ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro

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

Una filosofía de la praxis teatral

Jorge Dubatti
Coordinador y editor

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

Una Filosofía de la Praxis Teatral

Jorge Dubatti
Coordinador y editor

PERÚ Ministerio de Educación
ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO Guillermo Ugarte Chamorro
FILO:UBA Facultad de Filosofía y Letras
IAE Instituto de Artes del Espectáculo

Autoridades ENSAD
Directora General: Lucía Lora Cuentas (e)
Director Académico: Gilberto Lorenzo Romero Soto
Directora de Investigación: Lucía Lora Cuentas
Director de Producción Artística y Actividades Académicas: Emilio Montero Schwarz
Secretario General: Santos Cadillo Jara
Presupuesto: Víctor Gustavo Espinoza Meza
Administración: Israel Igdalias Ramón Pongo

Fondo Editorial ENSAD
Coordinación del área de proyectos de investigación: Yasmin Loayza Juárez
Coordinación editorial: Julio César Vega
Corrección: María Inés Vargas Tunque
Diseño y diagramación: Pierina Tiravanti Struque
Fotos portada: Paulo Yataco

De esta edición
Edición general: Jorge Dubatti

Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral
© De los textos, las y los autores
© De esta edición: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro"

Editado por: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro"
Calle Esperanza N° 233, Miraflores
Lima 18, Perú

1ª edición - noviembre 2020

HECHO EL DEPÓSITO LEGAL EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ N° 2020-08295
ISBN N° 978-612-47890-8-3

Se terminó de imprimir en noviembre de 2020 en: Advertising Creativity
De: Iván Anccota Catacora
Calle las Margaritas 359 Lima 07 Lima
R.U.C. 10444079806

Tiraje: 1000 ejemplares

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

Índice

9
Presentación

13
Prefacio

19
Jorge Dubatti:
Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento territorial desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis.

49
Carlos Araque Osorio:
Corpo-presencia: ¿Teatralidad o ritualidad?

77
Juan Carlos Calderón Gómez:
Los artistas-investigadores del teatro en Costa Rica 2000-2020.

93
Mario Cantú Toscano:
Introducción a una filosofía de la dramaturgia.

103
Natacha Delgado:
La experiencia de PIT: Profesores Independientes de Teatro. El rol de los artistas-docentes-investigadores-gestores: acción y conocimiento.

117
María Fukelman:
El movimiento de teatros independientes de Argentina como usina de producción de pensamiento teatral.

137
Hernán Gené:
El clown y las nuevas dramaturgias.

163
Hernán Gené:
Improvisación, técnica y expresión teatral.

195
Marcela Juárez:
Poética de la Sensación. La teatralidad y su dimensión sensorial.

235
Didanwy Kent Trejo:
Hacia una contribución bibliográfica de los artistas-investigadores de México a la Teatrología latinoamericana.

265
Lucía Lora Cuentas:
Hacia la construcción de un nuevo modelo de conocimiento.

285
Fwala-lo Marin:
Caminos y postas en la historia del rol de la dirección. Un recorrido temporal y geográfico desde su origen en el teatro moderno europeo hasta el teatro contemporáneo e independiente argentino.

321
Flavia Montello:
La Formación del Habla (*Sprachgestaltung*, Rudolf Steiner) como base de una producción artística.

335
Mariano Scovenna:
Estudianteatrar. Una mirada desde la complejidad para enseñar y aprender teatro en ámbitos educativos.

351
Bibliografía

383
Colaboradores

Presentación

El presente volumen es resultado de un nuevo trabajo en colaboración entre la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro" (ENSAD) y el Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" (IAE) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

El tema abordado en esta ocasión es absolutamente prioritario y articulador para la vida de nuestra institución: se trata de la producción de conocimiento desde la escena y de la consideración de las/los artistas de teatro (en un sentido amplio: actores, directores, dramaturgos, iluminadores, escenógrafos, docentes teatrales, críticos, etc.) como investigadores/as singulares, que generan saberes desde, para, por, con, hacia su praxis artística específica e impar.

Desde hace años esta problemática fundamental articula el trabajo diario, los programas, los objetivos de formación, las reuniones académicas, las investigaciones y las publicaciones de la ENSAD. Justamente, entre el 24 y el 29 de agosto de 2020, afrontando los nuevos desafíos de la virtualidad ante la restricción de la pandemia, organizamos el 2° Encuentro Teórico Teatral Internacional ENSAD ETTIEN bajo el lema del "Artista investigador". En dicho congreso se refirieron al tema destacadas personalidades invitadas de otros países (Luis de Tavira, de México; Mara Leal, de Brasil; Jorge Dubatti, de Argentina), así como profesores, alumnos y graduados de la ENSAD, quienes reflexionaron sobre sus prácticas en los procesos, las estructuras artísticas, las técnicas, la circulación y la mediación, el contacto con el público, el armado de archivos, la escritura, etc. El 2° ETTIEN produjo pensamiento teatral a través de múltiples deconstrucciones de espectáculos (resultado de proyectos de investigación escénica), conferencias, talleres, mesas de trabajo, la presentación de un libro que reúne tesis de Bachillerato y Licenciatura (*Investigación teatral desde la perspectiva teórico-práctica: tres enfoques. III*), así como de la revista *Estudio Teatro* N° 4. Múltiples ángulos del ejercicio orgánico de la investigación-creación.

En el estudio que abre este libro, a manera de marco, el Dr. Jorge Dubatti, director del IAE, nos propone coordenadas teóricas, metodológicas y epistemológicas para comprender qué implica una filosofía de la praxis teatral producida por las/los artistas y cómo estimularla. ¿Cómo produce conocimiento el arte teatral?, ¿qué son las Ciencias del Arte y más específicamente las Ciencias del Teatro?, ¿qué significa valerse de la praxis artística como una cartografía radicante para la producción de pensamientos territorializados?, son algunas de las preguntas que Dubatti despliega. A continuación, se reúnen catorce ensayos notables de artistas-investigadores de diversos países (Argentina, Colombia, Costa Rica, España, México y Perú) que se aproximan a la producción de conocimiento desde el teatro a través de diversas perspectivas y objetos de análisis: la "corpo-presencia" (variante de la conferencia performativa) como teatro liminal con el rito; la labor de las/los artistas-investigadores en Costa Rica y México; la filosofía de la dramaturgia; la producción de conocimiento desde la docencia y la gestión teatral; las nuevas dramaturgias y la improvisación desde el clown; las relaciones entre teatro y sensorialidad (olfato, gusto, tacto) a partir de experiencias escénicas en la oscuridad; la dirección teatral contemporánea y la producción independiente; la formación de la voz; el "teatrar" de los estudiantes.

Nuestro agradecimiento a las/los colaboradores y las instituciones que representan: Universidad de Buenos Aires, Universidad Distrital de Bogotá, Universidad de Costa Rica, Universidad Autónoma de Baja California, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad de Buenos Aires.

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
"Guillermo Ugarte Chamorro"

Prefacio

El objetivo del presente volumen es poner en primer plano la figura del artista-investigador y la artista-investigadora que producen conocimiento desde, para, por, con, hacia la praxis teatral. En el hacer, en la auto-observación, en la reflexión sobre el hacer, bajo distintos formatos y discursos, las/los artistas-investigadores producen una filosofía de la praxis escénica que sólo ellas y ellos pueden producir. Un pensamiento impar si se lo compara con el que se genera desde otras disciplinas y profesiones. Cuando hablamos de artista-investigador/a, nos referimos no solo a los creadores escénicos, es decir, a actores, directores, dramaturgos, escenógrafos, vestuaristas, etc., sino también a todas y todos los agentes del campo teatral en su tarea reveladora: el técnico-investigador, el docente-investigador y el estudiante-investigador, el crítico-investigador, el espectador-investigador, el gestor-investigador, el empresario-investigador, etc., que producen conocimiento desde sus respectivas praxis. La historia mundial de los teatristas investigadores es relevantísima (pensemos en Stanislavski, Antonin Artaud, Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba, Suzanne Lebeau, etc.). Latinoamérica cuenta con una rica trayectoria de artistas-investigadores de las artes escénicas, y este volumen se propone iniciar su visibilización y valorización. La ENSAD viene trabajando brillantemente en esta línea a través del empoderamiento de sus docentes y estudiantes como filósofos y filósofas de la praxis teatral, cuyos textos publica su prestigiosa línea editorial.

Ahora, hagamos un repaso al índice del libro. En nuestro trabajo inicial, que lleva un título casi coincidente con el de la compilación, proponemos algunas conceptualizaciones basales en esta dirección: quiénes son las/los sujetos de la investigación artística (artista-investigador, investigador-artista, investigador participativo, asociación entre artista-investigador e investigador participativo, entre otras variantes y combinatorias grupales); qué son la filosofía de la praxis artística, la razón de la praxis, la auto-observación y los trayectos de conocimiento, la creatividad, el pensamiento teatral implícito y explícito, las Ciencias del Teatro, la experiencia escénica como producción de conocimiento, los pensamientos territorializados y radicantes en las praxis y los diálogos de cartografías. Instalamos cuatro grandes interrogantes: qué

discursos producir para la teatrología latinoamericana, con qué modelos, con qué métodos, dentro de qué contención institucional (resulta fundamental el rol de los espacios de educación formal superior). A continuación, notables artistas-investigadores ofrecen diversos abordajes a esta problemática. Carlos Araque Osorio (Colombia), Mario Cantú Toscano (México) y Hernán Gené (argentino radicado en España) reflexionan sobre sus prácticas en la corpo-presencia, la dramaturgia, el clown y la improvisación. Tres artistas-investigadoras argentinas: Marcela Juárez (Tandil, provincia de Buenos Aires), Fwala-lo Marin (Córdoba) y Flavia Montello (Patagonia Norte) discuten la sensorialidad en el teatro, el rol de la dirección y la formación de la voz actoral. María Fukelman (Argentina), Juan Carlos Calderón Gómez (Costa Rica) y Didanwy Kent Trejo (México) reflexionan sobre la tradición de sus países en la producción de conocimiento de los artistas teatrales. Lucía Lora Cuentas analiza la labor de la ENSAD en la producción de conocimiento desde la praxis. Natacha Delgado (Argentina) pone el acento en la capacidad del teatrista de desarrollar conocimiento en la acción de múltiples roles, y toma como eje la labor docente-gestora-investigativa de la agrupación PIT: Profesores Independientes de Teatro, surgida en 2020 para dar respuesta a la pandemia de Covid-19. El docente-investigador Mariano Scovenna (Argentina) reflexiona sobre el "estudianteatrar" como forma singular de experiencia productora de conocimiento en las aulas.

Esperamos que este volumen acreciente la discusión sobre la relevancia de las/los artistas-investigadores en Latinoamérica (incluidos aquellos que no radican en nuestros países) y estimule el desarrollo de los estudios y las publicaciones al respecto. Agradecemos a Isadora Lucía Lora Cuentas, Directora General de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro", y a todo el equipo de docentes, alumnos e investigadores de la ENSAD, por el trabajo conjunto a favor del estímulo y el conocimiento de nuestra teatrología, que sin duda ha alcanzado en los últimos años un despliegue inédito en su historia. Deseamos que este libro sea el primero de una extensa serie y contribuya a concientizar, desbloquear y empoderar a las/los artistas sobre su capacidad investigativa única, así como a visibilizar la historia de pensamiento teatral de los artistas-investigadores en los países de nuestra Latinoamérica.

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

Artistas-investigado-ras/es y producción de conocimiento desde el teatro: hacia una filosofía de la praxis

Jorge Dubatti

Filo: CyT, Instituto de Artes del Espectáculo

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis

Jorge Dubatti
Filo: CyT, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

En los últimos años han surgido nuevos desafíos para la investigación artística fuera y dentro de la universidad. Se ha puesto en primer plano, nacional e internacionalmente, la necesidad de practicar y pensar desde nuevas aproximaciones las relaciones entre arte y producción de conocimiento, y especialmente los vínculos entre la praxis artística y la ciencia. De allí la necesidad –como señalamos en *Filosofía del Teatro III* (2014, pp. 55-77)– de las Ciencias del Arte en su aporte específico.

Hacia una nueva investigación artística

Las Ciencias del Arte, y dentro de ellas, las Ciencias del Teatro[1] o Teatrología,[2] se componen de un amplio y creciente conjunto de disciplinas científicas que producen discursos sobre el arte / el teatro, ya sea en relación con otros campos científicos (Ciencias Sociales, Ciencias Naturales, Ciencias de la Educación, Ciencias Exactas, etc.), o en su especificidad. A diferencia de la doxa (saber acrítico y fácilmente refutable), las Ciencias del Arte / del Teatro producen sobre el arte / el teatro un conocimiento riguroso, sistemático, crítico, fundamentado, sensible y validado por una comunidad de expertos o especialistas. En su conjunto estas ciencias articulan una pluralidad de enfoques, una

[1] Usamos mayúsculas para nombrar las ciencias como campos disciplinarios/institucionales o disciplinas individuales.

[2] Para una introducción a la historia de la Teatrología argentina, Dubatti 2017a. Nos referimos a la Teatrología en tres dimensiones: a) el conjunto de disciplinas científicas que producen discurso sobre el teatro: Historia, Historiografía, Historiología, Teoría, Metodología, Epistemología, Estudios sobre la Critica, Semiótica, Poética, Sociología, Antropología, Filosofía, Museística, Archivística, Ecdótica, etc.; b) la metadisciplina o disciplina de disciplinas (disciplina de 2° grado) que focaliza en las relaciones, dinámicas y situación de las disciplinas científicas que estudian el teatro en general o en determinados contextos; c) el conjunto de prácticas ensayísticas sobre teatro producidas no sólo por académicos e investigadores participativos, sino también por los mismos artistas-investigadores.

diversidad de aproximaciones a un mundo complejo (Fourez, Englebert-Lecompte, Mathy, 1998, p. 43). De la existencia de esta variedad de disciplinas y de diferentes campos científicos surge la posibilidad de la pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad, la transdisciplinariedad y la transversalidad (Fourez, Englebert-Lecompte, Mathy, 1998, p. 106). Esto genera los desafíos de la comparación y la traductibilidad, de una disciplina a otra, de un campo científico a otro, también en el plano de la relación entre las artes (Artes Comparadas, Estética Comparada) y en el de la epistemología (Epistemología Comparada).

Es un error frecuente pensar que, bajo el nombre de Ciencias del Arte, se intenta otorgar estatuto de ciencia al arte en sus prácticas, es decir, sostener que el arte es una ciencia o que para hacer arte (pintar, bailar, cantar, etc.) hay que ser científico. Un malentendido que no permite comprender la entidad y función de las Ciencias del Arte /Ciencias del Teatro. Existen las Ciencias del Arte porque se puede producir discurso científico sobre el arte. Hay perspectivas y abordajes del arte que sólo se las plantean las Ciencias del Arte[3]. La experiencia ha demostrado que las prácticas artísticas (hacer teatro, música, plástica, etcétera, gestionar las artes, enseñarlas, difundirlas, etcétera) y las Ciencias del Arte se alimentan entre sí provechosamente.

Hay una zona de la experiencia empírica que instala, a partir de la observación y la comprobación, una razón de la praxis. No una razón lógica (matemática, racional, geométrica), ni una razón bibliográfica (de autoridad libresca, en la tradición medieval del "Magister dixit", vigente *mutatis mutandis* en la contemporaneidad), sino una razón del acontecimiento, de lo que pasa en el acontecimiento o en la historia. Muchas veces lo que la razón lógica muestra como incontrovertible en términos racionales, es refutado por la razón de la praxis.

[3] Hay problemas del arte que solo se los plantean las Ciencias del Arte: el análisis de las estructuras inmanentes de las obras y acontecimientos; los caminos de la creatividad artística y sus procesos; el régimen del acontecimiento artístico y la singularidad de la *poíesis*; la elaboración de las técnicas y su implementación; la historia interna del arte y su compleja relación con la serie social (articulación entre la microhistoria del arte y las microhistorias sociales, políticas, culturales, etcétera); el ejercicio de una razón de la praxis artística (en oposición a una razón lógica y una razón bibliográfica); el diseño de mapas específicos de producción, distribución, circulación, flujos, etcétera, más allá de las fronteras de los mapas geopolíticos nacionales; la pedagogía artística y los secretos de la formación, ¿se puede enseñar a ser artista?

De la misma manera, muchas afirmaciones de autoridades prestigiosísimas no se verifican en los acontecimientos y deben ser revisadas. Nos ha pasado en más de una ocasión, en los congresos nacionales e internacionales de Teatrología, discutir por la mañana cuestiones conceptuales ("la muerte del teatro", "la muerte de la ficción", "la muerte del personaje", etc., por dar ejemplos) que luego son desmentidas por las obras teatrales que vemos a la tarde y a la noche, donde hay teatro, ficción y personaje. Lo peor de todo es que ese desfasaje no se perciba, o no se problematice. Si el teatro y el arte, desde un punto de vista filosófico, son acontecimientos singulares, su comprensión exige una razón de la praxis del acontecimiento. El *ab esse ad posse* de la lógica modal traspolada al teatro, hacia un pensamiento teatral y un conocimiento científico territorializados: del ser (del acontecimiento teatral) al poder ser (de la teoría teatral) vale, y no necesariamente al revés. En otro sentido, muchas observaciones sobre el campo teatral son forzadas por la existencia de determinados dictámenes bibliográficos: tendría que ser así, porque lo dice tal filósofo o sociólogo o psicoanalista, etc. La experiencia nos ha demostrado que ciertas afirmaciones de grandes maestros sobre diferentes áreas no se cumplen en el acontecimiento teatral.

Para visibilizar la diferencia entre razón de la praxis y razón lógica, pongamos como ejemplo un problema matemático del tipo: si diez albañiles construyen una casa de 200 metros cuadrados en un mes, ¿cuánto tardarían cien albañiles en construir esa misma casa? Y luego, en progresión creciente: ¿y cuánto tardarían mil, cien mil, un millón de albañiles? Matemáticamente podemos llegar, sin contradicción, consistentemente, a sostener que un millón de albañiles construirían esa misma casa de 200 metros cuadrados en apenas milésimas de segundos. Ahora bien, en términos de la praxis del acontecimiento de construcción de una casa, con determinados materiales y procesos: ¿cómo hacemos para que entren un millón de albañiles en un terreno de 200 metros cuadrados y hagan todo lo que tienen que hacer en apenas milésimas de segundos? Cuestionar, en consecuencia, los aportes de la razón lógica y la razón bibliográfica desde una razón de la praxis, y no al revés. Recurrir a la razón lógica y a la razón bibliográfica siempre y cuando iluminen una razón de la praxis. Proponer nuevas teorías desde una razón de la praxis, releer la historia teatral desde una razón de la praxis. Favorecer así las prácticas decoloniales (Palermo, 2011) y dar entidad a lo que acontece en nuestros territorios singulares.

El arte y el teatro reconocen su singularidad tanto en el hacer como en la producción de saberes y teorías. La investigación artística se articula además con la docencia y la capacitación en el arte: es sabido que nadie puede enseñar a otro a ser artista, pero es real que en el plano de la formación se transmiten técnicas, procedimientos, saberes, historia, que pueden ser aprovechados de diversas formas por un artista. En la última década hemos asistido a un verdadero cambio epistemológico respecto de la articulación entre el campo de las artes y la universidad y ésta ha ganado nuevo protagonismo no sólo en la producción de conocimiento, sino también en la praxis artística. Se ha producido una multiplicación de espacios universitarios dedicados al arte, se ha creado RAUdA (Red Argentina Universitaria de Arte) en 2011, se han afianzado institucionalmente las Ciencias del Arte[4] y se ha multiplicado el vínculo entre la reflexión científica y la creación teatral.[5] Los desafíos de la nueva investigación artística se encuadran en la "función social de la Universidad Latinoamericana" que exaltó José Luis Romero en 1959:

> Unas veces la Universidad ha sido solamente un instrumento de conservación y transmisión del saber tradicional (...) Pero otras veces la Universidad ha percibido y aceptado las situaciones de cambio, tanto espiritual como social. En ese caso ha renunciado a limitar sus funciones a la simple conservación y transmisión del saber tradicional, encaminando sus esfuerzos, en cambio, a la tarea de renovarlo. Por esa vía la Universidad ha mantenido o recobrado su condición de centro cultural eminente (2004, p. 395).

Pensamiento teatral implícito y explícito

La Filosofía del Teatro apunta a promover esa renovación de la Teatrología y las Ciencias del Arte. Desde su origen, la Filosofía del Teatro ha puesto el acento en

[4] Baste mencionar, en la Argentina, la creación de nuevas Universidades, Facultades, Carreras, Especializaciones y Posgrados vinculados al arte en diversas universidades. En el Instituto de Artes del Espectáculo «Dr. Raúl H. Castagnino» de la UBA trabajamos prioritariamente la problemática del artista-investigador. Sigue habiendo grandes deudas en este campo: el CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina), por ejemplo, no reconoce aún un Área de Ciencias del Arte. Véanse al respecto nuestras reflexiones en Fuentes y Silva, 2013, pp. 161-169. Hay mucho por lo que pelear todavía.

[5] Un buen ejemplo son los trabajos reunidos en AAVV., *Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte*, 2013.

el rol del artista como productor de saberes y conocimiento, como pensador e intelectual específico (Dubatti, 2007) e insustituible en la generación de un pensamiento singular, impar, excepcional que solamente el artista puede producir. Sucede que el artista, desde la praxis, en la praxis, para la praxis y sobre la praxis, produce pensamiento permanentemente, de diversas maneras, según las poéticas, es decir, según la forma de trabajo, los procedimientos estructurales y la concepción de teatro, y muchas veces es quien más sabe (o uno de los que más saben) de teatro.

Llamamos pensamiento teatral a la producción de conocimiento que el artista, el técnico artista[6] y otros agentes de la actividad teatral generan desde/en/para/sobre la praxis teatral. (Recordemos, en breve paréntesis, que el primer texto teórico-técnico sobre teatro del que tenemos noticia –aunque permanece perdido– es de un artista: *Sobre el coro*, de Sófocles, siglo V a.C., muchos años anterior a la *Poética* de Aristóteles, del siglo IV a.C.). En "El artista como lugarteniente", al referirse a los ensayos de Paul Valéry, Theodor W. Adorno caracteriza el tipo de relación entre práctica y pensamiento artísticos:

> Son pensamientos conseguidos gracias a esa proximidad al sujeto artístico de que sólo es capaz aquel que produce él mismo con responsabilidad extrema (…) [Es] aquel que sabe de la obra de arte por *métier*, por el preciso proceso de trabajo, pero en el cual al mismo tiempo ese proceso se refleja tan felizmente que se trasmuta en comprensión teorética, en aquella buena generalidad que no pierde lo singular, sino que lo conserva en sí y lo lleva a presencia vinculatoria gracias al propio movimiento. (Adorno, 1984, pp. 208-209)

Recordemos las reflexiones de Tibor Bak-Geler (2003, p. 87), en esta misma línea. Alain Badiou afirma que "el teatro piensa" en tanto teatro (2005, pp. 137-142).

[6] Como hemos señalado en diversas oportunidades, la labor de los técnicos y su producción de pensamiento son fundamentales en la producción de acontecimiento teatral, por eso preferimos hablar no de técnico a secas sino de técnico-artista.

Asegura: "Hay una verdad-teatro que no se da en ningún lugar que no sea el escenario" (2005, p. 121). El teatro encarna ideas en los procedimientos y las poéticas, no las ilustra ni las explicita. El teatro no es un medio para el pensamiento, sino un fin en sí mismo para el descubrimiento de otras ideas que no han sido pensadas. "El teatro no debe transmitir ideas, debe inventarlas", afirma Daulte[7]. El teatro como pura producción de multiplicidad, que genera "ideas teatro".[8]

[7] Véase en www.javierdaulte.com.

[8] Para agilizar la lectura, los títulos de la producción teórica de cada artista-investigador mencionado en este capítulo aparecen al final, en la Bibliografía general. Se selecciona de cada uno de ellos y ellas, sin afán de exhaustividad, sólo a manera de ejemplo, algún título fundamental.

Podemos distinguir un pensamiento teatral *implícito* en la obra en tanto metáfora epistemológica, según Umberto Eco: "El modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad", *Obra abierta*, 1984, pp. 88-89), en su estructura, en el trabajo de hacerla y en la concepción de su poética; y un pensamiento teatral *explícito* cuando es expuesto meta-artísticamente.

Pero además ese pensamiento no está sólo y exclusivamente circunscrito al teatro: involucra una visión general del mundo pero desde otro ángulo, desde la experiencia teatral. Basta con hablar con algunos artistas, o leer sus textos ensayísticos o sus declaraciones en entrevistas, para advertir enseguida que miran y piensan el mundo integralmente desde un punto de vista inseparable de su existencia como teatristas. Importante destacarlo: el pensamiento teatral compromete tanto el pensamiento sobre lo específico del trabajo y la poética teatrales, como el pensamiento sobre el mundo. Se genera una mirada comprensiva afectada por la existencia en el teatro. Hacer teatro en la Argentina no es meramente elaborar obras, sino también una forma de vivir. El teatro es en la Argentina una

biopolítica, el arte como morada de habitabilidad.[9]
T. S. Eliot afirma en "La función de la crítica":

> Pues no cabe duda que la mayor parte de la labor de un autor al componer su obra es labor crítica; la labor de tamizar, combinar, construir, expurgar, corregir, probar; esta faena espantosa es tanto crítica como creadora. Hasta sostengo que la crítica empleada en su propio trabajo por un escritor adiestrado y experto es la crítica más vital, la de categoría más elevada. (s/f, p. 33)

En complementariedad con esta visión, creemos que el pensamiento teatral se encarna, implícitamente, en el hacer y lo hecho, en las prácticas, es decir, en la poética de los dramas y los espectáculos (Dubatti, 2014, pp. 21-54), en su estructura, su trabajo y su concepción; explícitamente, en el metateatro y el metadrama dentro de la obra[10], en metatextos y paratextos de los creadores (programas de mano, diarios de trabajo o bitácoras, prólogos, artículos y ensayos, declaraciones en entrevistas, cartas y mails, etcétera), o en la labor reveladora del investigador asociado a través de la composición de poéticas explícitas, o en el diálogo colaborativo entre artista e investigador (no-artista).

Creemos que el artista muchas veces es el que más sabe sobre su obra, tanto en lo micropoético como en lo macropoético, también frecuentemente sobre la dimensión de la poética abstracta y, en particular, sobre su propia modalidad de trabajo y su concepción. El artista es un trabajador específico (retomando la idea de Marx y Engels del arte como trabajo humano) y posee múltiples saberes sobre ese trabajo: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. Pero los saberes de un artista van más allá de la esfera del trabajo. De allí la importancia de valorizar ese pensamiento, de estimularlo y registrarlo a través de diversos recursos. Esos saberes constituyen una cosmovisión (de múlti-

[9] Un ejemplo claro de esta extensión, que involucra los más diversos aspectos de la vida y el mundo, son los artículos de Eduardo Pavlovsky en *Página/12* y otros medios y revistas (reunidos en sus libros *Micropolítica de la resistencia*, *La voz del cuerpo* y *Resistir Cholo*); los de Rafael Spregelburd en el diario *Perfil* (compilados parcialmente como Apéndice a la edición de sus obras en Atuel); los 88 textos de Mauricio Kartun en su *Escritos* (2015).

[10] Para la distinción entre metateatro y metadrama, García Barrientos, 2007, pp. 30-31.

ples aristas, cambiante, compleja) a la que definimos como concepción, que implica tanto la idea de teatro como la de mundo y la de las relaciones entre ambos (Dubatti, 2014, pp. 21-54).

Al respecto, es importante, sin duda, que se trate de un pensamiento teatral sustentado por la producción artística, que exista una coherencia entre el hacer y el pensar, y su mutua multiplicación: pensar el hacer, hacer el pensar, pensar el hacer el pensar, etc., o creación de la teoría, teoría de la creación, etc. Hay casos en que el artista no piensa lo que hace, piensa lo que no hace, o hace lo que no piensa. Hemos estudiado este problema en Dubatti, 2014, cap. III: hablamos de pensamiento teatral no sustentado por la praxis. Es responsabilidad del investigador participativo, de su actitud crítica, identificar esa sustentación entre obra y pensamiento o advertir su desfasaje. El pensamiento teatral no sustentado por la praxis puede ser también una contribución relevante, pero no lo es siempre. En ese sentido, no se trata de repetir acríticamente lo explicitado por un artista sobre su obra, sino que es necesario sopesar críticamente sus afirmaciones. Muchas veces el pensamiento teatral no sustentado es, paradójicamente, un orientador de la praxis, aunque en esta no se materialice finalmente ese pensamiento. En el Buenos Aires contemporáneo, diciendo que hacen teatro "posdramático", muchos artistas no lo hacen, pero están haciendo otra cosa… El pensamiento teatral no sustentado tiene así una potencia productiva indirecta. Es función del investigador participativo ver qué es esa otra cosa que el artista está haciendo.

Sostenemos que el pensamiento artístico / teatral implica un aporte fundamental para las Ciencias del Arte / del Teatro, que se enriquecen con dicho pensamiento a la par que multiplican sus saberes. Teatro, pensamiento teatral y Ciencias del Teatro se alimentan entre sí multiplicándose. Son estas las tres grandes formas de producción de conocimiento desde el teatro, bajo diferentes formas discursivas. Conviven y se interrelacionan en los programas universitarios dedicados al arte. Los tres campos confluyen, de manera diversa, en una Filosofía de la Praxis Artística/Teatral: la producción teatral en todas sus prácticas (dramaturgia, dirección, actuación, escenografía, música, gestión, docencia, crítica, etc.), el pensamiento teatral sobre las prácticas, las Ciencias del Teatro. Hay que destacar y valorizar esa multiplicidad discursiva de la Filosofía de la Praxis Teatral.

Por esta vía de la nueva investigación artística, se han puesto en primer plano algunos interrogantes que ya podemos responder de otra manera, hacia el futuro: ¿El arte produce conocimiento? ¿Cómo produce conocimiento el arte? ¿Arte y ciencia no son opuestos y se complementan? ¿Son realmente "ciencias" las ciencias blandas, qué características tienen las Ciencias del Arte en tanto ciencias blandas? ¿Si todo artista hace obra teatral con pensamiento implícito, y muchos producen también pensamiento teatral explícito, pero todo artista teatral puede hacer Ciencia del Arte? ¿Un científico no-artista no podría producir el mismo conocimiento sin ser artista y llegar a las mismas conclusiones? ¿Ha cambiado en este sentido la relación entre arte y universidad? ¿Esto pasa solo en la Argentina o en todo el mundo? ¿Es un pensamiento universal? ¿Qué debería hacer un artista para empoderarse como artista-investigador? ¿Por qué hay tanta resistencia de los artistas a aceptar la relación arte-ciencia? ¿Vale la pena que el artista haga este esfuerzo?[11]

Nadie tiene que hacer lo que no desee, o lo que no le guste, o aquello con lo que no esté de acuerdo. Pero imaginemos que Stanislavski hubiese elegido no escribir sus libros: habría sido una pérdida incalculable. Si Stanislavski hubiese dicho: ya tengo mucho trabajo con mis obras de teatro. O mejor: alcanza y es más que suficiente con mis obras de teatro, en ellas está mi pensamiento. Y no hubiese escrito sus notas, ensayos, libros. Es maravilloso que lo haya hecho. Lo mismo podemos decir de Antonin Artaud, Peter Brook, el mexicano Luis de Tavira o el argentino Jorge Eines. Si no empoderamos y capacitamos a nuestros artistas para que se asuman como artistas-investigadores (en realidad, una condición histórica de los artistas, que ya está en los orígenes mismos de las prácticas artística), estaremos perdiendo una magnífica literatura ensayística o científica del arte que, insistimos, solo los artistas pueden producir.

[11] Sobre estos interrogantes, sugerimos consultar nuestra conferencia "Diez preguntas que me gustaría responderme sobre teatro y producción de conocimiento", dictada en el marco de las Actividades Académicas de la Cátedra Ingmar Bergman de Cine y Teatro y el 27° *Festival Internacional de Teatro Universtario FITU* (Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, Teatros UNAM y Centro Cultural Universitario, Auditorio Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUAC, viernes 14 de febrero de 2020), disponible en Youtube: http://bit.ly/nota_11

¿Qué intelectual o científico de su época, no-teatrista, podría haber escrito los libros de Stanislavski?

Nuevos-antiguos sujetos de la investigación artística

Por esta razón la disciplina científica Filosofía del Teatro impulsa el reconocimiento de cuatro figuras fundamentales, básicas, combinables y complejizables, en la producción de conocimiento desde/para/en/sobre la praxis artística: el artista-investigador, el investigador-artista, el artista asociado a un investigador no-artista especializado en arte y el investigador participativo que (sin ser artista) produce conocimiento participando en el acontecimiento artístico (ya sea por su estrecha relación y familiaridad con el campo artístico o por su trabajo en el convivio como espectador; es el investigador que ubica su laboratorio en el acontecimiento teatral, en el "barro" del campo teatral, y no solo en el gabinete científico). Cuando hablamos de artista-investigador, nos referimos al productor de conocimiento desde todas las actividades vinculadas con el arte/el teatro: el gestor artístico-investigador, el docente de arte-investigador, el técnico-artista-investigador, el productor artístico-investigador, el espectador-investigador, el crítico teatral-investigador, etc. Hablamos de "nuevos-antiguos" sujetos, porque en tanto precuela teórica,[12] la categoría artista-investigador nos permite releer la historia y encontrarlos, al menos, desde Sófocles. Sin duda la producción de pensamiento teatral acompaña las prácticas teatrales desde sus inicios.

[12] Llamamos precuela teórica a un concepto formulado después, para pensar algo que está mucho antes (Dubatti, 2017b, pp. 13-36).

Ampliemos brevemente las características de estas cuatro figuras. Llamamos artista-investigador al artista (incluido el técnico-artista) que produce pensamiento a partir de su praxis creadora y de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general.

En el teatro argentino abundan ejemplos notables: a los ya mencionados Eduardo Pavlovsky, Mauricio Kartun, Javier Daulte, Jorge Eines, Rafael Spregelburd, agreguemos a Leónidas Barletta, Juan Carlos Gené, Griselda Gambaro, Raúl Serrano, Alberto Ure, Juan Antonio Tribulo, Ricardo Bartís, Norberto Laino, Federico León, Ana María Bovo, Eli Sirlin, Vivi Tellas, entre muchísimos otros.[13]

[13] El listado podría ser mucho más amplio.

Llamamos investigador-artista al teórico con importante producción ensayística y/o científica que, además de su carrera académica en organismos universitarios o científicos, es un artista de primer nivel. Un ejemplo fundamental de la Argentina es Gastón Breyer y otros casos destacables son los de Alejandro Finzi, Doctor por la Université Laval de Québec (Canadá), profesor titular de la Universidad Nacional del Comahue (Neuquén) y excelente dramaturgo con rica bibliografía teórica sobre teatro y literatura; José Luis Valenzuela, director y profesor universitario radicado en Resistencia, Chaco; Cipriano Argüello Pitt, director y profesor de la Universidad Nacional de Córdoba, al frente de la sala Documenta/Escénica; Julia Lavatelli, profesora e investigadora en la Universidad Nacional del Centro, doctorada en Université Sorbonne Nouvelle y teatrista; Beatriz Lábatte, artista y teórica de la Universidad Nacional de Tucumán. Son muchísimos más los que podríamos nombrar, en todo el país. En los últimos años la figura del investigador-artista ha proliferado, gracias a un desarrollo mayor de los espacios institucionales que fomentan la investigación (por ejemplo, muchos becarios e investigadores formados del CONICET tienen, además de su trabajo como investigadores profesionales, producción artística).

Llamamos investigador participativo –de acuerdo con el término utilizado por María Teresa Sirvent (2006)– a aquel investigador (científico, académico, ensayista,

teórico o pensador en un sentido general) que sale de su escritorio, de su cubículo universitario o del aula y trabaja adentro mismo del campo teatral, ya como espectador, periodista, investigador de campo, gestor, político cultural, es decir, que participa estrechamente en el hacer del campo teatral y que en muchos casos produce, más allá de su investigación específica (que se verá concretada en informes, artículos, libros, comunicaciones), contribuciones en el plano de la investigación "aplicada" a lo social, lo político, lo institucional, lo legislativo, la docencia y muy particularmente la formación de público, etc. Creemos que cada vez más, en relación directa con la redefinición del rol universitario en el plano del arte y de las Ciencias del Arte, esta dimensión participativa de la investigación artística está creciendo.

Pero, además, el perfil participativo de un investigador puede estar dado por la asociación colaboradora con los artistas. Llamamos artista e investigador (no-artista) asociados a la pareja de colaboración entre un creador y un investigador (científico o académico o ensayista, etc.) con un objetivo común relacionado a la producción de conocimiento sobre el arte/el teatro. La colaboración del investigador puede exceder la producción de conocimiento y estar ligada a la creación misma (por ejemplo, cuando el investigador es convocado como dramaturgista o para trabajar integrado al equipo creativo bajo diferentes figuras, por ejemplo, la de asesor de contenidos o lecturas). En nuestro caso, venimos trabajando en asociación con diversos artistas para la generación de estudios, testimonios o ediciones sobre su obra. También desarrollamos esa tarea de colaboración a través de las entrevistas con los artistas y el análisis de sus espectáculos en las reuniones de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires (35 clases anuales, todos los lunes de marzo a noviembre inclusive, con ya veinte años de actividad ininterrumpida desde 2001, en las que intervienen desde hace varios años 340 alumnos). El artista puede sentir incluso al crítico como un (tácito o declarado) asociado en estos términos; así lo expresa Juan Mayorga en su pieza *El crítico*, por vía negativa y positiva[14], y en el metatexto incluido en el programa de mano del estreno en Buenos Aires:

> Cuando empecé, leía las críticas a mis obras buscando el elogio o la absolución. Hoy espero que me enseñen algo. Acerca de la obra, de sus vínculos con otras obras –mías o ajenas–, de su relación con la época... También espero que las críticas me ayuden a corregir la obra, a rehacerla (Mayorga, 2013).

Artista-investigador, investigador-artista, investigador participativo, y artista e investigador (no artista) asociados son categorías que se mezclan, multiplican, fusionan. Por supuesto, la tarea creadora en teatro es eminentemente grupal, por lo que se da por sentada la figura de asociación entre dos o más artistas-investigadores e investigadores-artistas. En el teatro es muy productivo, e imposible de eludir o evitar, el pensar en grupo, por la naturaleza misma del trabajo teatral. Suelen darse casos en los que dos artistas que han trabajado juntos producen un pensamiento muy semejante o con importantes coincidencias.

El mismo artista-investigador o investigador-artista puede producir pensamiento de manera individual, colectiva y asociarse a un especialista en arte, un ensayista o un científico para producir pensamiento. Está de más decir que una figura se cruza, superpone y convive con la otra, y que todas las prácticas del pensamiento se multiplican fecundamente.

El investigador asociado al artista puede ser una figura externa a la actividad artística y a las Ciencias del Arte, un artista de otra rama, o un filósofo, un sociólogo, un político, un científico de otra especialización, etc. Un ejemplo muy valioso es recogido en el del libro de diálogos del actor y director boliviano Marcos Malavia con el científico Jean-Pierre Assal (medicina): *De la puesta en escena a la puesta en esencia* (2009), o la rica colaboración sostenida entre Eduardo Pavlovsky, Hernán Kesselman y Juan Carlos De Brasi.

[14] Véase nuestro análisis de la pieza en Dubatti 2013.

La identificación de figuras, útil para la clasificación de tipos, no implica que no existan formas híbridas o difíciles de "encasillar" en este espectro. La idea no es "encasillar", sino tener herramientas teóricas para pensar la complejidad de lo que acontece en los campos teatrales. Un magnífico ejemplo es Eduardo Pavlovsky, sin duda

uno de los artistas más grandes de la Argentina por su dramaturgia, su actuación y su trabajo grupal, pero también médico (egresado de la Universidad de Buenos Aires), titulado en la APA y psicodramatista, con una vasta tarea "en paralelo" en terapia de grupos, autor de más de veinte libros sobre psicodrama, política, boxeo, cultura, etc. ¿Artista-investigador o investigador-artista?

Insistimos en que la categoría artista-investigador es extensible a todos los agentes productores dentro del campo teatral: el técnico-artista-investigador, el gestor artístico-investigador, el docente de arte-investigador, el productor artístico-investigador, el empresario-investigador, el espectador-investigador, el crítico teatral-investigador, etc. Un caso destacable es el del productor Gustavo Schraier (2006). En los últimos años diferentes instituciones han empoderado a los artistas-investigadores para escribir sobre sus diversas tareas en el campo: su trabajo en el aula, el periodismo, la gestión, la expectación, etcétera. Hay que destacar los estudios de grado y posgrado en las universidades que permiten a sus alumnos realizar sus tesinas o tesis a partir de la auto-observación de su propia actividad.

Todo artista produce pensamiento: desbloquear la inhibición

Más allá de la necesaria y productiva infrasciencia (una zona del arte se habilita en un saber nunca concientizado, en la inefabilidad), todo artista está investigando todo el tiempo, ya sea en el hacer, en la reflexión sobre el hacer y en el registro de la experiencia. Todo artista es un artista-investigador, aunque los hay de diferentes tipos según su forma de relacionarse con la explicitación del pensamiento. Destaquemos tres esenciales:

- El artista-investigador más silencioso, balbuceante, incluso hermético, que aunque piense su producción no tiene voluntad de verbalizar ese pensamiento o no cree en la necesidad de hacerlo. Aunque produce pensamiento, no reconoce esa función y no se identifica con ella, hasta se opone a desarrollarla porque cree que ese pensar lo debilita, le quita espontaneidad, "inspiración" o novedad y descubrimiento a su hacer. Muchos artistas sostienen que el arte se hace y se vive, pero no necesariamente se piensa.[15] Es importante señalar que, a pesar de esta actitud negadora, este tipo de artista-investigador igualmente produce pensamiento en el hacer y reflexiona sobre ese hacer.

- El artista-investigador que, ya en forma individual, grupal o asociada, cree en la producción de pensamiento, colabora y se esfuerza por la transmisión y el registro de ese pensamiento.
- El artista plenamente intelectual, que produce una literatura ensayística excepcional, reveladora, abundante y sostenida a través de los años, o contribuye a las Ciencias del Teatro, con resultados muchas veces muy superiores en su originalidad a los producidos por académicos y científicos especializados en arte. Abundan los ejemplos en el teatro argentino y latinoamericano, y por supuesto en el internacional: lo demuestran los libros de Konstantin Stanislavki, Vsevolod Meyerhold, Luigi Pirandello, Antonin Artaud, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Bertolt Brecht, aunque, como en el caso de éste último, pueda discutirse si su modelo teórico de "teatro épico" y su *Verfremdungseffekt* (efecto de distanciamiento) se correspondían estrictamente o no con sus prácticas escénicas (como analizamos en otra oportunidad, Dubatti, 2013b).

Preocupa el artista inhibido, el que aunque produce pensamiento considera que la tarea del pensar corresponde a otros, más formados y reconocidos como tales. Recuérdese las observaciones de Ricardo Bartís al respecto en su *Cancha con niebla* (2003, especialmente en "El malentendido", pp. 11-12). En nuestra tarea de gestión y programación en el Centro Cultural de la Cooperación "Floreal Gorini", cuando encargamos a los artistas programados en cada temporada que produzcan un insumo teórico sobre sus experiencias (en dramaturgia, dirección, actuación, etc.), muchas veces se sorprenden y aseguran que esa no es su función, que esa es la función del crítico o del periodista. También sucede que los intelectuales no-artistas ven a los artis-

[15] Lamentablemente muchos docentes teatrales de materias prácticas y entrenamiento alimentan esta concepción negadora en sus alumnos al despreciar las materias teóricas e históricas u otorgarles un estatus menor en la formación artística. Esto se hace explícito en las escuelas cuando los docentes de prácticas no ceden sus horas para que los alumnos puedan aprovechar una conferencia o las actividades de un congreso de historia. Hemos comprobado esta actitud de muchos colegas en carne propia...

tas como no-intelectuales. No se trata de competir con otros intelectuales en "quién es más intelectual" o "a quién le corresponde" asumirse como tal, sino reconocer que el pensar teatral es una tarea intelectual específica. Ojalá la toma de conciencia contribuya a la desinhibición y el empoderamiento de muchos artistas notables que podrán depararnos un pensamiento fascinante aún no explicitado, así como a forjar nuevos roles de su trabajo en la universidad, sin duda centro de producción de conocimiento teatral en todas sus formas. Hay, hubo y habrá en la praxis teatral un vasto pluriverso sobre el que aún no se ha teorizado. Necesitamos nuevas teorías, también para hacer teatro. Como ha estudiado Mark Fortier, "el teatro es un área en la que la teoría ha tenido una influencia poderosa" (*Theory / Theatre. An Introduction*, 2002, p. 2), y hoy esta influencia es más fuerte que nunca. Por otra parte, en la compleja realidad del mundo contemporáneo, vivir sin teorías que nos permitan organizar nuestras experiencias, emociones, datos y pensamientos, equivaldría a estar como ciegos.

Que el artista se reconozca como productor de conocimiento e intelectual específico no quiere decir que se piense como "artista ilustrado". Creemos que el ascenso del auto-reconocimiento intelectual de los artistas está vinculado a su crisis de identificación con el "teatrista ilustrado". Llamamos "teatrista ilustrado" o "teatrista-autoridad" a esa función de referencia que, más allá de los saberes específicamente teatrales, es asumida por numerosos creadores del teatro argentino, directa o indirectamente, con mayor énfasis desde 1930 y en especial en el teatro independiente (Dubatti, 2012a, p. 83 y p. 100, y 2012b). La función del teatrista ilustrado se fundamenta en algunos supuestos: en tanto guía y maestro, el hacedor de teatro tiene aquellos saberes que se consideran pertinentes para orientarse y desempeñarse en el campo social, moral y político, y asume por vocación y misión la función de transmitirlos; el "artista-maestro" sabe más que el "espectador-alumno", y eso justifica su función: conoce y reconoce qué debe hacerse, y en consecuencia indica al espectador qué decisiones se deben tomar, qué posiciones asumir, qué situaciones cuestionar y qué desafíos encarar, dentro de qué cartografía de valores ubicarse. Según esta concepción, el "espectador-alumno" asiste al teatro con la finalidad de adquirir esos saberes que no posee, de ver aquello que no puede ver de otra manera, o que no quiere ver, o también el espectador tiene la posibilidad de ratificar (si es "formado" y coincide con el maestro) lo que ya sabe a través de la confrontación de sus saberes con los de la autoridad teatral. La función del teatrista ilustrado es una variante contemporánea,

compleja y facetada, de la concepción ancestral del teatro como escuela. En 1964, en Rosario (provincia de Santa Fe), en el marco del Festival Nacional de Teatros Independientes, Leónidas Barletta, fundador de esta forma de producción en la Argentina, realiza el discurso de apertura, en el que afirma:

> Debo expresar ante todo que *independiente* es la más alta categoría que se puede alcanzar en materia de teatro. No desconocemos la labor de los *profesionales*, filodramáticos, aficionados, estudiantiles y oportunistas que empollan en cuanto nido encuentran deshabitado; pero independientes son aquellos artistas que, conscientes de la importancia social del arte, costean con su sacrificio personal la posibilidad de que el teatro, la más alta *escuela de la humanidad*, llegue al espectador en su máxima pureza. Estos son los verdaderos profesionales, aunque carezcan de empresarios, aunque no puedan vivir dignamente de su profesión, porque el país no cotiza dignamente la actividad artística y sólo paga malamente el histrionismo, el espectáculo cuya misión es distraer al público de los problemas fundamentales que lo aquejan. El teatro independiente se siente responsable dentro de la formidable transformación que se opera, en la liquidación de viejos y carcomidos conceptos y en la constante renovación de valores. Queremos llevar el arte puro al corazón del pueblo, ser rectores de su comportamiento, inspirarlo en el bien, en la justicia, en la generosidad, encendiendo en su alma un ansia de superación moral (citado por Larra, 1978, p. 106).

El teatro se transforma así, al decir de Barletta, en "la más alta escuela de la humanidad" y el artista en un educador, un guía, un rector, un ejemplo para la sociedad. Por eso los independientes reivindican su autoconciencia, su teoría, su "ética" y su "principiología" que los diferencia de los filodramáticos y vocacionales (Marial, 1955, p. 18), su capacidad de organizarse, su voluntad de lucha y militancia, su agonismo a costa del sacrificio personal, su responsabilidad histórica y los valores y certezas que representan, su coherencia, incluso su dimensión "salvífica" como afirma Marial en su libro *El teatro independiente*, escrito en ocasión de los primeros 25 años de historia del movimiento: "Se trataba nada más – y nada menos también – que de salvar al teatro" (1955, p. 36).

Dicha función de "autoridad" manifiesta una marcada crisis en el teatro de la Postdictadura argentina y muy especialmente en el teatro del siglo XXI. Muchos teatristas se asumen infrascientes, desprovistos de certezas que transmitir a los espectadores, y no se identifican con la función de indicarles a otros el camino a seguir. Se pasa de un teatro de imposición comunicativa a un teatro de estimulación, más complementario con el diseño de un espectador eman-

cipado (Rancière). Clara expresión de conciencia de la crisis del teatrista ilustrado es Javier Daulte, quien ha expuesto minuciosa y lúcidamente sus ideas al respecto en el ensayo "Juego y compromiso" (2010a, pp. 119-139), cuyas tres partes ("La verdad", "La responsabilidad", "La libertad") fueron escritas entre mediados de 2001 y finales de 2003. La poética explícita que Daulte enuncia en estos textos se ve ratificada en un ensayo posterior: "Batman versus Hamlet. El argumento al servicio del procedimiento y el contenido como sorpresa" (2012a, pp. 64-86). Escribe Daulte sobre la "donación de la libertad del acto creativo", fenómeno que, con su apertura y mayor indeterminación, ha desplazado a la pretérita preocupación por comunicar un mensaje determinado y preciso y no pretende transmitir una información de manera tal que el lenguaje garantice la efectividad de esa comunicación y su impacto en el receptor:

> Si queremos que nuestra obra/pensamiento trascienda, ¿no deberíamos entonces atender un poco al deseo del otro? (…) La respuesta es no. Porque ese elemento vinculante no puede ser *a priori*, ya que se trata justamente de un elemento a ser creado. Y ese acto de creación es donación para quien quiera tomarla. ¿Pero donación de qué? No es donación de contenido alguno, sino de un gesto, el gesto de la libertad del acto creativo. Lo voy a decir de manera tajante: *la única verdadera donación es donación del ejercicio de la libertad de hacer lo que al artista se le antoja; donación que no es para algunos, tampoco para todos, sino para cualquiera.* (…) El *cualquiera* es bastante más concreto y tiene menos tufillo fascista que el *algunos* y es claramente menos voluntarista que el *todos*. (…) Ese acto de donación es una obligación ante todo ética y militante. (…) *Lo que al artista se le antoja* es producto de una conquista desplegada a lo largo de toda una obra/pensamiento y no el capricho de una tarde. (2010a, p. 138, los subrayados son de Daulte)

Finalmente destaquemos la posición de Rafael Spregelburd frente al tema. Reflexionando sobre su obra teatral *Acassuso*, dice Spregelburd:

> [En mi teatro] no se trata de [crear] máquinas sígnicas, semióticas, que transmitan mensaje alguno (soy incapaz de tener ese mensaje para dar), sino cuerpos vivos, con comportamientos impredecibles, pero orgánicos, que ayuden a agrandar la intuición de una zona borrosa en nuestras comunidades de sentido, una zona ausente (una "fuerza" ausente), una pantalla vacía que opera como garante de nuestros cálculos racionales, que se proyecta sobre ésta. (2008, p. 287)

Por extensión, también se cuestiona hoy en la Argentina la capacidad pedagógica/pedagogizante del teatro. El dramaturgo y director Matías Feldman

reflexionó sobre su obra *Hacia donde caen las cosas* (2011) cuando lo entrevistamos en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires: "Hacemos un teatro de avanzada política para la clase media que lo aplaude y esa misma clase media después vota a Mauricio Macri".

Creemos que la tensión vigente entre la concepción "ilustrada" y su crisis fue la razón de la polémica entre Griselda Gambaro y Rafael Spregelburd. Hemos analizado este tema con mayor detenimiento (Dubatti, 2012b).

Se ha establecido en los últimos tiempos un movimiento complementario, y en cierto aspecto compensatorio, entre la crisis del teatrista ilustrado y la afirmación del teatrista como un intelectual específico. No hay contradicción al respecto. La declinación de la figura del teatrista ilustrado no desmiente o desestima las capacidades del artista intelectual, por el contrario; sucede que se trata de roles en campos diferentes, y si bien se abandona la antigua dimensión de teatrista-autoridad o guía, la nueva producción de pensamiento permite al artista asumir otras posiciones frente al problema de la autoridad, la guía política, moral y social, la pedagogía, la comunicación y la difícil transmisión de certezas. Desde el lugar que más domina: el específico, el artista piensa su tiempo, la historia, la realidad nacional e internacional, las poéticas teatrales y el espacio del teatro en este mundo, y encarna nuevas políticas y formas de pensamiento que son consecuencia, proyección y desafío en las encrucijadas de la contemporaneidad y el futuro. Incluso desde ahí puede construir otra relación con una orgánica política. Asumir complementariamente la crisis del teatrista ilustrado y la afirmación del teatrista como intelectual específico, creemos, abre al arte posibilidades de expresión política efectivas y potentes en cuanto a aquello que puede aportar su singularidad.

Formas discursivas para la investigación artística

El profesionalismo y la irradiación institucional a los que han llegado los fundamentos teóricos, metodológicos y epistemológicos de los investigadores-artistas (académicos, universitarios que hacen arte) o de los investigadores no-artistas especializados en arte, están a la vista en la multiplicación de carreras y especializaciones de grado y posgrado, centros de investigación, congresos, publicaciones especializadas, intercambios internacionales, etc., en todo el país. Prosperan, en cartografía multipolar, diferentes en cada polo, líneas, te-

mas de estudio, formas de trabajo diversas. Manifestación de un pensamiento cartografiado, de una cartografía radicante.

No puede decirse lo mismo respecto de cómo se articula el trabajo del artista-investigador, que sigue siendo un desafío para el futuro. Es importante darle al artista-investigador, a la par que conciencia sobre la relevancia de su función productora de conocimiento, herramientas que le permitan explicitar ese pensamiento, favorecer la auto-observación y articularla de diversas maneras: en la obra artística, en el pensamiento sobre la obra, en las Ciencias del Arte. Para eso se recurre a diferentes formas discursivas:

- el diario de trabajo o cuaderno de bitácora, que pone el acento en los procesos, las técnicas y los métodos empleados para la elaboración de un espectáculo y se presenta como una acumulación más o menos fragmentaria e inconexa de observaciones, sobre la que después trabajar sistemáticamente;
- la recopilación de pretextos (borradores, esbozos) y paratextos (textos escritos en paralelo a la experiencia de creación, incluso de diferentes géneros discursivos: poesía, música, plástica, periodismo, cine, fotografía, televisión, etc.) para un análisis genético de los espectáculos teatrales estrenados;
- la composición de metatextos sobre el espectáculo teatral o en general sobre el teatro, bajo la forma de aforismos, notas y artículos, apuntes, mails, editorializaciones (programas de mano, folletos, orientaciones para el espectador o la prensa), manifiestos, ensayos, libros, entrevistas, videos e incluso espectáculos-conferencias;
- la escritura histórica a partir de la memoria del artista, del grupo y el testimonio sobre las experiencias en el campo artístico, acompañada por la confección de un archivo de documentación que incluye lo audiovisual;
- la investigación sobre temas históricos, técnicos o de política cultural, que incluyen trabajo de campo, archivo y gestión, entrevistas o el estudio sobre la poética de un maestro.
- la apelación a diversos soportes-estructuras de expresión investigativa: visual, audiovisual, auditiva (el artista-investigador puede escribir o grabarse, filmarse, hacer una instalación, etc.)

Muchos artistas se capacitan para adquirir saberes investigativos (científicos, académicos, ensayísticos, etc.) en paralelo e integradamente a su actividad artística, en grado o posgrado universitarios o en instituciones extrauniversitarias. Cada vez hay mayor conciencia sobre la necesidad de contar con bases metodológicas, teóricas, analíticas y epistemológicas. Dichosamente, cada vez más las universidades toman en cuenta esta demanda, que se reconoce en todo el mundo.

Los materiales teóricos de los creadores no podrían haber sido producidos por no-teatristas, o por académicos especializados no-artistas, ya que sus páginas son emergentes de la intimidad en la experiencia artística, del conocimiento que se origina para/en/desde el hacer teatral. Por otra parte, son insumos invalorables para los estudiosos, los críticos y los espectadores. A manera de ejemplo, piénsese en el uso provechoso que George Steiner da a los textos teóricos de Arnold Schönberg para su análisis magistral de *Moisés y Aarón* (2013, pp. 159-173). En consecuencia, el pensamiento teatral de los artistas y las prácticas académicas se multiplican entre sí.

Examinemos brevemente un caso. Los señalamientos que Daulte realiza respecto de su forma de trabajo con "el procedimiento" y los procesos de composición que a partir de éste se detonan (2010a), permiten establecer una conexión con la formatividad, teoría sobre la creatividad artística formulada por Luigi Pareyson (1960, 1987) y son una clave fundamental para el análisis de su teatro. Daulte establece una tensión entre irracionalismo-racionalismo (la dialéctica que llama entre "el niño y el matemático"), juega entre la indeterminación de la obra y el control consciente del artista. El "procedimiento" daulteano opera como la "forma formante" de la que habla Pareyson y que conduce hacia la "forma formada". Según Elena Oliveras,

> mientras la *forma formante* va haciéndose, "da forma" a la obra y se convierte, en el final del proceso, en *forma formada* (…) El proceso de producción de una obra se define como la actividad ejercida por la forma formante antes de existir como forma formada. (…) La forma es activa aun antes de existir. (2006, p. 152)

Daulte coincide con Pareyson en que el hacer va encontrando el modo de hacer, entre la invención y el descubrimiento (Daulte, 2013). Por eso muchas veces el camino de su creación teatral se inicia con el "procedimiento" pero aún sin texto escrito, sin obra. El "procedimiento", en tanto forma formante,

es la guía principal en el proceso hacia la obra (forma formada). Según Daulte la creación le implica asumir la productividad de una posición infrasciente: no sabe ni conoce plenamente hacia dónde va la forma formante porque, como afirma Pareyson, "la forma existirá solamente cuando el proceso esté acabado" (1960, p. 58). En el no-saber todo, en la capacidad de ir descubriendo e inventando sobre la forma que va apareciendo, está el secreto de la creación buscada. La toma de conciencia respecto de estos mecanismos es producción de conocimiento. Al mismo tiempo, Daulte confía en el procedimiento y en su propia capacidad de percepción y diálogo con el proceso que va desarrollando. El artista es una suerte de partera, *medium*, intermediario entre la forma formante y la forma formada, y al mismo tiempo un organizador activo, un constructor, que "lejos de esperar pasivamente la germinación de la forma, busca, ensaya, experimenta, estudia, decanta" (Oliveras, 2006, p. 153) en el proceso de los ensayos.[16] Dice Pareyson:

> La obra acabada es una maduración que presupone un proceso de germinación e incubación a través del cual, mediante una continuada sucesión de rectificaciones, correcciones, reinicios, selecciones, tachaduras, rechazos y sustituciones, la obra se define mientas se va decantando. (1987, p. 111)

La forma se va desplegando ante la conciencia creadora y técnica del artista, quien propicia una *autopoíesis*: se trata de dejar ser aquello que se va desplegando ante su conciencia de la mano del procedimiento y sus reglas. De esta manera Daulte vehiculiza una de sus ideas fundamentales respecto del arte, de raíz simbolista: el valor de la autonomía del arte, de su especificidad, de su inmanencia estructural, su condición de mundo paralelo al mundo (cosmos dentro del cosmos, estructura en abismo, como en Borges y en las piezas daulteanas)[17]

[16] Usamos aquí la palabra "ensayo", no como texto teórico (como veníamos haciéndolo hasta ahora), sino en tanto proceso de creación teatral, el trabajo de puesta en escena o escritura escénica e investigación con los actores y equipo.

[17] Véase al respecto nuestra introducción al tomo 6 de las obras de Daulte (2018, pp. 23-81).

dotado de sus propias reglas. Su "compromiso" con esas reglas de "juego" inmanentes es la condición de posibilidad de la existencia de su teatro.

Afirma Oliveras que, de acuerdo con la formatividad, "la toma de conciencia del desarrollo de la obra solo puede aparecer post *factum*, una vez que ésta se ha terminado. Sólo entonces el autor comprende que ha seguido el único camino en que se podía llegar a hacerla" (2006, p. 154). ¿No es la necesidad, el deseo, la felicidad de comprender y desandar esos caminos misteriosos y fascinantes, que se han recorrido un tanto a ciegas, lo que impulsa a Daulte a escribir teoría y a repensar lo hecho? ¿No surgen del núcleo radiante de la pregunta por la creación sus ensayos y sus "Postfacios"?

Esta relación de infrasciencia (por la que se sabe algo pero no todo lo que preside el proceso creador) se relaciona con la producción de sentido, que siempre es *a posteriori*, como sostiene Daulte en "Batman vs. Hamlet" (2012a). No se sabrá qué puede significar la obra hasta que, al final del proceso, "forma formada", se transforme en un dispositivo de estimulación. Consciente de la crisis del teatrista ilustrado, Daulte construye dispositivos de ausencia, de vacío, que claman por ser llenados de sentido y, frente a la demanda tradicional por "lo importante" (uno de los términos de discusión Gambaro-Spregelburd en la mencionada polémica), despiertan la elocuencia del espectador y lo invitan a completar esa ausencia. Ejemplos de esos dispositivos de estimulación están en toda su obra, mencionamos como ejemplos el "paquete" de *Desde la noche llamo*, el personaje de Claudio (el hombre invisible o fantasma) en *¿Estás ahí?*, el cubo en *Clarividentes*. Daulte no le dice al espectador lo que debe pensar, entender o concluir, ni qué sentido debe construir, ya que sería "dictatorial", "fascista"; lo invita a crear, a jugar libremente en un campo de reglas, a construir su propia interpretación y enlaces referenciales. Más que un circuito de comunicación, Daulte promueve una donación que genera estimulación. Como ya señalamos, Daulte concibe el teatro no como un vehículo transmisor de ideas, sino como un constructor, un portador-generador de ideas en sus mismas estructuras dramáticas y en sus artificios.

Finalmente destaquemos que la originalidad de los ensayos de Daulte se sostiene en un acto de autoafirmación de auténtica valentía creativa e intelectual, la que hace avanzar la historia del pensamiento. Su escritura implica al menos cuatro operaciones de coraje frente a lo dado e impuesto, que significan diferenciarse de las ideas hegemónicas y de autoridad, para fundar nue-

vos territorios de pensamiento. Primero: permitirse revisar críticamente lo que se dice sobre el arte, sin hacer mecánicos "saludos a la bandera" a lo autorizado, y permitirse afirmar contra la inercia de las tradiciones: acaso no es tan así, siento que las cosas son de otra manera. Segundo: auto-observarse, verse hacer, producir y pensar la propia producción, tratar de entender-se, constituirse en un laboratorio de (auto) percepción, desde un gesto auto-etnográfico, investigar-se. Tercero: darle entidad a eso nuevo y diferente que se manifiesta, que se desvía de lo acostumbrado o impuesto, y darle forma a través de la escritura de los ensayos, buscando que esa escritura exprese y revele esas ideas y no las aplaque. Cuarto: desde un nuevo sistema de afirmaciones, como en el caso de los "axiomas" de "Juego y compromiso":

> *- El teatro en tanto juego tiende a oponerse a la realidad*
> *- En teatro el único compromiso posible es con la regla*
> *- Todo sistema de relaciones matemático que puede deducirse de un material es un procedimiento*
> *- Todo procedimiento es matemático; es decir que, como la Matemática, es indiferente a los contenidos*
> *- El objetivo de todos los elementos que componen el fenómeno del teatro es volver eficaz un procedimiento*
> *- La fidelidad a un procedimiento es capaz de generar una verdad*
> *- La clave de todo procedimiento debe permanecer oculta al espectador para que este devenga en público.*

Desplegar la capacidad de enfrentar a quienes no coinciden. Revisionismo; auto-observación; capacidad propositiva; carácter político para la discusión en el campo teatral.[18]

[18] Estas mismas cuatro operaciones, pero desde otra concepción teatral, se observan en el primer gran texto teórico de Eduardo Pavlovsky: *Reflexiones sobre el proceso creador / El Señor Galíndez* (1976), como señalamos en Dubatti, 2020.

Resultan fascinantes las formas de articulación entre praxis y teoría en la dinámica artística. En una entrevista (2018) le preguntamos a Daulte cómo surgió en él la necesidad de teorizar sobre sus prácticas teatrales, y nos contestó:

> Lo que motivó la escritura de la primera parte de "Juego y compromiso" fue una charla con Rafael Spregelburd. Me habían invitado a participar en una mesa redonda en un Congreso. Era la primera vez que me invitaban a exponer ideas. Yo por entonces estaba demasiado ocupado tratando de escribir más o menos, de manera decente, como para empezar ya a ocuparme de los aspectos teóricos de mi propia práctica. Hablando un día con Rafael le comento que no me daban ganas de participar de esa mesa redonda, que no me atraía la teoría, etc., etc. Y él me dijo: "Hacelo como un acto egoísta". "¿Cómo es eso?", le pregunté yo. "Claro, usalo para pensar las cosas que te interesa pensar. No te preocupes por lo que ellos quieran oír". El consejo me resultó revelador. Me puse a escribir. A intentar hacer una reflexión acerca de las cosas que me preocupaban de verdad acerca del teatro a partir de mi propia experiencia, tanto en mi formación, como en mi lugar de espectador y en el de creador. Así fue como "Juego y compromiso" apareció en un primerísimo borrador. Y me di cuenta de que había creado una herramienta. Una herramienta de pensamiento para mi propio pensamiento. Nunca pensé que eso podía llegar a "iluminar" a otros. Curiosamente mi exposición fue muy bienvenida y empezó a publicarse en muchas revistas especializadas. Luego consideré la práctica del pensamiento teórico como una herramienta que debía seguir siendo perfeccionada a medida que mi labor como artista iba evolucionando. Así fue como aparecieron la segunda y la tercera parte de "Juego y compromiso". Años más tarde, detecté una laguna en mi pensamiento: el tema de los contenidos. Pude pensarlo a través de la redacción de "Batman vs. Hamlet". "La palabra, el ruido y la música" se produjo de manera bastante similar a la primera parte de "Juego y compromiso": el Festival de la Palabra me dio la excusa para pensar y exponer mi relación con la palabra a lo largo de toda mi carrera.[19]

[19] Entrevista realizada en enero de 2018 en Buenos Aires.

Le preguntamos a Daulte si desde sus comienzos artísticos frecuenta la lectura de los teóricos teatrales, y nos dijo en la mencionada entrevista:

> Yo había leído mucha teoría durante mi formación. Y me apasioné especialmente con Lajos Egri y Jan Kott. Leí casi todo Stanislavski. A Artaud. Y a muchos otros. Hasta que llegué a hacerme un lío tremendo. Tardé mucho en entender que la única teoría que me podría servir sería la que yo mismo me inventara. Por otro lado, desde que comencé a producir teoría nunca pienso que escribiré un nuevo ensayo. Pero el correr de los años hace que uno repiense algunos conceptos y en algún momento aparece la oportunidad / necesidad de bajar ese nuevo pensamiento al papel. No soy un seguidor o cazador de nuevas teorías específicas del campo teatral. Sí me interesa un nuevo libro de [Alain] Badiou o encontrar un texto como *El Cisne Negro* de [Nassim Nicholas] Taleb. La teoría es para mí un estímulo y no un saber en sí. No creo que haya que conocer ninguna teoría para producir arte. Pero leer un ensayo, una novela, escuchar una ópera, ver un cuadro, enamorarse, son todos estímulos para un artista. Por lo tanto, bienvenidos sean.

Esas lecturas pasan luego a su dramaturgia, como lo demuestran los epígrafes de Badiou y Taleb en *Personitas y Clarividentes* (Daulte, 2018, p. 191, p. 216, p. 302).

En otra entrevista (2019) con el director y docente Jorge Eines sobre su libro *La astucia del cuerpo* (2019), le preguntamos cómo articulaba praxis teatral (su tarea de dirección y docencia) y producción teórico-ensayística, y nos contestó poniendo en primer plano el espacio del ensayo (en el sentido de este término especificado en la nota 16):

> El lugar natural de producir conocimiento es el ensayo si no se dedica el mismo a la búsqueda de resultados inmediatos. Crear las condiciones para que algo aparezca es producir conocimiento. La dependencia con lo creado antes de crear hace dependiente al que actúa de cosas que no sabe muy bien de dónde vienen. Una obediencia a algo que desconoce y que no se siente capaz de modificar con la violencia sensible para favorecer su imaginación en los momentos en que empieza a captar la aparición de la conducta del personaje. Para producir conocimiento hay que ser reactivo ante el posibilismo como norma creadora de opciones laborales. La técnica acaba siendo enemiga de las posibilidades mediocres que es muchos casos son una fuente decisiva de supervivencia. Lo ensayístico, entonces, como espacio de reflexión porque existe alguna otra cosa de lo que hablar y que nos invita a ir más allá del éxito económico o social. Pues sí. Nos invita. Y se puede ir o no se pude ir. Los momentos en que eso surge, esos

> ejemplos que tú me pides que defina, son las resultantes de la captación en los momentos del brotar de un algo que acaba instalado como referente técnico conclusivo en la estructura técnica interpretativa. Buscamos entorno como conflicto. Objetico como acción. Texto como acción verbal y contingencia como instancia técnica correctora tanto en la etapa final de los ensayos como en la representación. Dirigir no como resolución de la metáfora sino como búsqueda de la metonimia.

Eines reflexiona específicamente sobre diversos problemas de la Filosofía de la Praxis Teatral en la mesa de diálogo organizada por José Romera Castillo para el *Congreso Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XXI*, en 2019, en la que participamos además con Emeterio Diez Puertas. Allí se declara un permanente lector de textos filosóficos, más allá de su biblioteca teatral (Diez Puertas, Dubatti, Eines, 2019, pp. 82-106).

Dichosamente hoy somos plenamente conscientes de la atención que nos merece la contribución relevante del pensamiento teatral y lo atesoramos (lamentablemente hubo épocas en las que no se lo atendió ni propició y han quedado, al respecto, lagunas muy difíciles o imposibles de completar).

En conclusión, debemos rescatar el pensamiento teatral producido desde una Filosofía de la Praxis por los artistas y agentes productores del campo teatral; debemos estimular la producción de ese pensamiento, así como su edición y conservación; y ponerlo en multiplicación con las Ciencias del Teatro; debemos dominar un panorama de todo los producido en Filosofía de la Praxis Teatral en Latinoamérica (materia que hasta hoy conocemos poco). La Universidad, en su dimensión innovadora, debe producir Filosofía de la Praxis Artística en todas sus dimensiones: Arte, pensamiento artístico y Ciencias del Arte, o en nuestro campo específico: Filosofía de la Praxis Teatral en todas sus formas, teatro, pensamiento teatral y Ciencias del Teatro, no como campos separados sino fecundamente integrados. Debemos contribuir a la producción de una Filosofía de la Praxis territorializada en nuestros campos y acontecimientos teatrales singulares, radicante (Bourriaud, 2009; Dubatti, 2019a) en nuestras prácticas artísticas, para desde esas producciones promover diálogos territoriales de diversas cartografías.

Corpo-presencia: ¿Teatralidad o ritualidad?

Carlos Araque Osorio

Universidad Distrital de Bogotá Francisco José de Caldas

Colombia

Corpo-presencia: ¿Teatralidad o ritualidad?

Carlos Araque Osorio
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Bogotá, Colombia

Este artículo está encaminado a clarificar algunas intervenciones en coloquios, seminarios, simposios, debates y eventos académicos, las cuales asumen una modalidad desemejante a la conferencia y se ubican en zonas diversas de la teatralidad, pues investigan otras maneras de exponer, dialogar, hablar y reflexionar sobre el quehacer teatral.[1]

Para definir esta acción, con anterioridad, se han desarrollado propuestas como conferencia espectáculo, conferencia performática o corporencia; enunciaciones que trataré de abordar en el presente escrito.

Por diferentes motivaciones comencé a explorar la conferencia "medio actuada". Al participar en varios eventos, seminarios, coloquios, encuentros, etc., sobre teatro, notaba, o por lo menos creía, que varia gente se aburría escuchando elocuentes discursos académicos e intelectuales sobre nuestro oficio. Esto lo había medio presentido cuando impartía clases teóricas sobre el arte teatral; en algunas ocasiones los/las estudiantes perdían el interés por el discurso y manifestaban cansancio y agotamiento al poco tiempo de iniciar la sesión.

La pretensión era convertir lo que normalmente se denomina como conferencia tradicional en un suceso

[1] Entre el 23 y el 26 de octubre de 2019 tuvimos el privilegio de compartir lugar de exposición con el maestro Jorge Dubatti, quien nos presentó el libro *Poéticas de liminalidad en el teatro II* en el *Coloquio Internacional de Investigación-Creación en Artes Escénicas*, organizado por el Centro Universitario de Arte Arquitectura y Diseño CUAAD, División de Artes y Humanidades y el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Guadalajara. Nosotros fuimos a México a realizar varias intervenciones en el Coloquio con las cuales pretendíamos seducir e influir desde el cuerpo y la acción a los asistentes especializados y al público en general.

artístico académico con momentos de expectación o de creación, e introducir en la conferencia pequeños acontecimientos, acciones o apartes de las obras que había creado y en las que actuaba, para explicar lo que estaba intentando plantear con la palabra. Este recurso lo venía utilizando desde hacía algunos años, pero no lograba definirlo o nombrarlo con claridad.

Fue María Fernanda Bonilla Sarmiento quien, desde sus perspectivas investigativas, le asignó un nombre a esta forma de ex-poner:

> Con la misma intención de no subordinar el conocimiento a las relaciones meramente racionales, la primera parte de esta sustentación será hecha a través de una *corporencia*. Que es una exposición que pretende abarcar otras sensibilidades en quien presencia, e impulsar a la expositora a comunicar conceptos y experiencias a través de sus otros sentidos y no solo por medio de la palabra[2]. (Bonilla Sarmiento, 2019, p. 2)

El maestro Dubatti, cuando observó una de las intervenciones, planteó si esto que hacíamos[3] no podría ser considerado dentro de las matrices del teatro liminal, entendido como aquellos fenómenos dramáticos y/o escénicos que tensionan teatro y no-teatro y que portan una pregunta ineludible: ¿es esto teatro?

Desde mi punto de vista el Maestro Dubatti no se refiere al teatro en un sentido genérico, ya que entiende y explica que teatro liminal pueden ser aquellos acontecimientos configurados por textos, sean estos dramáticos o no, espectáculos escénicos donde interactúan diversas artes, sean ficcionarias o no y variados espacios creativos con elementos de presentación y representación, es decir donde el teatro se entrecruza con la vida. Y hablando de vida, debo reconocer que en varias ocasiones he quedado hechizado con la palabra…, con el

[2] Definición que realiza María Fernanda Bonilla Sarmiento en su tesis de doctorado *Teatralidades de(s)coloniales: entre la formación, la creación y la política en Abya*", Universidade Federal de Bahía, Brasil.

[3] Soy consciente que en algunas ocasiones desarrollo el discurso en primera persona y otras en un plural, esto ocurre porque mi experiencia está vinculada directamente con Vendimia Teatro, el cual está conformado por varias personas. Enuncio también en el artículo algunas experiencias realizadas con estudiantes y por ello en varias ocasiones vuelvo a utilizar el plural.

[4] Solo nombraré algunas conferencias magistrales en las que he tenido el honor y la fortuna de estar presente: la de Gioconda Belli y su mágica palabra poética en Bogotá, las de Eduardo Galeano y Mario Benedetti, en la Universidad Nacional de Colombia, las de Santiago García en el Teatro la Candelaria, las de Enrique Buenaventura (q.e.p.d) en varios lugares de Colombia, las de Jerzy Grotowski en el ISTA de 1996 en Holstebro, Dinamarca, algunas de las intervenciones de Eugenio Barba en varios lugares, las de Mauricio Kartun en el taller de dramaturgia Punto Cadeneta, las de Jorge Dubatti en Medellín y Guadalajara, las clases de mis maestros Luis Guillermo Vasco y Guillermo Páramo.

uso de la palabra, de la voz y sus entonaciones, de sus tonalidades y sus vericuetos. La vida me ha regalado varios momentos en los cuales he podido ver y participar de un auditorio que alucina con una conferencia[4], con intervenciones tanto de mujeres como de hombres que logran transportarnos con el verbo hacia mundos mágicos y desconocidos.

Es lícito reconocer que siempre se encontrarán buenas conversadoras y conversadores, narradores y narradoras que hacen un empleo magistral del logos, de la palabra, y que el discurso oral tendrá en el arte teatral un lugar predominante y destacado; pero lamentablemente debo indicar que son varias las ocasiones en las que me canso y me agobio, incluso cuando se está hablando de aquello con lo cual convivo día tras día.

En 2004, como parte de un sueño intelectual, nos propusimos como agrupación realizar un homenaje a Antonin Artaud en el grupo Vendimia Teatro, y con la complicidad de Clara Angélica Contreras Camacho y María Fernanda Bonilla Sarmiento realizamos el montaje *La Geografía de los Nervios*[5], un texto teatral que trata sobre cuatro de los más importantes tópicos de la vida de Artaud: la enfermedad, el cuerpo, el suicido y el teatro. Siempre es grato tener a mano propuestas como las de Artaud, que nos recuerdan que cada una de las cosas que hacemos tienen una memoria y una conexión con la vida, por ello hablamos de acciones físicas, racionales y emotivas.[6] Incluso como humanos conservamos aún las memorias sensitivas[7] de los diferentes especímenes que hemos sido y en nuestro comportamiento aún se manifiesta algo de la memoria anfibia.

Este suena muy poético..., ¿pero cómo explicarlo, sobre todo cuando después del estreno y de las primeras funciones, muchas personas nos preguntaban por qué relacionábamos a Artaud con la biomecánica planteada

[5] Obra de mi autoría que se encuentra incluida en el libro *Dramaturgia en diferencia*, publicado por la Editorial de la Universidad Distrital de Bogotá en 2013.

[6] Físicas: relacionadas con la memoria corporal, movimiento, desplazamiento, corporalidad. Verbales: relacionadas con la memoria racional, composición gramatical (textos, subtextos, parlamentos, diálogos). Emotivas: relacionadas con la memoria emotiva, sentimientos, psicofísica, sensaciones, afectos.

[7] Sensitivas entendidas como las respuestas emotivas a nivel básico para propiciar reacciones en el cuerpo y alterando las maneras de permanecer o estar. Sentimientos asociaciones a reacciones frente a las emociones, generando respuestas ante los demás y respondiendo desde nuestra experiencia personal.

por Meyerhold? Intenté de varias formas utilizar la palabra para dar explicaciones sobre el proceso creativo e investigativo, pero siempre ocurría que yo o los asistentes no quedábamos satisfechos con la explicación.

Esto condujo a preguntas: ¿cómo socializar los procesos creativos teatrales sin recurrir solo a la palabra, ya que nuestro oficio es fundamentalmente acción?; ¿cómo con acciones abordar el universo intelectual y generar otra opción para conferenciar de nuestro quehacer en público?

Y fue Artaud el que en aquellos momentos de incertidumbre encaminó el proceso. Claro, generó más incógnitas, pero permitió vislumbrar otras posibilidades. Estudiando su vida habíamos descubierto que con una de sus últimas intervenciones creativas había sostenido un debate de dimensiones épicas con la Radiodifusión Francesa (Radio France o Radio Diffusion Française), institución que finalmente se negó a emitir su famosa conferencia pregrabada "Para acabar de una vez con el juicio de Dios" (*Pour en finir avec le jugement de Dieu*).

Artaud había recibido una propuesta de la emisora para transmitir en su programa "La Voz de los Poetas" los textos que el artista considerara pertinentes y necesarios decir por aquella época. Con su capacidad creativa, se dio a la tarea de ensayar y arreglar con extremo cuidado su intervención. Preparó su "conferencia" a cuatro voces, con la colaboración de María Casares, Roger Blin, Paule Thévenin y él mismo. Durante varias semanas, agregó grabaciones de efectos especiales, sonidos musicales de xilófonos, tambores, timbales, gongs, gritos de distintas intensidades, quejidos exclamaciones y pasajes con glosolalías, que era su lenguaje rítmico sonoro, construido con palabras inventadas. Artaud comprendía muy bien el impacto de esta emisión, ya que podría haber llegado hasta a 15 millones de escuchas.

La emisión radiofónica estaba programada para el lunes 2 de febrero de 1948, pero no fue permitida dado que las directivas de la emisora la censuraron. Ante esta situación Fernand Pouey, director del programa, convocó a una cincuentena de intelectuales y entendidos para que escucharan la propuesta de Artaud, dieran su opinión e intervinieran como jurados. El acogimiento y la aceptación fueron rotundos, ninguno de los asistentes opinó en contra; por el contrario se levantaron en ovación hacia la magnífica creación…, y sin embargo la difusión no fue permitida.

Este acontecimiento generó algunas preguntas: ¿fue la crudeza de las palabras de Artaud lo que ocasionó su suspensión?, ¿o fue la forma innovadora de organizar esta "conferencia", la cual rompía con el rictus académico y formalista, lo que propició esa decisión?

El programa "La Voz de los Poetas" había permitido intervenciones de André Breton, Anaïs Nin, Alberto da Veiga Guignard y muchas otras y otros poetas con palabras tan crudas y disonantes como las de Artaud. Entonces debemos suponer que lo que impidió la trasmisión de *Para acabar de una vez con el juicio de Dios* fue la forma como se organizó el discurso. Gemidos, alaridos, tambores, sonidos y voces desconcertantes no eran lo habitual en este tipo de intervenciones y por ello la radiotransmisión fue suspendida. No era entonces una conferencia tradicional o una charla tranquila, estamos hablando sin lugar a dudas de una "conferencia espectáculo".

En su *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, Patrice Pavis[8] define la *conferencia espectáculo* en los siguientes términos:

> Esta reciente creación híbrida de la conferencia-espectáculo participa tanto de la pedagogía como del arte. La pedagogía contemporánea, inclinada a lo experimental, trata de hacer atractiva una disertación histórica, o teórica demasiado árida, introduciendo ejemplos concretos que el conferencista ofrece como ilustración y también, ¿por qué no? dramatizada. Cada vez más el teatro es intimidado a explicar sus intenciones, a ofrecer las instrucciones para su recepción. (Pavis, 2016, p. 59)

Pavis plantea que la conferencia espectáculo, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se convirtió en un género utilizado con frecuencia, popular, reconocido y sobre todo valora su poder pedagógico, pues busca trasmitir el conocimiento de forma agradable, eficaz y estética.

[8] Este *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* es uno de sus famosos textos y quizás el más actualizado publicado en español. Pavis nos ofrece una amplia disertación sobre los temas que han surgido a partir de la instalación del teatro posdramático en la contemporaneidad.

Sin embargo, no se puede desconocer que, de cualquier forma, la conferencia es en sí una especie de performancia, ya que el conferencista realiza acciones concretas para llamar la atención del auditorio, y tampoco desconocer que el buen conferencista es aquel que no se sabe de memoria su lección y que puede sorprenderse de su propio discurso, pero esencialmente puede asombrarse en el mismo momento en que realiza el acto de conferenciar.

En el ámbito académico una variante de la conferencia es la sustentación de tesis, con la que el futuro profesional tiene como propósito mezclar su práctica con la investigación teórica y conceptual que realizó para sustentarla. Para ello puede hacer de este evento casi un espectáculo, re-afirmando unos marcos hipotéticos y conceptuales, pero también parodiando ciertas hipótesis para intentar mostrar cómo podrían estar equivocadas…, y hace esto para pretender convencer de la condición científica de su trabajo a los jurados, evaluadores o tribunal de valoración.

Utilicé ese procedimiento cuando realicé la sustentación de tesis para optar por el título de Antropólogo[9] en la Universidad Nacional de Colombia. Quise salir del formato académico convencional de sustentación e invite al jurado a verme en una puesta en escena del texto de Franz Kafka "Informe para una academia", que había adaptado para la ocasión y lo presenté como "Informe para una academia de antropólogos". El suceso fue interesante pero fracasé en mi propósito, ya que los jurados salieron diciendo que me podían graduar como actor, pero no como antropólogo. Me dieron sin embargo la posibilidad de volver a realizar la sustentación y la llevé a cabo retomando elementos de la puesta en escena e implementando otros, como los que Pavis ha incluido en la conferencia espectáculo.

[9] Después de largas sesiones y debates, presenté ante los antropólogos evaluadores de la Universidad Nacional de Colombia los resultados de la investigación "Ceremonial y ritual Muisca y teatro en la actualidad" y finalmente la institución me reconoció como profesional de esta disciplina.

En esa oportunidad expliqué algunos marcos teóricos por medio del cuerpo; por ejemplo, toda la parte sobre el ritual Muisca la simulé como si estuviéramos en un ritual. Lógico, era un ritual ficcionario, sin el poder ni las condiciones naturales para poder lograr su eficacia. Fracasé de nuevo. Uno de los jurados dijo que no me podía aceptar la sustentación, dado que parecía más la intervención de un supuesto chamán y no la de un académico. Sin embargo este suceso me aproximó un poco al teatro ritualizado en la contemporaneidad.

Luego de largos trámites burocráticos se me concedió una tercera oportunidad, pero con la condición de que me comportara como un académico y no como un seudo artista, pero mi terquedad pudo más que mi razón y volví a caer en la tentación de realizar una sustentación medio actuada. Disminuí la parte ritual y concentré la actividad física y corporal en mostrar partes actuadas del trabajo de campo que había realizado sobre matachines, personajes festivos y procesiones en la región de Colombia donde había nacido.

Bueno, esta vez la tesis fue aprobada. Digamos que los matachines y los personajes de carnaval me dieron una pequeña ayuda y los evaluadores, aunque no quedaron del todo satisfechos, sí reconocieron que algo de innovador había en esos intentos de defensa de la investigación.

Si bien desde ese momento instintivamente me acercaba a definiciones como las de Pavis sobre la conferencia espectáculo, no había un nivel de conciencia que me permitiera plantear de una manera diferente la idea de conferencia, solo que intuitivamente estaba explorando otras posibilidades, porque no me gustaba o no aceptaba la forma tradicional de trasmitir el conocimiento y siempre obstinadamente pensaba y exploraba otras opciones.

Como comenté, no es una diferencia ni una negación de la conferencia como medio de comunicación, solo que como estudiante y aprendiz, en algunas oportunidades, me fastidiaba en clases, en conferencias, en charlas, en sesiones teóricas, pero sobre todo cuando llegué a ser profesor, percibí que algunos de los/las estudiantes escuchándome decir grandes teorías o intentando divulgar reconocidos postulados teatrales, se contrariaban y perdían interés.

No es una inquietud nueva. Durante siglos la pedagogía ha estado interesada en transmitir el conocimiento de manera estética, eficaz y divertida, por ello los maestros y pedagogos nos inventamos acciones, actividades,

puestas y estrategias para transmitir ideas complejas, absurdas y por qué no enredadas, y todo esto para centrar la atención del auditorio, de los/las estudiantes o simplemente de los/las asistentes a una conferencia.

Como muchos otras/otros emprendí una especie de investigación artística indagando ciertos recursos teatrales para centrar la atención del espectador/testigo.[10] Descubrí que la escucha se concentra más cuando utilizamos elementos dramáticos o teatrales para re-orientar la mirada del espectador/testigo. Si a esto agregamos que participo de la idea de que el buen pedagogo es aquel que no enseña todo bien, el que se equivoca, el que desatina, entonces entro en un espacio en el cual el error forma parte de la propuesta pedagógica.

[10] La idea de espectador o público testigo la he desarrollado en el libro *Presentar/representar. Cuatro perspectivas en el fallecido ojo de vidrio* (AAVV., 2019), editado y publicado por la Editorial UD y en el que también escriben Cristina Alejandra Jiménez Gómez, María Fernanda Bonilla Sarmiento y Clara Angélica Contreras Camacho. En el planteamiento fundamental de este libro no nos remitimos solo al que observa y se emociona (o no), sino al que participa, puede hacer su propia versión, critica, toma partido y tiene la capacidad de quedarse o abandonar el evento.

Igual, en varias oportunidades he sentido la necesidad de transformar mis espectáculos en conferencias, como en especies de desmontajes o demostraciones de procesos, pero sin la parafernalia que le ha otorgado el teatro actual a este recurso elemental pero significativo. Fue esa inquietud la que me llevó a realizar el espectáculo *El espectro que soy yo*. En 2012 había realizado una electiva en la Facultad de Artes de la Universidad Distrital de Bogotá, sobre cuerpo y performancia, y en un semestre nos centramos sobre la idea de placer y dolor en el arte. Esto nos condujo a preguntarnos por qué somos lo que somos; porque no somos panaderos, zapateros, modistas o tipógrafos. No subvalorábamos estos oficios, sino que indagábamos sobre la idea de que el dolor, la alegría, el placer o la negación del mismo, nos había conducido hacia el espacio del arte y específicamente hacia el teatro.

Comenzamos a estructurar pequeñas escenas que dieran cuenta de esas percepciones mínimas e insignificantes, pero vitales para comprender nuestra actual

situación. Algunos de los partícipes en la electiva las llevaron al escenario desde la ficcionalidad, pues no querían ni deseaban describir en el escenario directamente sus vidas y experiencias.

Particularmente me sentía incómodo con la idea de teatralizar o ficcionalizar mi vida, por ello comencé a girar en torno a la pregunta; ¿y bueno, por qué no hablar directamente de mi pasado, los sucesos que me habían configurado, aquellas situaciones que me habían transformado para bien o para mal? De estas inquietudes me surgieron tres maneras de re-presentar en la escena: contando recuerdos de mi infancia y mi juventud, cantando ciertas canciones que remitían a aquellas épocas, y haciendo reflexiones filosóficas sobre el oficio teatral. Era como una clase sobre mi vida y, sin habérmelo propuesto, había creado como una especie de carta blanca o de manos libres para de-mostrar mi existencia a partir de la actuación.

La participación directa en la electiva me permitió consolidar como una especie de teatralización de la conferencia y transformó el discurso en acciones de diferente índole: poéticas, filosóficas, históricas, nostálgicas, ficcionarias y hasta reales. Por medio de la acción que reemplaza o acompaña a la palabra se generó una forma de ritualización del discurso. En el caso de *El espectro que soy yo* se convirtió en un espectáculo, donde las explicaciones y recuerdos de mi vida fueron reemplazadas por demostraciones, acciones, situaciones y lugares de creación, en las que jugar era más importante que contar o narrar.

Todo ello dio como resultado, o magia artística, una conferencia espectáculo, o un espectáculo hecho conferencia. Claro que esa transformación de la conferencia ha generado no pocos debates, problemas o contradicciones que algunos perciben y no se cansan de enfatizar: ¿estamos hablando de un espectáculo o de una conferencia, de un evento artístico o histórico, de un relato de vida o de una acción ficcionaria? En realidad, desde mi punto de vista, no estoy en condiciones ni deseo responder estas incógnitas, me basta con corroborar que es un espectáculo-demostración, que tiene eficacia, que conmueve, que alucina y que atrapa, ¿pero cómo llamarlo?

Como obra de teatro o espectáculo lo presenté considerables veces y en varios lugares y lo sigo socializando, pero muchos siguieron y siguen insistiendo en que se trataba de una performancia, e incluso otros decididamente hablaban de conferencia actuada. Seguí pensando que era un montaje teatral,

sin embargo, todo ese debate hizo que me surgiera la inquietud de explicarlo, y entonces me propuse realizar una conferencia actuada (¿desmontaje?) para conversar sobre el proceso. Era evidente que no podía ser por medio de una conferencia tradicional. Yo, en principio, me refería al suceso como a una muestra de procesos, pero mis compañeras de grupo, aunque no lo manifestaban, no estaban de acuerdo con ello e indagaban otros posibles nombres. Como ya lo anoté en la primera parte de este artículo, en realidad fue la actriz y directora María Fernanda Bonilla Sarmiento quien en su tesis de doctorado comenzó a mencionar la *corporencia* como una forma de exposición y según ella misma manifiesta, esa idea surge de

> Dultra Britto [quien] propone otro concepto que es el resultado de la experiencia de incorporación de las ciudades: "Las corpografías se formulan como resultantes de la experiencia espacio-temporal que el cuerpo procesa relacionándose con todo lo que hace parte de su contexto de existencia: otros cuerpos, objetos, ideas, lugares, situaciones, en fin; y la ciudad puede ser entendida como un conjunto de condiciones para que esa dinámica ocurra". Las corpografías pueden ser utilizadas como armas contra la apolítica, la espectacularización y la pacificación de las ciudades. Estas pueden ser vistas como pequeñas manifestaciones de resistencia contra los designios hegemónicos implantados. (Bonilla Sarmiento, 2019, p. 3)

Recurriendo a ese planteamiento y teniendo en cuenta la experiencia anterior, María Fernanda había comenzado a utilizar el término de *cápsula* para denominar ciertos momentos, apartes y estructuras de entrenamiento, para que actores y actrices pudiesen comprimir una cantidad significativa de movimientos e información, en una combinación organizada orgánicamente, la cual debía tener una coherencia y contemplar la posibilidad de significar algo concreto, pero sin olvidar que se estaba intentando transmitir conocimiento en un territorio artístico.

Por mi parte yo entendía el concepto de cápsula como una especie de conocimiento físico-emotivo contenido, que se puede utilizar para transmitir un estado, pero sobre todo para salvaguardarnos y protegernos de los sentimientos desbocados e incontrolados por la emoción que emergen en el momento de la re-presentación. Era quizás algo parecido a lo que Vsevolod Meyerhold definió como *estudio*. Sin embargo, el estudio podía estar despojado de objetivos o intención intelectual, mientras que la cápsula debía tener un objetivo abiertamente artístico, físico, emotivo e intelectual.

Quizás podía equipararse al concepto de partitura, con la diferencia que esta puede ser empleada repetidamente sin contar con el impacto que causan en ella las emociones y sentimientos. No olvidemos que con la cápsula teníamos la pretensión de que los sentimientos y las emociones tuviesen el mismo valor que la palabra y pudiesen connotar y significar por medio del movimiento y la fisicalidad.

Comprendía que si bien el concepto de cápsula derivaba directamente de la farmacología, era acogido y empleado por los sistemas de aprendizaje y la pedagogía para hablar por ejemplo de cápsulas educativas y formativas, que remiten al poder de concentración del conocimiento y tienen la capacidad de proteger elementos primordiales emanados en procesos de aprendizaje sensible.

Así como la palabra corporencia fue empleada inicialmente por María Fernanda, fue ella la que habló en su momento de cápsula, pero creo que tanto ella como yo éramos conscientes de que la palabra cápsula no satisfacía ni significaba lo que pretendíamos explicar y que en su momento corporencia se acercaba más a lo que estábamos realizando.

Considero que la conferencia espectáculo (*¿corpo-presencia?*[11], *¿corporencia?*) no debe confundirse ni homologarse con la lectura interpretativa, donde también se mezcla el discurso con el arte escénico, la explicación y la demostración para poner en duda el dogma academicista. En nuestra propuesta estaba presente la idea de realizar una crítica a la institucionalización de la terminología artística, que al igual que la académica en numerosos eventos: seminarios, coloquios, simposios, foros, debates, etc., solo acepta la conferencia como una forma lícita de participación.

[11] En el medio teatral tener presencia se entiende como la capacidad que tienen actores y actrices de centrar la atención del público/testigo o del espectador partícipe. Algunos lo llaman energía, y otros como Eugenio Barba lo definen como *bios.*

¿Cómo podemos definir una conferencia? En propiedad, es una disertación o exposición especializada, donde el conferencista está sentado o de pie, en algunos casos con ayuda de recursos audiovisuales, quizás *power point*, en otros solo haciendo uso del poder de la palabra, y busca concentrar, entusiasmar y seducir a su auditorio. ¿Cómo generar planteamientos de manera disciplinar sobre el teatro que es fundamentalmente acción, haciendo uso del cuerpo y no exclusivamente recurriendo solo a la soberanía de la palabra? De manera esquemática digamos que por medio de una corporencia o una corpo-presencia.

¿Qué sería entonces una corporencia?, ¿una conferencia realizada con el cuerpo?, ¿acaso la palabra y el lenguaje no forman parte del cuerpo, y las ideas y pensamientos que queremos expresar no son parte de nuestro ser?

¿Y que es una corpo-presencia? Pavis habla de la presencia en la escena en los siguientes términos: "Según una opinión habitual entre las gentes del oficio, la presencia vendría a ser el bien supremo que el actor destina al público. Estaría vinculada a una comunicación corporal 'directa' con el actor que vemos frente a nosotros" (Pavis, 1998, p. 353).[12]

Relacionando el término con el oficio teatral, el objetivo final de la preparación y la técnica de actuación es lograr presencia en la escena, producir presencia no solo desde lo simbólico, sino también desde lo sensitivo, es decir acercarse a la presencia que genera el ritual, en el cual para ser no basta con creer, es necesario llegar a existir, lograr un presente continuo relacionado con la vida, con el devenir, con la proximidad creativa. Ese presente continuo solo es posible a través de la manifestación del cuerpo creativo[13] y no solo de la palabra.

[12] En el *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* Patrice Pavis se toma la tarea de realizar una completa y especializada enciclopedia sobre temáticas teatrales, para intentar clarificar parte de las preguntas que nos hacemos las personas que laboramos en el campo del teatro.

[13] También puede ser cuerpo poético, natural o cuerpo total, el que está configurado por los músculos, los huesos, la sangre, los sentimientos, la voz, los deseos, los anhelos, las dudas, los errores, los aciertos, las razones, los desvaríos…

Pero quien más aporta a la idea de presencia en este artículo es Eugenio Barba[14], que la entiende como un don maravilloso, como un desdoblamiento que hace que el arte de la actuación tenga algo de misterioso, porque no depende totalmente de nosotros, aparece o no y por más técnica que poseamos no siempre hace "acto de presencia":

> Estar presente (agradar o no agradar). Interesar incluso irritando. Incluso cuando se quiera pasar desapercibido, llenar el propio lugar en el espacio, hacerse necesario, La presencia es una cualidad discreta que emana del alma, que irradia y se impone. Cuando es conciente de presencia, el actor osa exteriorizar lo que siente y además lo hará de una manera apropiada porque no tiene necesidad de forzarse: se le sigue, se le escucha. (Barba y Savarese, 2007, p. 269)

Indudablemente es una definición de presencia que se acerca más a la ritualidad que a la teatralidad. Cuando se afirma que emana del alma y no de la técnica, se entiende como un don, como un privilegio, como una cualidad, como algo que se tiene o no se tiene. Paradójicamente es una de las grandes virtudes y capacidades que le asignan al chamán los antropólogos.

No puedo negar que me fascina la idea de presencia entendida como el hecho de existir en un lugar determinado y sobre todo participando desde lo mágico-creativo en un acontecimiento que remite directamente a nuestro quehacer.

Como se puede observar, para designar mi actividad ya estoy tomando partido a favor de corpo-presencia y voy dejando a un lado la idea de corporencia y de corpo-presentación, y esto en parte ocurre porque esas palabras las sigo relacionando demasiado con la idea de conferencia y con espectáculo. Recordemos que la

[14] *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, de Eugenio Barba y Nicola Savarese, tomamos la referencia de la impresión realizada por la Editorial Alarcos que es cubana y opera principalmente en La Habana, sin embargo este libro fue impreso en Dinamarca en una coproducción de la editorial Escenología, México, con el ISTA (International School of Theatre Anthropology) y el Odin Teatret.

presentación es diversión y requiere de la imitación para concretarse y esa condición la convierte en pasatiempo. Quizás no es solo eso lo que deseo hacer.

Por otra parte la composición corpo-presencia lleva implícita la presentación vista y, valga la redundancia, como un presente continuo y como un dispositivo o instrumento eficaz para la socialización del conocimiento teatral desde la acción, el sentimiento y la emoción. Eso es algo que me entusiasma académica y creativamente hablando.

Para ir dilucidando la idea, digamos que la corpo-presencia es una concatenación de cápsulas, un enlace de pequeñas acciones, de micros sucesos teatrales e ideas que guardan entre sí una relación lógica con las artes escénicas y que tienen la intención o el objetivo de causar un impacto o buscar un resultado en el público/testigo.

Es apenas comprensible que la corpo-presencia va a generar un resultado diferente al que solo se logra con el uso de la palabra y también es claro que puede ser empleada para exponer en otras disciplinas diferentes a las artes escénicas, pero recurramos a otros planteamientos para intentar dilucidar el dilema o tal vez complicarlo más.

Nara Mansur, de la Universidad de Buenos Aires, en su artículo "Conferencias y conferencistas performáticos"[15], plantea que en esta modalidad de exposición se dice y se argumenta desde muchos lugares de pertenencia, es un decir con elementos de distinta procedencia. Entre otras ideas plantea las siguientes:

- El hablante hace "abandono de persona" (uno no es los pensamientos que tiene), y encarna la

[15] El artículo aparece publicado en 2019 en el libro *Poéticas de la liminalidad en el teatro II,* edición de la Escuela Superior de Arte Dramático de Lima, Perú, cuya coordinación estuvo a cargo de Dubatti. Es importante este artículo dado que también hace una pequeña referencia de quienes pudieron ser los primeros en utilizar el recurso de la conferencia performativa: Joseph Beuys, John Cage y Merce Cunningahm en los años 50 y 60, Robert Morris, Dan Grahm, Andrea Fraser, Chris Burden e Ivonne Rainer en los 70, y es primordial destacar que la autora no reivindica a ninguno de estos/estas performeros como su iniciador, dado que el origen todavía no es claro y puede ser que como fenómeno artístico se replicara en diferentes lugares en la misma época.

> investigación; el pensamiento analítico se hace discurso.
> - El discurso es la obra.
> - Se pertenece a varias áreas: las artes visuales, el teatro, la performance, y el ensayo crítico, pero en todo caso siempre es a las artes de lo vivo.
> - Ocurre la puesta en escena de tensiones territoriales locales; la conferencia performativa se planta como discurso contra hegemónico, toma partido por la conflictividad de modelos y matrices culturales de una escena local (se discuten formas de pensar, formas de producir, formas de circulación, etc.). (Mansur, 2019, p. 325)

Complementemos que en la conferencia performativa no se trata solo de decir sino de hacer, y que decir también es hablar y que al hablar se puede hacer para actores y actrices, directores, estudiantes de artes escénicas, gestores, programadores, periodistas teatrales, pero también se puede hacer para ingenieros, médicos, arquitectos, sociólogos, antropólogos, etc.

Trátese de conferencia performativa, de corporencia o de corpo-presencia, siempre habrá resistencias. Pero ¿acaso caben dudas de que es necesario explorar otras pedagogías y otras formas de socializar el conocimiento? Una corpo-presencia puede realizarse cantando, bailando, sudando, caminando, actuando, riendo, acostado, de pie, girando, en fin, porque es una forma mestiza, híbrida y contundente que extiende el campo de formatos establecidos como la instalación, la *performance* o el *happening*, ya que mantiene en su interior los ingredientes libertarios de la creatividad: deseo, ira, rabia, tesón, voluntad, fascinación, descontento, intención de cambio, sorpresa, belleza… Es como una conmovedora carga de rebeldía contra la imposición académica y sus formalidades y una manera de liberar a la misma conferencia de su anacrónico estatus académico, para convertirla en una práctica artística pedagógica y fundamentalmente creativa.

Por fortuna hoy comenzamos a entender el oficio del teatro desde otras fronteras, abarcando zonas de amplia gama y de diferentes procedencias científicas, filosóficas y artísticas, por ejemplo podríamos afirmar que estamos saliendo de territorios conocidos y establecidos para situarnos en el umbral, que desde una perspectiva antropológica puede significar lo que surgió en primera instancia. Umbral puede ser entrada, principio, comienzo o el primer paso de cualquier cosa o proceso, pero también puede ser liminal y si es

liminal remite a que no está enraizado en ningún sitio, es entonces el viaje constante; puede ser apertura y ambigüedad, es entonces un lugar sin tiempo, sin estructura definida y sin evidente jerarquía.[16]

El estudio de la liminalidad permite equiparar la ritualidad, que se puede pensar como una acción performativa con la experiencia estética y fundamentalmente con el teatro, que en la actualidad se puede analizar y estudiar desde la performancia. Implica que comparten formas de escenificación, de existir, de presentar y re-presentar, así tengan objetivos diferentes y se desplieguen en contextos culturales diversos.

Recurriendo a la facultad de la liminalidad de ser anti estructural, Ileana Diéguez analiza la posibilidad de explorar a partir de lo teatral su potencial desactivador de estructuras sociales impositivas, en sucesos llevados a cabo por activistas y militantes que utilizan estrategias estéticas y manifestaciones artísticas, para incidir directamente en la transformación de la sociedad.

Por su parte Dubatti, desde un territorio filosófico y metiéndose en las regiones de la teatrología[17], propone que todo teatro puede ser liminal, ya que aporta en la actualidad a la transformación disciplinar, debatiendo la idea de que el teatro es solo dramático e incluso llevándonos a preguntarnos en la actualidad: ¿qué es lo teatral?, lo que permite concebir la liminalidad ya no sólo como una categoría teórica sino como una forma de pensar y hacer el teatro:

> El concepto de liminalidad tal como lo usamos, propone que en el teatro hay fenómenos de fronteras, en el sentido amplio en que puede reconocerse la idea de lo fronterizo, incluso en términos opuestos: límite o lugar de pasaje, separación o conexión, zona compartida de intercambio o

[16] El concepto de liminalidad fue introducido y desarrollado en relación con los ritos de paso por Arnold Van Gennep y retomado por Víctor Turner, quien tuvo vínculos y analizó algunos de los estudios de performance adelantados por Richard Schechner. Fue desde ese lugar que el término se instaló en el ámbito escénico, donde lo han ampliado, complementado y cuestionado importantes teóricos/as teatrales como Erika Fischer-Lichte, Ileana Diéguez y Jorge Dubatti, entre otros.

[17] En su libro *Teatro-matriz, teatro liminal*, estudio de la Filosofía del Teatro y Poética Comparada, Dubatti adelanta un interesante y profundo análisis del teatro dramático comparado con el teatro en la actualidad, donde lo teatral abarca territorios como el arte, la vida, la ficción, la no-ficción, el cuerpo natural y el poético, la presentación y la no-representación, la presencia y la ausencia, el convivio y sus variantes, etc. Este libro, que desde mi punto de vista es un buen resumen de sus planteamientos y teorías, abarca una proyectiva discusión sobre la liminalidad.

> combinación, fusión o conflicto, transito, circulación y cruce, puente, y prohibición, permanencia o intermitencia, zona de mezcla, hibridez, transfiguración, periferia, lo ex-céntrico, el dominio borroso o desdelimitación, la interrelacional, lo intermedial, incluidos lo inter-fronterizo y lo trans-fronterizo, etc. (Dubatti, 2016, p. 17)

Creo que los contornos que expresa Dubatti para especificar la liminalidad en el teatro son muy bondadosos y asertivos y aunque no da una definición específica de lo liminal, por lo menos en este párrafo, sí nos permite aproximarnos a todos aquellos fenómenos escénicos que abarcarían esa categoría. Si pensamos en fronteras del teatro o fronteras que puede transgredir lo teatral, estamos ante la realidad de que no hay límites sino zonas de confluencia. La frontera aplicada al teatro puede ser entendida como una región de contaminación y de intercambio de saberes, pero fundamentalmente como una franja de expansión y encuentro. Y sí: el teatro en la contemporaneidad transgrede el límite para explorar el valor y la necesidad de la diferencia y la divergencia.

Ya no estaríamos hablando de teatro solo como presentar o re-presentar, sino de ese intersticio donde la teatralidad permite no solo la aceptación sino la fusión de propuestas, generando tensiones y distenciones, involucrando, rechazando y propiciando una participación de lo que anteriormente se llamaba espectador y que hoy por el mismo desarrollo del teatro lo debemos entender como el público-testigo. Público[18], porque pertenece a todas/os y forma parte del ser y el estar, y testigo porque tiene la capacidad y la condición de hacer su propia versión.

[18] No entendido solo como espacio público, sino también como aquello que a todas/os pertenece, en lo que todas/os participamos y por lo tanto puede llegar a ser lo más hermoso, dinámico e incluyente, pero sobre todo complementario. Buscando otras aristas, sin el público-testigo en la contemporaneidad no se podría dar a plenitud la obra de arte escénico.

Obvio: surge la pregunta si en la actualidad el espectador se debe adaptar o acondicionar a la obra

de arte, como ocurrió hasta mitad del siglo XX, o si el arte debe incluir y tener en cuenta los pensamientos, sentimientos, anhelos y deseos del público-testigo. Nótese que no digo acondicionarse, sino tener en cuenta, que tiene que ver más con participación que con aceptación.

Esta "tensión" ha sido uno de los principales lugares de exploración del teatro contemporáneo, que pone en duda la mera función representativa de las artes escénicas y, por ello, no es difícil comprender cómo la liminalidad aparece como el lugar que cuestiona la dicotomía entre realidad y ficción y también como espacio creativo que propicia infinitas posibilidades.

Desde ese desdoblamiento podríamos pensar otras opciones de relación entre lo que llamamos actores-actrices y públicos-partícipes, como viene ocurriendo desde hace casi un siglo con las propuestas performativas, que intentan transformar al público en participante.

Es en esa zona donde pretendo ubicar la experiencia de la corpo-presencia, pues no estoy interesado en un espectador asimilado académicamente con facilidad, sino en un testigo-partícipe, que puede hacer su versión, dar su punto de vista e inclusive posicionarse en un lugar crítico frente al suceso, por ello, lo primero que realizo al hacer una corpo-presencia es transformar las formas de acomodarse para participar. Recordemos que normalmente en una conferencia, la gente espera sentada apaciblemente en la silla, asiento o butaca, la intervención casi siempre magistral del conferencista.

Esa división escenario-platea debe ser puesta en crisis en propuestas como esta, ya que no interesa la tranquilidad del espectador y se opta por la preocupación del partícipe; preocupación en la medida en que puede comenzar preguntándose: ¿qué va a pasar aquí?, y esa pregunta surge de la forma en que se organiza el espacio.

En definitiva, la corpo-presencia en la liminalidad permite pensar ese lugar de tránsito donde quienes "están presentes" construyen el evento en una relación dialogante, ¿dialógica? Quizás no, dado que no hay la pretensión de que ocurra un suceso orientado desde la lógica. Me inclino por un acontecimiento donde esa lógica no es más que otro componente y donde puede

ocurrir que la emoción y el sentimiento sean quienes trasfieran el impulso de la actividad, para que deje de ser un suceso exclusivamente artístico y se convierta en un hecho artístico-político.

Entonces la liminalidad aquí podría ser empleada para re-pensar la relación estética y política, o artística y política:

> Me interesa estudiar la condición liminal que habita en una parte de estas teatralidades actuales, en las cuales se cruzan no solo otras formas artísticas, sino también diferentes arquitecturas escénicas, concepciones teatrales, miradas filosóficas, posicionamientos éticos y políticos, universos vitales, circunstancias sociales.[19] (Diéguez, 2014, p. 23).

[19] En su libro *Escenarios liminales* Ileana Diéguez plantea la teatralidad como una estrategia creativa presente en diversas prácticas culturales y no solo artísticas, porque van más allá del teatro entendido como una disciplina estética establecida socialmente, por ello su propuesta rebasa el análisis e interpretación de la actividad teatral y nos ubica en el territorio del análisis social y político de la cultura.

No estoy seguro si el concepto de liminalidad que propone Dubatti es equiparable al que argumenta Diéguez. Sé que hay una diferencia esencial y es que mientras Dubatti toma partido por ubicarlo en el territorio de lo teatral, Ileana Diéguez lo ubica en el terreno de lo político-cultural.

La corpo-presencia, desde mi punto de vista, está precisamente en ese intersticio entre el teatro como arte y el teatro como evento cultural, y es pertinente señalar que con esta propuesta busco algo así como un manifiesto sentido de comunidad, que aporte a la expansión de lo teatral y cuestione en el arte las jerarquías y las formas de relación establecidas desde la academia y desde el poder de la universidad como espacio, donde se instalan las formas aceptadas para la difusión y socialización del conocimiento.

Digamos que es un acontecimiento que me da la posibilidad de experimentar nuevos métodos y sistemas desde una postura puesta en crisis, pero que quizás aporte a la fundación de otros modos, otras estrategias, otras prácticas y fundamentalmente otras formas de relacionarnos cuando estamos en la perspectiva de colectivizar el conocimiento teatral.

Pero no quiero concluir así, deseo continuar navegando en mis propias dudas como antropólogo y como teatrero. Entiendo que la liminalidad desde la antropología remite al concepto de umbral y que por lo tanto está ligada y argumentada desde los ritos de paso, que son los eventos culturales a los que recurro para celebrar mis transformaciones como persona, me consolido como grupo y muto dentro de una comunidad y por ello son fundamentales para ratificarme en la sociedad o salir de ella y por ello quiero ser consciente del papel que juego en mi oficio, para comprender los estados de ánimo y las transiciones propiciadas por la liminalidad, porque muestran mi propia inseguridad en los momentos de cambio y de trasformación.

La liminalidad quizás me permita reconocer nuevas relaciones y modificar otras…, bueno, la corpo-presencia es una modificación de la conferencia, es, y no por orgullo o petulancia, un estado de trance que me pone en un espacio todavía medio incomprensible, que deviene entre el consciente y el inconsciente; situación ideal que permite bailar entre mi vida y el teatro, entre el mundo cotidiano y el mundo de los Dioses y las Diosas del arte.

Estos dioses, estas diosas, han generado para nuestro oficio sus propios ritos de paso, lo que me posibilita separarme de lo establecido; quizás condicionándome a estados marginales, a lugares intermedios entre conocimientos conocidos y prácticas desconocidas para reintegrarme con mi quehacer desde otras miradas, otros observatorios, otras sensibilidades.

Desde la corpo-presencia como actividad liminal, de pronto, me encuentro bloqueado y por ello intento romper para recomponerme desde lo experiencial y lo vivencial al teatro en la contemporaneidad, donde el público-testigo y no el espectador de una conferencia, tenga la opción de imagi-

nar otros universos y luego salir de ellos para hacer su propia versión de los hechos, de los sucesos y de los disfrutes que que le permitan, con grandes márgenes de libertad, actuar entre el teatro y el ritual.

Bogotá, enero de 2020

*Fotos de Vendimia Teatro

Conferencia inaugural XXIII *The State of Iberoamerican Studies Series: Human Rights Across The Disciplines*, Universidad de Minnesota, Estados Unidos. 28 de febrero 2019.

Buenos Aires, Argentina, Galpón B Noche de música y teatro. Ponencia sobre teatro y ritualidad. 2015.

Ponencia “Presentación – Representación – Estados”, Bogotá, Universidad Distrital. Marzo de 2018.

Guadalajara, México, "Poéticas de la actuación desde el cuerpo, la máscara y el ritual". Octubre de 2019.

El espectro que soy yo. Corpo-presencia. Universidad Distrital de Bogotá. 2013.

Los artistas-investigadores del teatro en Costa Rica 2000-2020

Juan Carlos Calderón Gómez

Escuela de Artes Dramáticas, Universidad de Costa Rica

Los artistas-investigadores del teatro en Costa Rica 2000-2020

Juan Carlos Calderón Gómez
Escuela de Artes Dramáticas, Universidad de Costa Rica

Antecedentes

La profesionalización del teatro costarricense podemos rastrearla a partir de la década de los años setenta, cuando confluyeron varios aspectos del escenario político que impulsaron la fundación de instituciones estatales y la creación de un teatro costarricense, a partir de una élite intelectual que empezó a fertilizar el terreno académico y a consolidarse en el ámbito teatral con proyectos específicos como el Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica (1950) y la Asociación Cultural Teatro Arlequín de Costa Rica, nacida en el mismo seno de intelectuales que conformaron los comienzos del Teatro Universitario en los inicios de los años cincuenta y que encontraron, posteriormente, referentes fundamentales para la creación de un Ministerio de Cultura (1971) que posibilitó el nacimiento de la Compañía Nacional de Teatro (1971) y del Taller Nacional de Teatro (1977), institución que desarrolló programas en la formación de promotores teatrales. Este período dorado del teatro costarricense se reafirmó con la creación de las carreras de teatro en dos de las universidades públicas del país: la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica en 1968 y la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional en 1973. Sumado a estos esfuerzos institucionales del país, la presencia de artistas profesionales, sobre todo del Cono Sur, exiliados políticos que migraron a Costa Rica y que se desempeñaron en diferentes campos del fenómeno teatral: actuación, dirección, dramaturgia, producción y diseño plástico, migración que fortaleció significativamente el teatro costarricense con la creación de grupos independientes, con algún respaldo institucional, como lo fueron Teatro del Ángel, Teatro Carpa y Teatro Surco.

Los artistas-investigadores costarricenses

En los últimos decenios existe una tendencia en las universidades latinoamericanas por deslindarse de los modelos de investigación tradicionales y proponer espacios novedosos para la investigación-creación, en el marco de una propuesta decolonizadora y colaborativa en la creación de conocimiento. La necesidad de encontrar metodologías de investigación propias, generadas por principios ontológicos y epistemológicos particulares de las artes, y la especificidad del objeto de estudio, nos ha llevado a encontrar otra posibilidad de investigación en la academia, además de la historiográfica ya consolidada, reflejada en las tesis de licenciatura de los años ochenta y noventa en Costa Rica.

Para los investigadores-artistas y especialmente para los creadores escénicos, se sobreentiende que las puestas en escena contienen de manera intrínseca, procesos de investigación. Para la academia, sin embargo, este enunciado no resulta tan obvio. La investigación en artes se fundamenta en el mismo acto creativo y se desarrolla generalmente en nuestro país, con artistas-investigadores-académicos, dentro o fuera de las universidades, que dirigen agrupaciones propias y que comparten el trabajo creativo con estudiantes y profesionales egresados o graduados de las mismas universidades.

Escuelas de teatro en universidades públicas

En los últimos dos decenios el tema de la investigación en artes se convierte para la academia en un tema recurrente, sobre todo en las escuelas de arte, se plantean temas como la necesidad de las investigaciones colaborativas entre investigadores de unidades diferentes. Los trabajos interdisciplinarios, la sistematización de los procesos creativos y la recuperación de la experiencia, la crítica y la autocrítica, relacionados con la investigación en teatro, son temas que están en discusión constante.

Para finales de julio del 2019 se produce en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica el primer Encuentro de Investigación-Creación desde las Academias Latinoamericanas. Este Encuentro de personas investigadoras/creadoras en las academias de Latinoamérica reúne, en Costa Rica, a un grupo de académicos de diversas universidades de la región (UNAM, UBA, UCHILE, USP), incluyendo nuestro país, para proponer un diálogo que

evidencie las particularidades, contradicciones y hallazgos de las múltiples posibilidades que genera la práctica de la investigación en artes dentro de los espacios académicos. Así el encuentro contó con los aportes del Dr. Jorge Dubatti, Dra. Ana Harcha, Dra. Marielia Velardi y Mg. Atanasio Cadena. Sus ejes transversales plantearon la discusión sobre la investigación en teatro y la diferencia entre investigación en artes, para las artes o desde las artes, además de la relación de la investigación/creación con las bondades y limitaciones que ofrece la academia.

En la segunda mitad de 2019 en la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Nacional de Costa Rica (UNA) se propone un espacio de intercambio (clases, talleres), en el que participan, entre otros investigadores, el Dr. José Antonio Sánchez Martínez (España) y la Dra. Silvia Keltelhohn (Costa Rica) en el área de la investigación en artes.

Las dos escuelas de teatro arriba citadas acopian en sus bibliotecas numerosos trabajos de investigación realizados por sus egresados desde los años setenta, denominados "Trabajos Finales de Graduación" para optar por un título de Licenciatura. En la Universidad de Costa Rica, desde hace más de 20 años, se establece la Maestría en Artes, con énfasis en artes escénicas, que también ha producido trabajos importantes de investigación.

En la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Nacional de Costa Rica (UNA) y en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica (UCR), los siguientes trabajos de investigación para optar por el título de Licenciatura en los últimos 20 años, ponen el acento en cinco ejes temáticos: el entrenamiento actoral, las nuevas dramaturgias, la pedagogía teatral, la gestión y la producción de teatro y la transversabilidad performática (acontecimientos sociales).

En el primer eje temático, que plantea nuevas propuestas de entrenamiento y práctica actoral, tenemos:

- "La aplicación de conceptos musicales en el entrenamiento vocal-textual", de Janko Navarro, 2007 (UNA);
- "El actor presente: relación entre la presencia del actor-animador y el objeto a partir de la neutralidad utilizada en los lenguajes de teatro formas animadas", de Víctor Vargas, 2013 (UNA);

- "Judo como un estado pre-escénico: de la teoría del combate al intérprete integral", de Mileney Ching, 2018 (UCR);
- "Atención escénica: del malabarismo al entrenamiento actoral", de Ricardo Tames, 2018, (UCR);
- "Habitar el cuerpo abyecto: realización escénica a partir un laboratorio de experimentación escénica corporal", de Amanda Méndez, 2019 (UCR);
- "Training actoral y yoga holística: Entrenamiento para el ser escénico", de Natalia Durán Guier, 2019 (UCR).

Entre las investigaciones relacionadas con las nuevas dramaturgias tenemos:

- "El proceso colaborativo en la construcción de la dramaturgia escénica del unipersonal *Sobre mi casa una nube roja*", de Aysha Morales, 2015 (UCR);
- "*Something in the way*: la imposible escritura de un texto teatral sobre Max Jiménez", de Amadeo Cordero, 2015 (UCR);
- "Creación de un texto teatralizable a partir de tres casos de asesinos seriales feminicidas en Costa Rica. *La Cruz de Alajuelita, El Sicópata* y *El Descuartizador*", de Bryan Vindas, 2015 (UCR);
- "*#uncreativePlaywriting* Escribir para la escena de la era digital", de Alejandra Marín, 2017 (UCR).

El tema de las pedagogías teatrales es abordado en los trabajos de:

- "Artes escénicas y dramáticas en Costa Rica: una propuestas desde la pedagogía teatral", de Dayanara Guevara, 2011 (UCR);
- "Metodología de la enseñanza de la interpretación teatral", de Ericka Rojas, 2018 (UCR).

En el cuarto tema relacionado con la gestión y producción del teatro, tenemos:

- "Grupos teatrales en búsqueda de estabilidad: propuesta para desarrollar un plan estratégico a partir de las principales herramientas de marketing", de Tatiana Jiménez, 2013 (UNA);
- "Estudio de casos de las prácticas desarrolladas por personas en el rol de producción teatral en Costa Rica", de Pablo Molina, 2020 (UCR).

El quinto tema, preferido por los noveles investigadores, lo constituye la transversabilidad performática, así tenemos el siguiente listado:

- "Trans/Form/Acción: el universo trans: cuerpo y cárcel como metáfora de punición social", de Joyce Sangolette, 2013 (UNA);
- "Y el verbo se hizo carne… Lectura de un caso de infanticidio desde los Estudios del Performance", de María Luisa Garita, 2018 (UCR);
- "Hacia una teatralidad post-pornográfica", de Alonso Brenes, 2018 (UCR);
- "De la tragedia griega al teatro performativo: deconstrucción del clásico Antígona de Sófocles tomando categoría de análisis del pensamiento decolonial para la creación de un espectáculo", de Gabriel Araya y Natalia Boza, 2019 (UNA).

También es necesario subrayar el interés de otras unidades académicas, distintas de teatro, por incluir temas de investigación en su currícula, que incluyen una práctica liminal de teatro aplicado en sus estudios de graduación en la UCR:

- "Desarrollo de la Vivencia Urbano-Teatral del casco central de San José: propuesta de diseño del Circuito Urbano Teatral e Integración al Medio Urbano", de Alejandra Méndez Ramírez, 2014, de la Escuela de Arquitectura;
- "A escena: el teatro comunitario como estrategia en la creación de espacios de participación", de Rubén Arias Vargas, 2016, Escuela de Trabajo Social;
- "El teatro comercial urbano costarricense", de María José Castillo Quesada y Katherine Marín Mora, 2017, Escuela de Antropología;
- "Proceso de acompañamiento psicosocial de mujeres privadas de libertad prontas al egreso por media", de Melissa Chan Bogarín, 2017, Escuela de Psicología;
- "El bloqueo creativo actoral según la experiencia del proceso creativo de un actor y una actriz", de Sergio Samaniego Valencia, 2019, Escuela de Psicología;
- "La pedagogía teatral como vehículo de conocimiento en el accionar de la educación no formal", de Daniela Mora Parra, 2019, de la Escuela de Administración Educativa.

La autoría de estas investigaciones está relacionada en su mayoría con personas que han desarrollado la experiencia teatral en grupos institucionales o están ligadas a la Escuela de Artes Dramáticas.

El IIARTE y Escena: Revista de las Artes

EL IIARTE es el Instituto de Investigación de Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Costa Rica, fundado en 2012 e inaugurado en diciembre de 2014. Se constituye en un centro pionero en el país y en el área centroamericana, que al menos promueve y reconoce la investigación-creación, especialmente en el campo de las artes. Ahí se han desarrollado tres investigaciones de docentes en el área de teatro:

- "El canto del Ave Fénix o Mujeres en llamas: investigación teórica y de campo para la creación de una puesta en escena con el tema de la menopausia en Costa Rica", de Roxana Ávila, 2014;
- "Evaluación del aprendizaje del actor/actriz. Registro, sistematización y propuestas de evaluación para los cursos de Actuación de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica", de Ericka Rojas, 2018;
- "Historias del desarraigo: monológos de migración", de Vivian Rodríguez, 2020.

La revista Escena, fundada en 1979, es publicada actualmente en el portal de revistas académicas de la UCR (revistas.ucr.ac.cr), forma parte de Latindex y es un espacio imprescindible para la publicación de artículos internacionales y nacionales del fenómeno teatral. Dedicada originalmente solo para artes escénicas y en 1997 designada "Revista de las Artes", desde 2014 y hasta hoy se publica por el IIARTE. Solo la investigación y la clasificación de los materiales allí reunidos consumiría un estudio exhaustivo del material bibliográfico.

Publicaciones

Aunado a la cantidad de investigaciones historiográficas, de críticas teatrales o de pedagogía teatral costarricense desde los años 70, presentamos un recuento de las principales publicaciones que sobre estos temas han aparecido a lo largo de estos dos últimos decenios en Costa Rica:

- *La huella creativa* (2003) e *Imagen escénica* (2006), ambas publicaciones del investigador, docente, escenógrafo, vestuarista y director teatral ítalo-costarricense Gabrio Zapelli. Son publicaciones importantes porque registran análisis semióticos y posibilidades notacionales

del fenómeno teatral y de la representación del espacio escénico, del vestuario y de la luz.

- *Teatro, comunidad, liberación e interculturalidad* (2011), del docente, poeta e investigador Adriano Corrales. Estudio sobre la propuesta teatral de Rafael Murillo Selva-Rendón. Corrales presenta un análisis sobre el teatro popular, realizado desde una metodología plural que privilegia lo cualitativo, comparativo y lo interpretativo, en un ejemplo del teatro hondureño, igualmente Corrales propone una conferencia sobre el *Teatro centroamericano* en la plataforma de facebook (2020).
- *El mundo todo es representaciones* (2012), del crítico de teatro dramático y teatro musical Andrés Saénz, quien hace la tercera recopilación de todo su material publicado en el periódico *La Nación*, de 1993 hasta el 2010, en dos volúmenes. Se convierte en una memoria importante del teatro en Costa Rica.
- *Aportes para una historiografía del teatro costarricense. ¿Cómo y desde que perspectiva se ha escrito la historia del teatro en nuestro país?* (2006), del docente, investigador, actor y director de teatro Juan Carlos Calderón. Levanta un listado de títulos referentes a los estudios e historias que sobre el teatro costarricenes se han escrito hasta el 2004.
- *Teatro Girasol: Entre el olvido y la memoria XX años de investigación artística* (2013), de Juan Carlos Calderón. Reflexión e inventario sobre el Teatro Girasol, integrado por estudiantes universitarios de diferentes carreras distintas de teatro, que recoge no solo la cronología de la agrupación, sino un testimonio de su planteamiento ideológico y su trabajo de investigación para los montajes y las enormes posibilidades del teatro como un instrumento pedagógico.
- *El teatro de Daniel Gallegos Troyo. Su "obra única"* (2014), de la historiadora teatral Olga Marta Mesén, quien realiza un estudio monográfico de la obra del dramaturgo Daniel Gallegos Troyo.
- *Noches de estreno con Hugo Díaz* (2017), de Carlos Morales, periodista, escritor, docente y crítico de teatro. No solo recoge sus críticas de teatro con reflexiones y contextualizaciones en los dorados años 70, sino que le hace un homenaje al artista gráfico Hugo Díaz, una de las figuras icónicas de la caricatura en Costa Rica, que ilustró esas críticas e inmortalizó a los actores y actrices en sus dibujos, sobre todo publicados en el Semanario Universidad.
- *El teatro de la Universidad de Costa Rica* (1950-2012) (2017), de la historiadora y directora de IIARTE, Patricia Fumero, es una propuesta

investigativa que establece la aparición de una élite cultural dentro de la universidad que posibilitó el nacimiento del Teatro Universitario y de los esfuerzos estudiantiles para que se concretara su creación, así como el papel de la Escuela de Artes Dramáticas en la formación y especialización de actores, direcciones escénicas y creaciones dramatúrgicas.

- *El Teatro Arlequín de Costa Rica, Memoria de un grupo teatral 1965-1979* (2018), de Olga Marta Mesén, valioso estudio histórico sobre la aparición y desarrollo del emblemático grupo de Teatro Arlequín.
- *Haydée de Lev, Gran Dama del Teatro en Costa Rica (1939-2013)* del médico y actor Eduardo Avilés Montoya, quien nos presenta una biografía de la actriz argentino-costarricense, una de las mejores que han trabajado en el teatro nacional.
- *Memoria gráfica de medio siglo del Moderno Teatro de Muñecos MTM, Costa Rica* (2019), de Anselmo Navarro, Rosalía Camacho, Juan Fernando Cerdas y Flora Marín, recoge la memoria de este emblemático y sobresaliente grupo en Costa Rica y de su fundador, el argentino Juan Enrique Acuña, a lo largo de 50 años. Es una publicación de lujo impresa y colocada en el repositorio Kerwa de la UCR: *http://www.kerwa.ucr.ac.cr/*, trabajo financiado y producido por la Vicerrectoría de Acción Social de la Universidad de Costa Rica.
- *Análisis de la dramaturgia costarricense actual* (2019), compilación del maestro, teórico e investigador español José Luis García Barrientos, quien nos presenta un análisis a través de varios teóricos de seis obras de teatro costarricense. Se trata del sexto volumen de una colección impulsada por el gobierno español para América Latina, con el propósito de analizar la dramaturgia escrita en lengua española.

Otras referencias sobre investigación en teatro: el artículo de Yorleny Alpizar sobre el teatro colaborativo en Brasil y Costa Rica (2015), publicado en la revista digital *Telondefondo*; para dimensionar el contexto de la creación textual y puesta en escena, la publicación de la dramaturga Alejandra Marín *Hogar ~~dulce~~ hogar* (2018), texto que es complementado con apuntes que enriquecen la comprensión de su proceso creativo.

Es imprescindible señalar las publicaciones dramatúrgicas lideradas por la Editorial Tinta en Serie desde 2008 hasta la fecha y que aglutina cerca de cincuenta textos dramáticos de autoría nacional, además de sus colecciones de Teoría y Crítica Teatral (4 números) a partir del 2011: *La dramaturgia*

que inventó una identidad, de María Bonilla; *La luna mira: diálogo y otras disquisiciones entre el diván y la escena*, de Ginnette Barrantes y María Bonilla; *El drama de los dramaturgos, escribir en la Costa Rica del siglo XXI*, de Jorge Arroyo y otros; *Teatranzas (Las estelas de mi escena)*, de Fernando Vinocour Ponce. Mencionemos también sus cuatro números de la colección llamada Visiones y Versiones Dramatúrgicas: *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona*, de María Bonilla; *Odisea*, versión para teatro de muñecos de Juan Fernando Cerdas; *Qué roja está la luna*, de Elvia Amador; *Ofelia y Hamlet*, de María Bonilla. De sus dos publicaciones denominadas Desde la Escena, una recoge las creaciones del vestuarista de la Compañía Nacional de Teatro Rolando Trejos (2014) y otra, los trabajos de la fotógrafa, diseñadora y artista visual Ana Muñoz (2016).

Proartes

Diferentes agrupaciones independientes en Costa Rica, desde el inicio del siglo XXI, han presentado proyectos artísticos que procuran obtener recursos de investigación impulsados por Proartes, programa coordinado por el Teatro Popular Melico Salazar.

En el 2007 se da la primera convocatoria de Proartes, que tiene como objetivo apoyar, promover, difundir, preservar e incrementar las manifestaciones artísticas escénicas de Costa Rica, a través del apoyo económico a proyectos puntuales concebidos por el sector cultural y artístico. En el 2018 Proartes está conformado por siete categorías, entre las que se encuentra el tema de la investigación en artes escénicas.

Pero los procesos de investigación se permean en estas siete categorías, que proponen conocimientos y sistematizaciones para festivales escénicos comunitarios de zonas, rurales e indígenas y para el fortalecimiento del teatro inclusivo en el desarrollo de metodologías específicas en las artes escénicas. Algunos títulos de esas investigaciones son: “La escena teatral de provincia 1970-2010” (2014), propuesta por Carlos Schmidt y la Fundación Tsaku Na Escénica; “Vestir los sentimientos: perfil histórico e imagen del vestuario teatral en Costa Rica” (2015), de Luis Armando Lázaro Girón; “El comportamiento de los públicos actuales y potenciales de las artes escénicas” (2015), desarrollado por la Red Cultura; “Presencia del clown en Costa Rica”, de Carolina Zumbado, y “La influencia chilena en el teatro

costarricense de los setenta", por la investigadora Dra. Anabelle Contreras Castro, ambos en 2016; "Teatro inclusivo: sistematización y divulgación de metodologías inclusivas en las artes escénicas", de Cristian Salazar Segura, y "Pasión por el teatro", de Producciones AMI Video S.A., en 2017; "Teatro-foro para la educación de comunidades en inclusión, protección y atención de personas con discapacidad en emergencias y desastres", "La ruta para la creación de una plataforma de diseñadores teatrales", de la Fundación Tsakuna Escénica y "Caminando con los Bribris" de Elia Arce Rodríguez, en 2018. Finalmente, en 2019, "La roda de Macbeth", de Janko Navarro, como una producción escénica que implicaba procesos importantes de investigación para el montaje; "MAR Investigacion escénica sobre la profundidad", de Vivian Rodríguez Barquero; además del apoyo a los festivales comunitarios: Festival Cultural Sikiares y el V Festival Brinca Brunca / Mujer, Arte y Lucha, festivales escénicos. Algunos de estos trabajos han sido publicados parcialmente y otros se encuentran esperando su divulgación. Estas investigaciones se encuentran acopiadas en los archivos de Proartes.

Investigaciones en el campo independiente

Grupos artísticos como Ubú, Abya Yala, Net, además del Laboratorio Escénico de las Artes, han procurado desarrollar investigaciones artísticas en sus procesos de montajes. Sus búsquedas integran a diseñadores visuales, científicos sociales e instituciones estatales y privadas.

Laboratorio Escénico de las Artes: este proyecto reúne a diseñadores escénicos, escenógrafos, vestuaristas que han propuesto un proyecto que acopia todo el material gráfico, sonoro e icónico del teatro costarricense. Es un centro de documentación especializado en arte escénico, enfocado en diversas disciplinas: teatro, danza, folclore y circo. Asimismo, la Fundación nace bajo el respaldo de Carlos Smitdt Fonseca, un escenógrafo, arquitecto, actor y bailarín. El Laboratorio de diseño escénico consta de tres espacios de formación independiente en espacio escenográfico, indumentaria e iluminación escénica. El de La Alambra, en el centro de la ciudad capital, es el lugar donde se reciben propuestas escénicas independientes, o de relevancia, para el fortalecimiento de las artes escénicas. Funciona además el Archivo Especializado LaMae, que cuenta con documentos producidos por creativos escénicos en Costa Rica desde 1921 hasta la actualidad. Entre 2015 y 2019 LaMae fue la representación del país, en el Pabellón Costa Rica, de la Cuadrienal de Espacio Escénico en Praga.

Grupo Ubú: María Bonilla, su fundadora, es investigadora, actriz, directora y escritora. Su búsqueda principal ha sido el lenguaje, elemento vital de identidad de cualquier creador. La fundamentación que estructura el planteamiento teórico de esta búsqueda se sostiene en la importancia de la posición ideológico-estética en las producciones que se enfrentan en arte. Dicha posición reconoce su función social en el planteamiento de problemas nacionales como espacio de debate, en la develación de nuevas perspectivas ante los problemas que sufre la sociedad costarricense y el mundo. Se unen estético-ideológicamente investigación teórica, creación artística, experimentación y exploración. Es relevante el mensaje del texto del autor o grupo de autores, sea producto de la creación colectiva o no, sea de corte más tradicional o una experimentación en el campo de la dramaturgia de la imagen. Al respecto se puede consultar el libro *Cartografías de sí: un mapa de creación en tres ensayos con imágenes de Ana Muñoz* (2019), necesario para dimensionar su quehacer, sobre todo en lo referente a los espectáculos de poesía. En los montajes de Bonilla, el actor es el elemento central del espectáculo, su entrenamiento, experimentación y manejo del instrumento vocal, corporal, mental y emocional, así como su participación activa en la toma de decisiones que conciernen a cada proyecto. Trabaja con la interdisciplinariedad, donde el lenguaje teatral se enriquece con el diálogo de varias artes sobre la escena: fotografía proyectada, música original y/o en vivo, danza contemporánea, flamenco, poesía, narración, mimo y títeres con el teatro.

Abya Yala: este grupo es fundado por el estadounidense David Korich y la costarricense Roxana Ávila en 1991. Una de las bases teóricas del grupo fueron tomadas de las investigaciones del neurólogo Oliver Sacks sobre las desviaciones neurológicas. Sus espectáculos se convierten en exhaustivos viajes de investigación y entrenamiento actoral, que procuran alimentarse con los acontecimientos de la realidad costarricense y mundial, en espectáculos irreverentes, performativos en que se mezcla la danza, la música, las artes visuales y la antropología teatral. Anabelle Contreras, una de sus acompañantes académicas, señala que su estética ilustra

> desplazamientos: el apego a los espacios tradicionalmente diseñados para el teatro en favor de espacios públicos (calles, gimnasios, plazas), a la vez que la necesidad de romper cada vez más la distancia entre espectadores y actores. La segunda característica es el uso del texto dramático, concebido como estructura flexible, cambiante, en contra de su rígida apariencia y la sacralización. (Contreras, 2012, p. 91)

El NET: Fernando Vinocour es el fundador y director del Núcleo Experimental de Teatro. Es un investigador constante en, durante y después del mismo acto de creación, tanto como actor como director teatral. En sus publicaciones como editor: *La tradición del presente; actualidad de las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas*, varios autores vierten su opinión sobre temas diversos sobre la música, la crítica y reflexiones sobre el estado del teatro en Costa Rica. En *Trasescena* (2008) aborda comentarios sobre puestas en escena e invita a otros investigadores a verter sus opiniones sobre temas varios como el performance. En *Teatranzas* (2018) Vinocour reflexiona sobre sus procesos creativos y sus metodologías del abordaje escénico.

Quetzal

Esfuerzos artísticos importantes son los que realizan los investigadores académicos en sus grupos o montajes profesionales, en los que destinan buena parte de su tiempo a plantear temas que proponen desarrollar investigaciones, y que generalmente concluyen en textos dramatúrgicos primerizos, que después del proceso de ensayos se consolidan. Desde el mismo proceso creativo, es interesante recalcar el trabajo antropológico y de reescritura de textos como lo realizó el Grupo Quetzal, integrado por el argentino-costarricense Rubén Pagura y el costarricense Juan Fernando Cerdas (2002), quienes dedicaron doce años de sus vidas a crear puestas en escena con dramaturgia propia, forjada en grandes historias universales a manera de unipersonales protagonizados por Pagura y dirigidos por Cerdas. Escribieron con el único propósito de montar espectáculos apoyados en la producción escénica y buscando respuestas a los problemas que ésta genera.

Conclusiones

Es importante resaltar que en los dos últimos decenios, existe una generación de dramaturgos/as emergentes, que han desarrollado una estética que deconstruye los cimientos tradicionales de las dramaturgias anteriores, y que poco a poco, ha ido encontrando su propio universo expresivo, con influencias post-dramáticas indudables del teatro europeo contemporáneo (España) y del teatro latinoamericano, sobre todo de los teatros argentinos y brasileños y en elaboradas investigaciones sobre la creación de su objeto de estudio. Así tenemos autores como Alejandra Marín, Kyle Boza, Estefan Esquivel, Bryan Vindas, Natalia Mariño, Bernardo Mena, Allan Fabricio Pérez,

Milena Picado, Elvia Amador, Álvaro Martínez Cortés, Karina Mora, Andrea Miranda, Cristina Arce, Melissa Vargas, Mabel Marín, Pedro Sánchez, Patrick Valembois, entre otros.

De las publicaciones que sobre textos, teoría o historia del teatro se han realizado en nuestro país, es importante destacar el papel de la Editoriales Universitarias, EUNED, EUNA y de la Editorial UCR y las publicaciones dramatúrgicas del Teatro Nacional a través de la Editorial Costa Rica, así como del extraordinario esfuerzo de editoriales privadas como Tinta en Serie.

En síntesis, podemos advertir que todo el peso de la investigación en las artes escénicas, y particularmente en la disciplina teatral, ha sido planteado desde las academias o en agrupaciones privadas que son establecidas por artistas egresados o graduados de las escuelas de teatro. Artistas que han aprendido a sistematizar y a producir conocimiento en relación con su práctica, aunque en la misma academia la investigación que realizan los artistas no está totalmente comprendida. La investigación historiográfica en teatro, y en las artes en general, es reconocida en las universidades posiblemente porque recurre a los mismos principios y metodologías que desarrolla la investigación en las ciencias sociales. La investigación-creación que nace en artes requiere particularmente espacios especializados y recursos económicos necesarios, para que se produzca en diálogo constante y en el acompañamiento del mismo acto creativo.

Introducción a una filosofía de la dramaturgia

Mario Cantú Toscano

Facultad de Artes, Universidad Autónoma de Baja California,

México

Introducción a una filosofía de la dramaturgia

Mario Cantú Toscano
Facultad de Artes, Universidad Autónoma de Baja California, México

La filosofía de la dramaturgia se inscribe en la filosofía de la praxis teatral, la cual no puede analizarse a sí misma, necesita de la teorización. Es por ello que la reflexión teatral forma alianzas con la filosofía. Teatro y filosofía son viejos amigos. El teatro expone preocupaciones humanas que luego retomará la filosofía en forma de preguntas. (¿Cuántos filósofos no han regresado a Edipo o al mismo nacimiento de la tragedia?) Filósofos como Aristóteles y Diderot han pensado el teatro para ayudarlo a comprenderse a sí mismo. Filósofos como Nietzsche y Freud han pensado el teatro para comprender al ser humano. Por otro lado, hay creadores teatrales quienes, al preguntarse sobre su praxis, hacen filosofía: Stanislavski, Grotowski, Brook y muchos más. La teoría que parte de los creadores es una filosofía de la praxis. Pero los creadores no pueden emplear el entrenamiento o la técnica para pensar el teatro: lo piensan con herramientas de la filosofía e incluso de la ciencia.[1]

Es en este ámbito que se inscribe la filosofía de la dramaturgia, la cual intenta pensar la praxis teatral con herramientas prestadas de la filosofía y con el rigor metodológico de la ciencia. La filosofía de la dramaturgia que he estado desarrollando inicia con una ontología[2] porque se hace necesario preguntarnos ¿qué es la dramaturgia?

[1] Hay un libro, por ejemplo, que analiza cómo el pensamiento teatral de Artaud tiene una profunda conexión con la filosofía de Nietzsche: C. Dumoulié (1996). En E. Wisizla, E. (2007). *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad.* Buenos Aires: Paidós se puede ver la influencia de Benjamin y otros filósofos de la Escuela de Frankfurt sobre Brecht. Esto solo por poner un par de ejemplos.

[2] Estos ensayos y otras reflexiones, que fueron publicados en diversas revistas, se han recogido en un libro de próxima aparición: *Filosofía de la dramaturgia* (México, Paso de Gato).

Cuando desde la praxis nos hacemos este tipo de preguntas, las primeras respuestas son definiciones. Y a partir de estas definiciones comenzamos a construir nuestro marco axiológico. Sin embargo, las definiciones dan aseveraciones categóricas que sugieren una generalización, se basan en suposiciones y máximas. Con ello construimos nuestros marcos axiológicos sobre lo que debe ser el teatro. Pero las definiciones nos permiten pensar solo hasta donde nuestro sistema de creencias lo permite.

Para clarificar lo anterior, podemos poner un ejemplo. Douglas Hofstadter (G. Pusigli, 1999, pp. 65-74), filósofo de los sistemas computacionales, narra que, para crear un sistema que diseñara tipografías de manera creativa, tuvo que hacer una reflexión sobre la creatividad. Llega a la conclusión de que, para hacer un acto creativo, hay que establecer un conjunto preexistente. Así, por ejemplo, tenemos la letra a mayúscula: A, A, A, A, *A*. Si se propone que la nueva letra A sea B, esto no es un acto creativo porque no es coherente con el conjunto preexistente, y además ya existe como otra letra. Se requiere que el acto creativo sea coherente con el conjunto preexistente pero que sea distinto. Si buscamos, por ejemplo, la definición de la letra *a* nos podemos encontrar con definiciones como "primera letra del abecedario", "preposición que indica dirección destino, posición, situación o estado", "en notación alfabética musical designa la nota *la*", etcétera. Ninguna de ellas nos sirve para delimitar un conjunto preexistente. Lo que necesitamos es conocer las condiciones de posibilidad de la A para poder establecer el conjunto preexistente.

Hacer una ontología es distinto a dar una definición. Hacer una ontología implica preguntar sobre las condiciones de posibilidad. En el caso del teatro, las definiciones no nos son suficientes por la misma razón. Para ejercer la creatividad tenemos que hacer una ontología para conocer las condiciones de posibilidad del teatro, y ejercer la creatividad de forma coherente con el conjunto preexistente. Alguna vez un colega anunció que estaba trabajando en una teatralidad "a distancia", donde los actores harían su trabajo en un lugar y este sería trasmitido en tiempo real a espectadores ubicados en otro lugar. Una vez que terminó de explicarlo, otro colega le contestó: "Felicidades, acabas de inventar la televisión en vivo". Esto equivaldría a la letra B como la nueva A.

Siguiendo el trabajo filosófico de Jorge Dubatti, nos encontramos con que las condiciones de posibilidad del teatro están en la *expectación* de un aconteci-

miento *poético del cuerpo* en situación de *convivio*. Nosotros en la praxis nos centramos precisamente en la creación de poesía con el cuerpo. Y es a partir de donde surge la pregunta por la dramaturgia. Hay que cuestionar a las definiciones para que en la problematización surja una respuesta ontológica. Joseph Danan (2010) recorre las definiciones que se han dado a dramaturgia y deja entrever que todas ellas, de una u otra forma, han quedado rebasadas. No llega a una respuesta concreta.

Siguiendo a Heidegger en su metodología óntica, me fui entonces al origen etimológico de la palabra. Está compuesta por una raíz (drama) y un sufijo (-urgia). Drama (δραμα), según escribe Aristóteles en el capítulo 3 de su *Poética*, es el participio del verbo drao (δραω), el cual significa obrar (sinónimo de "hacer" usado en Doria). El participio de *drao* es drama: obra. Entendida esta como el acontecimiento teatral, ya que Aristóteles considera el espectáculo (*la opsis*, οψις) como una de las partes de la tragedia, y por lo tanto del drama. Por otro lado, *ergon* (εργον) significa trabajo, y de este sustantivo se deriva el sufijo –urgia: procedimiento. Se usa, por ejemplo, en "metalurgia": el procedimiento por el cual se trabaja el metal. Así, la dramaturgia es el procedimiento por el cual se trabaja la obra teatral.

Entender la dramaturgia como procedimiento da sentido a cuando se habla de "la dramaturgia del actor", "la dramaturgia del director", etcétera. Sin embargo, esto presenta una nueva dificultad: ¿cuántas dramaturgias hay? ¿Del director, iluminador, vestuarista, utilero…? Si no se vuelve un número ilimitado de dramaturgias, sí se puede volver un problema considerar todos los oficios que pueden derivar de la actividad teatral. Se podría llegar a extremos como "la dramaturgia del taquillero" o "la dramaturgia del acomodador".

Se requiere entonces un nuevo enfoque: dejar de ver el procedimiento como algo relacionado con un oficio. Habría que verla relacionada con una función dentro del acontecimiento de la *poiesis* corporal. De esta forma habría tres: autoral, escénica y performativa, las cuales organizan, ordenan y delimitan el procedimiento de creación. Esto para darle cohesión y coherencia al acontecimiento poético.

La dramaturgia autoral se refiere a la conceptualización del drama. Toda obra existe en un principio como idea, que puede estar más o menos delineada y luego irse definiendo con más claridad durante su desarrollo en la

praxis, pero también puede estar sumamente clara. La conceptualización de la obra puede registrarse con algún sistema de notación o mediante recursos linguísticos y retóricos.

En el primer caso tenemos ejemplos de sistemas de notación para la pantomima, la danza e incluso los malabares, por poner algunos ejemplos. En el segundo caso estaríamos hablando de una dramaturgia literaria, como los textos canónicos de Sófocles, Lope de Vega, Ionesco y un larguísimo etcétera. Si utilizamos los conceptos aristotélicos de acto y potencia, la dramaturgia literaria sería literatura en acto y teatro en potencia. De la misma forma, el acontecimiento teatral sería teatro en acto y literatura en potencia. Existen también muchos ejemplos de cómo espectáculos que fueron creados mediante improvisaciones (y conceptualizados mediante anotaciones o simplemente como idea verbalizada) luego se transcriben de manera literaria para su registro o publicación. Esto lleva a la pregunta de qué es lo que hace dramática a la literatura, pero este espacio es muy breve para desarrollar toda esta problemática, en la cual nos hemos quedado en calidad de introducción.

En cuanto a la *dramaturgia escénica*, esta planifica lo conceptualizado para llevarse a cabo en un espacio-tiempo real con objetos y cuerpos específicos. Este espacio-tiempo de alteridad al que llamamos la *escena*, donde un mundo es puesto a existir. Es por eso que será mejor nombrarlo como el *mundo de la escena*. Este es un mundo poético paralelo al mundo de la realidad cotidiana. Y está habitado por entes poéticos, los cuales tienen un sustento material del mundo cotidiano, pero que se desdobla en entes de naturaleza metafórica. Esto gracias al trabajo del *performer* (lo que se verá en un momento más).

El mundo de la escena no es la suma de entes poéticos contenidos en un espacio-tiempo de alteridad sino la suma de las relaciones entre estos. Por ejemplo, un abrecartas en el mundo cotidiano remite a los sobres, así como un martillo remite al clavo y viceversa. Pero este abrecartas se ha desdoblado en un ente poético que es una daga, la cual ya no remite al sobre sino a los ojos de Edipo. Y no es la suma de Edipo más la daga lo que constituye a este mundo; es la relación que hay entre Edipo y la daga la que lo forma. Porque esta relación se forma a partir del trabajo del performer, lo cual se verá a continuación. Solo resta concluir en esta brevísima descripción introductoria que el mundo de la escena es la planificación de la conceptualización, la cual

puede estar ejercida por diversos oficios: director, escenógrafo, vestuarista, utilero, etcétera, siempre y cuando intervengan en el procedimiento de creación de la obra.

Por último, pero no menos importante, la *dramaturgia performativa* es la del cuerpo (actor, bailarín, acróbata, etcétera), y se centra en cómo estos producen acciones. La dramaturgia performativa es la que pone efectivamente a existir el mundo de la escena. La acción está concebida como transformación, es decir, trabajo (en el sentido marxista). La manera en que se explica tradicionalmente su funcionamiento es el de acción-reacción, pero esto omite una parte esencial del proceso: la imaginación.

En términos psicológicos estaríamos hablando de asociaciones mentales. No asociación de ideas (racionales) sino asociación de estados afectivos (emocionales). De esta forma, la acción estaría constituida por un estímulo (real o imaginario), una asociación mental (estados afectivos), y una respuesta fisiológica (movimiento muscular o activación del sistema endocrino o del cardiovascular). Esto es lo que genera un estado de empatía en el espectador con el que hace un distanciamiento ontológico (de lo cotidiano a lo poético). O parafraseando a Mauricio Kartun, es lo que hace que el actor (performer) colonice la cabeza del espectador.

La dramaturgia como procedimiento de creación tendría entonces muchas y muy diversas metodologías, tanto en la escritura literaria como en la dirección de escena (además del diseño lumínico, escenográfico, sonoro, etcétera), y en las técnicas actorales. Ante tal diversidad, surge la pregunta por principios comunes que sean válidos para todas las metodologías. La respuesta podría estar en la progresión y la tensión dramáticas.

Si nos saltamos toda la argumentación en aras de la brevedad, podremos entender la progresión dramática como un procedimiento dialéctico: tesis (afirmación de un estado de cosas), antítesis (la negación de ese estado de cosas) y síntesis (la negación de la negación, donde las anteriores estén incluidas). La tensión la podríamos entender con los conceptos barbicanos de contraste, contra impulso, equilibrio precario y pausa. Progresión y tensión dramáticas son los principios bajo los que se ordena, organiza y delimita la obra. Y la delimitación, ordenamiento y organización otorgan cohesión y coherencia a la obra para que esta pueda ser considerada como unidad.

Cada una de estas dramaturgias (autoral, escénica y performativa) pueden ser ejercidas por una o varias personas. Es decir, procedimientos de creación personal o creación colectiva. Ya sea en cada una de estas funciones o en las tres. Hay obras donde la misma persona ejerce las tres dramaturgias al mismo tiempo. Pero en la mayoría de las obras hay varias personas ejerciendo cada una de las tres funciones de la dramaturgia.

La dramaturgia como procedimiento no solo se da durante el proceso de creación previo a las funciones (es decir, al acontecimiento donde hay expectación en situación de convivio), sino que también es ejercida durante estas. Hay un proceso de recursividad entre ellas: se condicionan y se modifican mutuamente. Se debe tomar en cuenta que, si bien la dramaturgia literaria no está en escena, sí lo está la dramaturgia autoral.

En conclusión, el hacer una ontología permite analizar el proceso creativo fuera de la restricción de marcos axiológicos rígidos u obsoletos. Al menos en el teatro, no podemos tener nuestra praxis sin teoría y mucho menos la teoría sin la praxis, ya que nuestra praxis necesita de un procedimiento. La práctica genera conocimiento en cuanto a la experiencia del hacer, y si estos conocimientos se reflexionan y se comunican a otros se convierten en saberes. Pero, como dijimos en un inicio, la práctica no puede pensar la práctica. Y para eso necesitamos hacernos preguntas. Hacer preguntas pertinentes es hacer filosofía.

Mi labor como creador e investigador

Yo considero mis labores de creador e investigador como separadas pero imposibles de disociar. Mi labor de investigación se ha centrado principalmente en las distintas áreas del teatro, y siempre con el objetivo de reflexionar sobre los procesos creativos.

Mi formación académica de nivel licenciatura es de Letras Españolas (1997), es decir, lingüística y teoría literaria. Mi formación de posgrado fue de Estudios Humanísticos con una especialidad en Ciencia y Cultura (2013). Pero siempre he mantenido esta formación académica en relación con mi labor teatral. Como ejemplo, mi tesis doctoral la hice sobre las bases científicas

del sistema Stanislavski, y esta se publicó por la editorial mexicana Paso de Gato con el título de *La ciencia en Stanislavski. Una relectura del sistema desde sus influencias científicas*.

En los últimos años me he dedicado no solo a las relaciones entre teatro y ciencia, sino también a desarrollar la filosofía de la dramaturgia. Ambas líneas de investigación se relacionan de manera íntima con mi labor docente tanto en la Licenciatura en Teatro como en la Maestría en Dramaturgia Escénica y Literaria (de la cual además soy coordinador), ambas de la Universidad Autónoma de Baja California. Pero también se relacionan con mi labor teatral. En la creación me he desempeñado como actor, aunque ya casi no ejerzo este oficio, y en los últimos tiempos como director y dramaturgo (escritor). Lo hago de forma profesional desde 1993. Para esto nunca tuve una formación académica, sino más bien una educación informal centrada en la práctica, pero siempre relacionada con mi formación académica.

La experiencia de PIT: Profesores Independientes de Teatro

El rol de los artistas-docentes-investigadores-gestores: acción y conocimiento

Natacha Delgado

Filo:CyT, Instituto de Artes del Espectáculo,

Universidad de Buenos Aires

La experiencia de PIT: Profesores Independientes de Teatro

El rol de los artistas-docentes-investigadores-gestores: acción y conocimiento

Natacha Delgado
Filo:CyT, Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires

Antecedentes del rol múltiple en el teatro independiente

> Tampoco puedo olvidar que, en realidad, yo soy un director de escena y dramaturgo metido a gestor, tal vez porque en la época en que empecé a trabajar en el teatro no encontré otra opción que aprender el oficio para dar respuesta a esa fascinante cuestión que es la dialéctica entre producción y creación. (Heras, 2012, p. 13)

Encontramos experiencias y aportes teóricos para sistematizar lo complejo de este entrecruzamiento de disciplinas y roles en las palabras del español Guillermo Heras, quien fue durante muchos años el director técnico de Iberescena.[1] Nos dice acerca del perfil del oficio del gestor:

> Es complejísimo y si atendiéramos a todo lo que debe conocer sería una especie de superdotado, ya que para nada le pueden ser ajenas materias tales como la economía, la historia del arte y la cultura, la psicología, la sociología, la complejidad de construcción de un repertorio, las teorías del marketing y la promoción, el uso de nuevas tecnologías, el conocimiento de idiomas... En fin, alguien capaz de comprender el mundo desde un conocimiento general para luego trasladarlo a un discurso específico en su terreno. (Heras, 2012, p. 39)

[1] Iberescena es un Programa de Cooperación Iberoamericana para las Artes Escénicas. Está integrado por 16 países: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, España, México, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal y Uruguay.

El rol múltiple en el campo del teatro independiente argentino es intrínseco a su esencia, desde sus orígenes en 1930 con el Teatro del Pueblo[2], y persiste en el tiempo. Y no solamente en sus organizaciones internas, sino también en la relación con los sujetos e instituciones que constituyen el entramado político, cultural y educativo del país.

[2] María Fukelman escribe: "El teatro independiente surgió en Buenos Aires a partir de la fundación del Teatro del Pueblo, el 30 de noviembre de 1930, impulsado por el escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975)" (2017d, p. 45).

En 1981, el movimiento Teatro Abierto hizo resistencia, con su accionar, a la última dictadura militar, encabezado por el dramaturgo y director Carlos Gorostiza, quien luego fue Secretario de Cultura de la Nación del primer gobierno democrático en la post-dictadura.

[3]

La Ley Nacional de Teatro[3] fue impulsada por los propios artistas. Cita Susana Freire en su artículo de *La Nación* de 21 de marzo de 1997: "Completamente eufórica estaba Alejandra Boero, quien señaló[4]: Todavía faltan muchas cosas por resolver. Ahora hay que pelear por la reglamentación. Tenemos que seguir vigilando porque la democracia funciona cuando los ciudadanos vigilan"[5] . Luego, gracias a la Ley, se fundaría el Instituto Nacional del Teatro, que a partir de 1998 transformó las dinámicas del teatro en todo el territorio argentino.

[4] Alejandra Boero (1918-2006): actriz, directora, profesora de teatro, fundadora de teatros independientes, entre ellos Nuevo teatro y Andamio 90.

[5]

En diciembre de 2001, según Mariano Scovenna,

> el Ministerio de Cultura y Educación de la Nación convocó a la pedagoga teatral Ester Trozzo para que organice el Primer Encuentro Nacional de Profesores de Teatro. Asistieron profesores de teatro de todo el país y gran número de referentes del campo teatral, como Alejandra Boero, Patricio Contreras, Juan Carlos Gené y Carlos Gorostiza, quienes se reunieron en aquella jornada histórica. Este acontecimiento dio origen a la Red DramaTiza, Red Nacional de Profesores de Teatro, cuya fundadora es la Dra. Ester Trozzo. (Scovenna, 2019, p. 8)

[6] Asociación Argentina del Teatro Independiente.

[7] Espacios Escénicos Autónomos.

Dicha red realiza desde ese momento una incansable labor para garantizar el teatro en el sistema educativo en todos los niveles. Un gran avance se logró cuando la diputada Mabel Manzotti presentó ante el Congreso Nacional Argentino un proyecto de ley para que se hiciera efectivo en todo el territorio nacional lo propuesto en la Ley Federal de Educación en torno al teatro (Scovenna, 2019, p. 8).

Los profesores de teatro que están dentro del sistema educativo se reúnen en los diferentes encuentros de la Red Dramatiza, tanto provinciales, regionales o nacionales para intercambiar saberes, experiencias, estrategias."La metáfora de la red nos ubica en que las singularidades no son las partes que se suman para obtener un todo, sino que construyen significaciones en la interacción; en que una organización compleja es un sistema abierto de altísima interacción con el medio; donde el universo es un entramado relacional. El conocimiento ya no busca la certeza, sino la creatividad" (Dabas y Perrone, 1999, p. 1).

Además hay diversos gremios, sindicatos y mutuales que los cobijan. Pero en el caso de los profesores independientes, llamados docentes de educación no formal, que dictan sus talleres por fuera del sistema educativo, no tenían hasta el presente (2020) un lugar claro que los identifique y los contenga.

Nace el PIT, Profesores Independientes de Teatro

Actualmente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires hay más de doscientas salas independientes agrupadas, en su gran mayoría, en las asociaciones ARTEI[6] y ESCENA[7] . Reúnen gran cantidad de público todos los fines de semana, y muchas de ellas también los otros días de la semana. Estos espacios teatrales construidos en galpones, viejos locales o casas antiguas siguen la tradición del teatro independiente. Así las salas, además de realizar espectáculos, son también lugares de formación y entrenamiento teatral. Muchos de los estudiantes acuden deseosos para conocer las diferentes técnicas teatrales de los actores y directores, muchos de ellos, referentes hoy en día de la escena nacional y representantes del país en festivales internacionales; y otros tantos, y no menos importante su número, en búsqueda de herramientas de expresión, de autoconocimiento y de integración grupal.

> El teatro permite, tanto a niños, adolescentes, adultos, tramitar las angustias ante el horror, crear condiciones de socialización inédita, vincular el fantasear individual en el campo sublimatorio en su dimensión estética. Tomar clases de teatro es una marca fundamental para aquel que atraviesa esa dimensión con su cuerpo y el cuerpo de los otros.[8]

"Todo empieza en las clases", es la síntesis elegida por la Agrupación PIT, "para visibilizar la figura del profesor independiente de teatro", relata Nayla Pose[9], una de las primeras integrantes. Las clases de teatro son laboratorios de los cuales muchas veces saldrán las obras, donde se tejen lazos personales y profesionales imborrables. Si no hay clases de teatro, no hay teatro. Y eso es lo que sucedió a raíz del aislamiento social, preventivo y obligatorio decretado en Argentina a partir del 20 de marzo de 2020, como manera de detener la cadena de contagios de Covid-19 y no saturar al sistema de salud. Sobre todo la Ciudad Autónoma de Buenos Aires resultó ser la más afectada en la circulación del virus, y en consecuencia la de cuarentena más dura.

Buenos Aires, "capital del teatro"[10], como la nominan algunos de los grandes medios de comunicación, se encontró con espectáculos que se acababan de estrenar y tuvieron que suspender sus funciones, los estrenos se postergaron, los ensayos se paralizaron, y las clases tanto en instituciones educativas de nivel formal, como en los talleres de nivel informal, cerraron sus puertas hasta nuevo aviso.

Los talleres que se dictan en estos espacios, en general, están a cargo de sus propios dueños, los integrantes de la cooperativa de trabajo, o profesores que alquilan por hora la sala y arman sus propios grupos. Es decir que estos trabajadores culturales son independientes.

[8] Osvaldo Delgado, "El teatro como tratamiento del horror". Profesor titular de la Cátedra Psicoanálisis Freud 1, Facultad de Psicología, UBA, Consejero Superior por el Claustro de profesores de la UBA, Analista miembro (AME) de la Escuela de la Orientación Lacaniana y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Este texto fue escrito especialmente para PIT.

[9] Nayla Pose es actriz, directora, profesora, directora del teatro El Brío

[10]

[11] Lorena Vega es actriz, directora, profesora de teatro.

[12] Nano Zyssholtz es docente y director de actuación.

Generan y regulan su propio trabajo. Algún funcionario de turno podría decir que son micro-emprendedores. Pero en realidad, lo que vino a "evidenciar la pandemia es el estado de precarización del sector", aclara Pose. Manejan sus tiempos para intercalar una clase con un trabajo actoral remunerado tal vez en teatro oficial, una película o una publicidad; pero cuando las puertas de las salas deben cerrarse a raíz del aislamiento social preventivo y obligatorio, tienen que reinventarse con nuevas y hasta impensadas maneras de ganar un sustento económico para cubrir las necesidades básicas.

Estos profesores de teatro independiente, que hasta hace poco compartían elencos y charlas en centros culturales, que iban a verse unos a otros a las diferentes obras en las que estaban en cartel de los diversos barrios porteños, quedaron paralizados en un nuevo tiempo y espacio. "El convivio teatral comienza en el momento en que efectivamente se reúnen en el espacio-tiempo, de cuerpo presente y en relación de proximidad, los artistas, los técnicos, los espectadores" (Dubatti, 2007, p. 67). Se produce la ruptura de esa proximidad convivial, también, entre profesores y alumnos.

Agruparse en la distancia

A partir de los primeros casos detectados de COVID-19 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, los teatristas que cumplen con múltiples roles, como afirmamos desde el comienzo, empiezan a preocuparse por la paralización de la actividad, y se comunican entre ellos, conformando en un principio lo que podría denominarse una comunidad de práctica que es "un grupo de personas que comparten un interés, un conjunto de problemas, o una pasión sobre un tema, y quienes profundizan su conocimiento y experiencia en el área a través de una interacción continua que fortalece sus relaciones" (Etienne Wenger, 2002, p. 51).

La actriz Lorena Vega[11], según sus propias palabras, declara que "ya venía pensando hace bastante tiempo, pre-covid, que el sector de los profes de teatro independiente tenía que agruparse". Luego de un intercambio de publicaciones en redes sociales con varios colegas, entre ellos Nano Zyssholtz[12], que también estaba en comunicación con otro grupo de profesores de teatro, deciden enviar un mail conjunto convocando a agruparse para intercambiar ideas, pensar en un protocolo, y llegar a las autoridades. Por su parte Matías

Feldman[13], antes de que se declare el aislamiento social, pero habiendo ya algunos casos en la Argentina, se empieza a preocupar por el cuidado en sus clases presenciales, y con asesoramiento de sanitaristas y en sintonía con Santiago Gobernori[14] (con quien dirige el estudio-teatro Club Defensores de Bravard), diseñó una manera de dar clases con distanciamiento, unas máscaras con acetato, y redactó un protocolo. Ricardo Tamburrano[15] le hace una nota para la Revista *Llegás*[16] que tuvo muchísima repercusión, en la cual comenta Feldman:

> Hay que poner la energía en cómo se vuelve a lo presencial, en vez de ver la manera de cómo se transforman dos mil quinientos años en algo audiovisual. El teatro virtual no es teatro, es otra cosa, como el radioteatro, en todo caso puede ser videoteatro. Y lo mismo con relación a las clases.

Nayla Pose también estaba en diálogo con un grupo de colegas, y se suman todos a lo que en principio será un grupo de WhatsApp el 1 de abril de 2020. La primera acción es armar una comisión de trabajo para la redacción del protocolo que ya había empezado Matías Feldman.

De veinte integrantes, pasan a ser ochenta, hasta superar el límite posible en el chat. Por este medio es bautizada la agrupación Profesores Independientes de Teatro, PIT. Sebastián Mogordoy[17] será el encargado del diseño del logo y toda la gráfica, varado en España por la pandemia. Casi paralelamente se arma la comisión para escribir un manifiesto[18]. El 17 de abril es la primera asamblea por plataforma virtual, moderada por Maruja Bustamante.[19]

Las primeras acciones de PIT radicarán en presentar el protocolo[20] a las autoridades correspondientes para cuando se puedan retomar las clases presenciales, e

[13] Matías Feldman es actor, director, dramaturgo, profesor de teatro y fundador del estudio teatro Club Defensores de Bravard junto a Santiago Gobernori.

[14] Santiago Gobernori es actor, director, dramaturgo, profesor de teatro.

[15] Ricardo Tamburrano es actor, profesor de teatro, director de la revista *Llegás*.

[16]

[17] Sebastián Mogordoy es actor, profesor de teatro.

[18]

[19] Maruja Bustamante es actriz, dramaturga, directora, profesora de teatro.

[20]

intercambiar herramientas y ejercicios para las clases *on line* para asegurar la continuidad de los dictados que les dan el sustento económico básico a los profesores, y la contención emocional a los alumnos en un momento tan difícil. De esa manera se conformó la Comisión Herramientas.

Las clases *on line* se hacían con dificultades: no todos los alumnos podían seguir pagando la cuota, y la tecnología y conectividad necesaria no es igual para todos. Para intentar cubrir esta problemática se armó la Comisión Solidaridad, donde se exponían las necesidades de los integrantes de la agrupación y la posibilidad de otros de ayudarlos.

En esta línea, se creó la Comisión Acciones, cuyas actividades más destacables son: cooperación con la agrupación Artistas Solidarios, cuyo mentor en Mosquito Sancineto[21] , también integrante de PIT; colaboración y acción en redes con La Poderosa[22]. Esta acción fue impulsada por Lila Monti, Marina Barbera y Hernán Carbón.[23]

Maruja Bustamante señala: "Cada vez que se unía más gente aparecían o se visibilizaban nuevas necesidades". Y también necesitaban otras formas de organizarse para trabajar, para debatir, para comunicarse. Armaron una lista de difusión de WhatsApp para que la comunicación le llegue a todos, y el grupo ya no daba abasto. La Comisión Manifiesto se convirtió en Comisión Redacción y junto con Comunicación redactaban, entre otras cosas, gacetillas de prensa y comunicados. La Comisión Protocolo, cuando ya estuvo escrito el texto, se transformó en Comisión Institucionales, y es la comisión que hoy lleva a cabo los contactos y reuniones con funcionarios, tanto por el protocolo como por líneas de ayudas y subsidios que se empezaron a solicitar frente a la continuidad del aislamiento. Las

[21] José Fabio "Mosquito" Sancineto es actor, director, profesor de teatro.

[22] La Poderosa es una organización social.

[23] Lila Monti, Marina Barbera y Hernán Carbón son clowns y profesores.

reuniones fueron con ministros y diversos funcionarios de los Ministerios de Cultura de la Nación y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, del Ministerio de Educación, el Instituto Nacional de Teatro, Proteatro[24], diputados y asesores en el nivel nacional y metropolitano y la Dirección Nacional de Proyectos Estratégicos. También con otras asociaciones del sector de las artes escénicas y de la cultura. En esa línea se logró consensuar y presentar un protocolo conjunto de PIT con ARTEI, ESCENA, APDEA[25], y AADET[26]. Y, además, armar un frente cultural para solicitar la Ley de Emergencia Cultural. Desde la Comisión Lazos, se articula la agrupación gestada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires con el interior del país, para federalizarla.

[24] PROTEATRO: Instituto para la Protección y el Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

[25] APDEA: Asociación Profesionales de la Dirección Escénica Argentina.

[26] AADET: Asociación Argentina de Empresarios Teatrales.

De ser un grupo de profesores que inician un posteo en redes sociales, PIT, según el censo realizado por la Comisión Encuesta, agrupa a más de 800 profesores de teatro, que tienen alrededor de 25.000 alumnos. Estos profesores, muchos de ellos reconocidos también por su trayectoria como actores y directores, pusieron en evidencia lo endeble de su situación laboral, pero también la fuerza y creatividad en su desempeño como gestores.

La Comisión Bienvenida será la encargada de recibir a los nuevos profesores que quieran integrarse y contarles la dinámica antes del ingreso.

Las últimas comisiones en generarse son: Niñes y Adolescentes, Género, Mujeres y Diversidades, Revista, Festival, Tesorería y Temario.

Todo el dinero recaudado en las diferentes acciones se destina a los trámites necesarios para armar una Asociación Civil con personería jurídica, y colaborar

con Artistas Solidarios y compañeros en situación de emergencia.

Temario es la comisión que reúne a un delegado de cada comisión. Y a la vez tiene también un delegado que recorre todas las comisiones. Todos los delegados son rotativos, para garantizar la horizontalidad de la agrupación. Lorena Vega subraya: "Si bien yo tuve la iniciativa de armar este espacio para pensar en el sector y buscar las maneras de defender nuestros puestos de trabajo, este es un espacio horizontal, de todos y todas, y para todos y todas". "La esencia del trabajo en red es la decisión voluntaria de dos o más personas, instituciones o áreas institucionales, de desarrollar una tarea en común, en procura de objetivos compartidos explícitos, manteniendo la identidad de los participantes. El vínculo así generado tiene carácter horizontal, de relación entre pares, acotado por los acuerdos normativos que entre ellos establezcan" (Dabas y Perrone, 1999, p. 12).

[27]

[28]

Recuerda Nayla Pose: "Muchas cosas las hicimos en un tiempo récord: el Festival con su página web[27] (Festival Teletemático de Teatro Confinado), con noventa actividades en dos días entre talleres, muestras de alumnos y charlas, todas desde la plataforma virtual, así como la Revista *Insonme*[28] ". También la visibilización de PIT en numerosas notas de prensa gráfica, televisiva y radial. "El futuro es nuestro por prepotencia de trabajo, decía Roberto Arlt[29]. Ya había algo de autogestión de cada uno individualmente, y hay algo de eso potenciado en el trabajo en equipo, en el reposicionamiento de la labor docente, su posición ética en la construcción social, y la instalación de estas reflexiones en la discusión pública", cita Pose.

[29] Roberto Arlt (1900-1942). Autor teatral argentino.

La salida es colectiva

Y aquí vuelve a aparecer el tema de la ética. No es posible pensar en la asepsia de este oficio. No es posible predicar que la gestión no tiene opciones políticas o sociales. Lo que no debe tener, en un gestor independiente, es color de partido político, es decir, la servidumbre a unas siglas; pero sí unas formas y maneras que preserven su trabajo de las presiones que, cada día más, pueden estar presentes en nuestras realidades. (Heras, 2012, p. 39)

La gestación del PIT es la consecuencia directa del trabajo autogestivo e informal del sector teatro. Pero el hallazgo fue que estos teatristas (que ya estaban agrupados en asociaciones de actores, de directores o de dramaturgos, porque de hecho lo son) no estaban agrupados en su carácter de profesores e investigadores de teatro. PIT es un acto político, el de agruparse, ya que la gran mayoría de los actores, directores, dramaturgos en la Argentina no viven de esas profesiones, sino de las clases de teatro que dan en sus talleres, investigando en sus laboratorios diferentes estéticas, y desde una posición ética muy marcada.

> Les he dicho que no hay práctica docente sin curiosidad, sin incompletud, sin ser capaces de intervenir en la realidad, sin ser capaces de ser hacedores de la historia y a la vez siendo hechos por la historia. Es la naturaleza misma de la práctica educativa la que conduce al educador a ser político. Como educador yo no soy político porque quiera, sino porque mi misma condición de educador me la impone. Esto no significa ser partidario de este o de aquel partido, aun cuando yo considero que todo educador deber asumir una posición partidaria. La politicidad es entonces inherente a la práctica educativa. La politicidad revela otras dos características de la situación educativa. Revela que en la práctica educativa, estética y ética van de la mano. La práctica educativa es bella como es bella la formación de la cultura, la formación de un individuo libre. (Paulo Freire, 2003)

Los profesores de teatro, agrupados en red, en organización horizontal, debatiendo en modos virtuales, viéndose, escuchándose, leyéndose, realizan múltiples roles a la vez: son redactores, diseñadores gráficos, de páginas web, de revista digital. Editan videos, idean frases para slogans, arman talleres y dictan *on line*, capacitan a sus colegas, escriben proyectos, corrigen proyectos de ley, hacen encuestas, censos, cuadros estadísticos. Organizan estrategias discursivas para las reuniones con los funcionarios. Escriben protocolos. Se reúnen con funcionarios y colegas de otras asociaciones del país y Latinoamérica. Organizan un festival *on line*. Organizan la economía de la agrupa-

ción. Averiguan sobre los trámites legales para la Asociación. Organizan charlas con especialistas de niñes y adolescentes. Debaten cuestiones de géneros, mujeres y diversidades. Todo esto en la distancia. Agrupados en la distancia y con rol múltiple: artista-docente-investigador-gestor.

El movimiento de teatros independientes de Argentina como usina de producción de pensamiento teatral

María Fukelman

CONICET, Universidad Católica Argentina

El movimiento de teatros independientes de Argentina como usina de producción de pensamiento teatral

María Fukelman
CONICET, Universidad Católica Argentina

Partiendo de la premisa de que es inminente reconocer los aportes de los artistas-investigadores como parte de la teoría del teatro, entendemos que, específicamente, quienes integraron la primera época del movimiento de teatros independientes han realizado notorias contribuciones a la producción de pensamiento que vale la pena destacar. En este sentido, nos interesa reivindicar esta tradición, sobre todo advirtiendo que se trata de un aspecto poco resaltado por la crítica, a diferencia del lugar preponderante que tuvieron los aportes del teatro independiente a la dramaturgia y al acontecimiento teatral.

En consecuencia, en el presente trabajo, daremos cuenta de algunas de las contribuciones que artistas-investigadores realizaron, en el seno del primer movimiento de teatros independientes, a la teatrología argentina, y que fueron reflejadas en colecciones propias, revistas y libros, entre otros materiales.

Luis Ordaz: dramaturgo e investigador

La primera cuestión que nos importa señalar es que uno de los grandes pioneros a la hora de historizar al teatro independiente, Manuel Luis del Yerro Ordaz, más conocido como Luis Ordaz (Barcelona, 1912-2004), tuvo su primera vinculación con el teatro a través de la dramaturgia. Estrenó su pieza más temprana en 1932 y varias de sus obras fueron llevadas a cabo por elencos independientes. El 17 de noviembre de 1939, La Máscara inauguró su nueva sala subiendo a escena *Ensueño*; y en 1941, realizó *Jugando a la guerra*. Ese mismo año, la Agrupación Artística Juan B. Justo interpretó *Fracaso*. Estas experiencias, entre otras, existieron antes de que Ordaz publicara su

libro más conocido: *El teatro en el Río de la Plata* (1946). No obstante, sus textos dramáticos continuaron escenificándose (durante la 2ª Muestra de Teatros independientes organizada por la FATI, Federación Argentina de Teatros Independientes, entre el 2 de noviembre de 1950 y el 15 de enero de 1951, el Teatro Libre Cooperadora Empleados de Comercio interpretó *Ensueño*, y más adelante el Teatro Libre Florencio Sánchez montó *Historia de jubilados*), por lo que entendemos que sus labores como artista y como investigador fueron simultáneas.

Los aspectos más centrales de su libro, en relación al teatro independiente, se enuncian principalmente en el capítulo IX, "Los teatros independientes". Allí Ordaz define a esta práctica teatral que se venía desarrollando con fuerza desde 1930 –y que se había comenzado a esbozar hacia finales de la década del 20– como "un movimiento de cultura teatral, de revalorización de nuestro teatro" (1946, p. 165) o, de manera más sintética, como "un movimiento de revalorización teatral" (1946, p. 166). El hincapié está hecho en el valor que el teatro independiente le devuelve al teatro, en la restauración de "la dignidad que entre nosotros le había sido usurpada a los espectáculos escénicos" (Ordaz, 1946, p. 165).

A su vez, Ordaz se refirió al Teatro del Pueblo, al Teatro Juan B. Justo y a La Máscara y dijo: "Cada uno de ellos tuvo un sentido particular y hasta una forma de encarar el espectáculo escénico que lo definía e individualizaba. Pero en todos existía un idéntico concepto sobre el arte teatral en lo referente a la importancia que poseía para la cultura del pueblo" (1946, p. 166). Si bien, en 1957, este artista-investigador sacó una segunda versión de su libro, donde ofreció un agregado importante sobre cómo siguió el teatro independiente entre 1946 y 1957, y donde profundizó en cierta diversidad del movimiento (advirtiendo solamente dos corrientes), es interesante señalar que ese "idéntico concepto" al que se refería había sido definido originariamente por el Teatro del Pueblo, la experiencia que la crítica especializada definió como el primer teatro independiente de Buenos Aires.

Esto nos lleva a observar que muchas de las ideas que manifestó Ordaz ya habían sido expresadas por Leónidas Barletta (1902-1975), fundador y director del Teatro del Pueblo, ya sea directamente (a través de textos de su autoría) o indirectamente (a través de textos sin firma publicados en *Metrópolis*, la revista del conjunto).

Escribir para decir algo

El Teatro del Pueblo se empezó a gestar en el estudio del pintor Guillermo Facio Hebequer (quien luego dibujaría el logotipo del grupo), pero su creación "de palabra" se concretó en los lujosos salones de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, el 30 de noviembre de 1930. Cuatro meses más tarde, el 31 de marzo de 1931, Leónidas Barletta, Pascual Naccarati, Hugo D'Evieri, Joaquín Pérez Fernández, José Veneziani y Amelia Díaz de Korn firmaron el acta fundacional oficial del grupo, denominándolo "Teatro del Pueblo. Agrupación al servicio del arte". En esos estatutos fundacionales también quedó asentada la creación de *Metrópolis. De los que escriben para decir algo*, revista que se constituyó como el "órgano oficial del Teatro del Pueblo"[1] (Marial, 1955, p. 62). Es factible pensar que, como periodista, Barletta considerara importante contar con una herramienta que sirviera para bajar una línea directa con un mensaje claro (más allá de lo que se pudiera realizar desde la escena), habilitando cierta redundancia pedagógica que lo caracterizó.

[1] Este hecho es deudor de la década anterior, ya que algunos antecedentes del Teatro del Pueblo, como el Teatro Libre (1927) y TEA (Teatro Experimental de Arte, 1928) también habían declarado órganos difusores: *Claridad. Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista e Izquierda. Tribuna de los escritores libres*, respectivamente.

Metrópolis solía publicar pequeñas notas de opinión o de reseñas sobre acontecimientos artísticos (firmadas, en muchos casos, tanto por el director del conjunto como por algunos de sus integrantes, como el actor Pascual Naccarati). No obstante, también fue plataforma de debate sobre el rol del arte en general y del teatro en particular. Prueba de ello es el artículo "Consideraciones sobre el Teatro del Pueblo" (1931), publicado en el primer número, donde Barletta no solamente dio su mirada sobre el espacio que recientemente había formado, sino también sobre el contexto en el que se había realizado. De hecho, podríamos sugerir que el director del Teatro del Pueblo hizo ciertas

afirmaciones sobre su teatro en particular que luego fueron repetidas numerosas veces en la historiografía para hacer referencia al movimiento de teatros independientes en general.

Una de ellas tiene que ver con el carácter ético, moral vinculado con el teatro independiente, que tendría un rol "salvador" de restitución del orden perdido. Barletta es la primera persona que brinda una definición romántica / heroica / épica de su teatro independiente, entramado que se iría a repetir con los años:

> Tenemos alguna literatura, alguna pintura y escultura y hasta alguna música; pero no tenemos teatro argentino.
> Lo poco de bueno que hay aquí, es material de museo, cosa del pasado que solo puede interesarnos en ese sentido y que huele a sebo de velorio.
> (…) Naturalmente, este proxenetismo artístico, que se viste de lujo, apareja el proxenetismo social, en las tablas y fuera de ellas.
> (…) Para ese teatro de arte que se ambiciona, hemos contribuido fundando Teatro del Pueblo. Puede ser el peldaño inicial para alcanzar lo que se desea (1931, s/p).

A su vez, la reflexión de que el teatro independiente introdujo nuevas formas de actuación y que tenía la pretensión de enseñarle al público también son atributos que promovió el fundador del Teatro del Pueblo en la ya mencionada nota:

> Teatro del Pueblo cuenta con una modesta compañía de actores en formación, y cuyas visibles fallas escénicas, son virtudes de una manera nueva de encarar el teatro, despojada del amaneramiento escénico. La pureza y la idealidad de estos actores los hace muy superiores a los conchabados del teatro oficial.
> (…) No puede fracasar por falta de público, porque si el público que está enviciado y relajado por años y años de teatro innoble, no viene a nuestras funciones, nosotros no lo vamos a esperar agitando una campanilla, sino que saldremos con nuestra compañía a buscarlo, a desentumecerlo, a guiarlo en medio de su terrible miopía, para que se oriente hacia espectáculos, más sencillos, sí, más pobres, también, pero de elevación espiritual y artística (Barletta, 1931, s/p).

Años después, José Marial también recuperó estos conceptos, sosteniendo que en el teatro independiente se repensó todo, incluyendo las formas de actuación (a los actores se les pedía que interpretaran disímiles personajes y

que no imitaran a los "capocómicos"; además, se pretendían dejar de lado los tradicionales "tipos" teatrales) y el lugar de los escritores dramáticos, que debían "comunicar" con sus textos (1952, p. 128).

Por otro lado, la construcción de pensamiento de Barletta sobre el Teatro del Pueblo fue tan fuerte que, probablemente, eso haya influido para que, durante muchos años, se construyera historiográficamente todo el movimiento de teatros independientes al calor de su modelo. Efectivamente, para hablar del teatro independiente, Ordaz focalizó, precisamente, en el Teatro del Pueblo, por ser "nuestro primer teatro independiente de labor orgánica" (1946, p. 165). Y no es el único caso que se puede señalar (cfr. Pellettieri, 1990a, 1990b, 1997, 2006).

Desde *Metrópolis*, a su vez, se criticó a los artistas no comprometidos socialmente. De hecho, en la tapa del primer número, como carta de presentación de la revista, se había afirmado: "Mientras el país sufre una de sus grandes crisis políticas, sociales y morales, 'los artistas' realizan la 'fiesta de las artes'. Después quieren estos 'artistas' que el pueblo no los desprecie" (Anónimo, 1931, p. s/p). Empero, es destacable que la aclaración que funcionaba como subtítulo del nombre del conjunto, "Agrupación al servicio del arte", pudiera entenderse como una intención de separarse, al menos discursivamente, de aquello por lo que se había abogado en el grupo de Boedo[2], es decir, la idea de que el arte debía estar al servicio de la revolución. Esto implosionaría, un tiempo más adelante, en un debate de vital importancia para la propia historia del teatro independiente –en tanto que generó la separación de algunos integrantes y la conformación de otro grupo, el Teatro Proletario– acerca de si debía hacerse o no un "arte proletario".

[2] En la década del 20, muchos de los intelectuales de Buenos Aires se dividieron en dos grupos: Boedo y Florida. A grandes rasgos –hay que tener en cuenta que en los últimos años hubo múltiples relecturas sobre el tema–, el primero abogó por un arte social, que invitara a accionar a los obreros, y el segundo pretendió renovar la literatura con fines estéticos. Los de Florida expresaban su mirada a través del periódico *Martín Fierro*; y los de Boedo lo hacían desde las revistas *Los Pensadores* y *Claridad. Tribuna del pensamiento izquierdista*. En este contexto, si bien los de Florida buscaron "la revolución para el arte" y los de Boedo se inclinaron por "el arte para la revolución", ambos bandos celebraban la emancipación de la clase obrera. Tradicionalmente, se ha dicho que el teatro independiente es heredero del grupo de Boedo, dado que Leónidas Barletta integraba este conjunto (había sido secretario de redacción de *Claridad*). Sin embargo, hay elementos del grupo de Florida que también se pueden considerar contribuidores al desarrollo de esta práctica teatral. Además, ambos conjuntos tenían puntos en común.

Leónidas Barletta, Guillermo Facio Hebequer, Abraham Vigo y el uruguayo Elías Castelnuovo, entre otros, habían formado parte del grupo Boedo y habían comenzado juntos en el Teatro Libre y el Teatro Experimental de Arte (antecedentes del Teatro del Pueblo), pero luego, cuando se establecieron dentro del Teatro del Pueblo, tuvieron discrepancias estéticas y políticas, situación que generó la escisión. Uno de los desacuerdos clave tuvo que ver con las diferentes posiciones tomadas ante la categoría de "arte proletario". Así, Magalí Devés contextualiza el surgimiento del Teatro Proletario, en 1932, en el intercambio epistolar que se había dado entre Barletta y Carlos Moog –militante orgánico del Partido Comunista–, unos meses antes. La polémica había comenzado con declaraciones de Barletta en *Metrópolis* que condenaban el término "arte proletario" y a quienes se arrogaban su ejecución:

> [¿](…) debe hacerse arte proletario, arte de izquierda, arte de ideas sociales? No. El arte no puede estar atado a nada, ni a nadie, sin dejar de ser arte.
> (…) Hacer arte sectario, arte de ideas sociales o como quiera llamársele, es tan pernicioso como hacer arte burgués.
> (…) El artista, como miembro de la colectividad, puede ser conservador o comunista; pero como artista está fuera de la lucha de clases, por su jerarquía espiritual.
> (…) Los comunistas, los socialistas, etc. aspiran a catequizar el arte, para sus planes futuros, sin percatarse de que los frailes, los moralistas, los guerreros y la burguesía se les han adelantado con mucho y con grande fracaso (1932, s/p).

Estas palabras, a su vez, fueron respondidas por Moog en la revista *Actualidad*, publicación que se había comenzado a editar recientemente y que estaba dirigida por Elías Castelnuovo. Devés sintetiza los ejes de su contestación:

> En primer lugar, sostuvo que era imposible permanecer en una posición neutral frente a la coyuntura actual: o se estaba con la burguesía o se estaba con el proletariado, pues dentro de la lucha de clases debía contemplarse el enfrentamiento entre dos sistemas diferentes de conceptos sociales y morales (...). En este sentido, la batalla entre la burguesía y el proletariado no sólo era ideológica, sino también estética.
> En segundo lugar, partiendo de la teoría marxista, Moog cuestionaba algunos pasajes del escrito de Barletta con el objetivo de interpelar a los "artistas comprometidos" a que se sumaran a la causa revolucionaria. Ello se traducía en un imperativo: los escritores y los artistas debían tomar la pluma y el pincel como herramientas de propaganda, hacer un arte claro y directo, es decir, un "arte proletario" que "refleje" la lucha

> de clases, en concomitancia con la estrategia de "clase contra clase" impulsada por la I.C. y en oposición al arte académico, individualista y en decadencia representativo de la burguesía (2016, pp. 208-209).

Breve tiempo después de estos intercambios, se conformó el Teatro Proletario, que tenía entre sus figuras más destacadas a Ricardo Passano, Guillermo Facio Hebequer, Elías Castelnuovo y Abraham Vigo.

La revista *Conducta. Al servicio del pueblo*, el órgano difusor del Teatro del Pueblo entre 1938 y 1943 –cuando ocupó el edificio de Av. Corrientes 1530 y pudo desplegarse como un centro cultural integral–, tuvo un perfil similar al de *Metrópolis*. Además, el Teatro del Pueblo editó numerosos textos dramáticos, en los que, muchas veces, también se incluían reflexiones acerca del teatro.

A su vez, Leónidas Barletta no solamente produjo pensamientos sobre el teatro desde las revistas que editaba su grupo, sino que también publicó algunos libros teóricos. Entre ellos, *Viejo y nuevo teatro* (1956), *Manual del actor* (1961), *Boedo y Florida. Una versión distinta* (1967) y *Teatro. Manual del Director* (1969). En esta oportunidad, nos interesa destacar brevemente esta última publicación, en la que Leónidas Barletta se propuso organizar el trabajo de dirección metódica y estructuralmente. Entre otras cosas, ofreció pasos estipulados y ordenados (que estaban acompañados por numerosos dibujos ejemplificadores) para llevar a cabo el tratamiento de una obra, y creó un sistema de signos para la planilla del director, a quien caracterizó de esta manera:

> Un hombre-orquesta, un humanista, un poeta que ha cultivado su sensibilidad y su inteligencia, un poeta y un artista de ética superior, conocedor ávido de todo lo que el mundo contiene, de todo lo que la civilización manual ha aportado y de todo lo que ha dado el progreso de las ideas (Barletta, 1969, p. 9).

Destacamos este material porque fue el que el dramaturgo y director contemporáneo Alberto Ajaka utilizó para crear su obra *El director, la obra, los actores y el amor* (estrenada en 2013 y publicada en 2014), en el marco del ciclo *Proyecto Manual* del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, cuya propuesta consistió en realizar espectáculos teatrales a partir de variables no dramáticas. En este sentido, subrayamos que la figura de Leónidas Barletta es tan rica y ha aportado tanto a la historia del teatro, que –como permite el juego teatral– pudo ser traída desde "el más allá" para discutir con ella.

Asimismo, el director no fue el único integrante del Teatro del Pueblo que, en tanto artista-investigador, realizó sus aportes teóricos. Entre muchos otros ejemplos, tomamos el de la actriz Rosa Eresky –que también oficiaba de secretaria de la institución–, quien, a partir de 1946, diseñó la experiencia más enriquecedora del Teatro del Pueblo dirigida al público infantil al fundar la compañía Los títeres de Rosita. A colación de esta labor, algunos años más tarde, Eresky publicó "Los títeres en la educación y sanidad del niño" (1952), un artículo en la *Revista Pantomima* que reflejaba su pensamiento sobre los muñecos. Bettina Girotti analizó este trabajo y contextualizó:

> El interés de Eresky y Barletta por el público infantil y por el títere es inseparable de la concepción del niño como un sujeto activo producto de las propuestas escolanovistas que se extendieron en el país durante los años '30. Este amplio y variado movimiento reivindicaba el protagonismo del niño y de la autonomía infantil en los procesos educativos (2017, p. 40).

La figura de Enrique Agilda

Uno de los artistas independientes que también han plasmado su teoría sobre el teatro y, particularmente, sobre el teatro independiente fue Enrique Agilda (1902-1993), quien dio sus primeros pasos, en la Agrupación Artística Juan B. Justo, como dramaturgo y posteriormente inició sus tareas en la dirección. Desde ese lugar protagonista, y a raíz de su propia experiencia (sobre todo en el grupo Siembra, que fundó en 1945), se expresó en su ensayo *El alma del teatro independiente. Su trayectoria emocional* (1960), texto que, si bien vira en torno a las emociones vinculadas a la práctica y a las reflexiones filosóficas, también da algunas definiciones teóricas que vale la pena rescatar.

Agilda vinculó el surgimiento del teatro independiente con la "disconformidad con la falta de principios estéticos y solidarios de quienes utilizaban el teatro como vehículo de incultura o, en el mejor de los casos, de simple entretenimiento intrascendente, o de gazmoñería rudimentaria" (1960, p. 54). A su vez, lo caracterizó como "un movimiento popular" (1960, p. 53) o un "teatro popular organizado y de acción constante" (1960, p. 41) que no pretendía "configurar alguna forma o algún estilo estético particular" (1960, p. 53). El artista-investigador tomó como punto de partida al Teatro del Pueblo y destacó su intención de "despertar a la sociedad en peligro de postración", asegurando que representaba "una acción social que quería tener algún significado más que la jerarquización del espectáculo teatral" (1960,

p. 54). También se manifestó a favor de la posibilidad de que el teatro independiente experimente e intente cosas nuevas: "La condición de experimental no ha de ser desechada por el teatro independiente, que deberá desoír las pretendidas ventajas de ir por sendas conocidas y de eficacia probada" (1960, p. 122).

A su camino en la dirección, Enrique Agilda lo comenzó a transitar al frente del elenco infantil, hecho que podemos tomar como una de las particularidades del Teatro Juan B. Justo, ya que no era inherente a todos los grupos independientes. Empezó en 1938[3] y, luego, se hizo cargo del elenco para adolescentes y del de adultos (desde 1941), llegando a dirigir los tres simultáneamente[4].

Muchos teatros independientes tuvieron publicaciones propias. El Teatro Juan B. Justo también, ya que en 1942, justamente bajo la dirección de Enrique Agilda, se convocó a los colaboradores del teatro a participar de un periódico mural íntimo[5]. El diario, que era expuesto en el teatro (y, luego, compilado en una carpeta), tenía el objetivo de favorecer el intercambio de conocimientos entre los colaboradores del teatro y los amigos de la agrupación y recibía reflexiones sobre arte, pero también trabajos literarios (poesía o prosa), críticas o comentarios de libros, obras teatrales, películas y conciertos, entre otras propuestas. Además, el conjunto también editó textos dramáticos, como fue el caso de *El clamor*, del propio Agilda, que ganó un concurso de obras en 1934.

Asimismo, la vocación de Agilda por el público infantil –como oportunamente señalamos (Fukelman, 2014)– no se detuvo, de hecho, con su posterior grupo, Siembra, realizó funciones en hogares y distintos espacios destinados a los niños. En su libro, el artista los tuvo muy presentes y contó varias experiencias con ellos. Incluso se pueden encontrar vestigios de una incipien-

[3] No está claro si el año de inicio fue 1936 o 1938 –ya que Luis Ordaz y José Marial afirman ambas fechas en distintos fragmentos de sus publicaciones (cfr. Ordaz, 1957, p. 218; 1981, p. 36; y Marial, 1955, p. 169)–, aunque nos inclinamos por la última opción.

[4] Aunque Ordaz da a entender esto (1957, p. 219) y Marial lo afirma (1955, p. 114), algunos años más tarde, Ordaz va a volver sobre el tema, sosteniendo que Agilda "proyecta formar un elenco de adolescentes (con los niños del grupo de menores que han ido creciendo), pero no tiene tiempo" (1981, p. 36). No obstante, por diversas fuentes, entendemos que el elenco juvenil existió, independientemente de cuánto haya durado.

[5] La Máscara también tuvo un "diario mural". Además, intentó hacer una revista de publicación periódica que se llamó de manera homónima: *La Máscara*. Sin embargo, lanzó un solo número, en el año 1942. Por su parte, la Peña Pacha Camac –seno donde nació el Teatro Popular José González Castillo–, después de varios intentos frustrados, pudo concretar en 1943 una publicación propia, titulada *Pacha Camac. Boletín de la Peña de Artistas de Boedo "Pacha Camac"*, que tuvo, al menos, siete ediciones, distribuidas en 8 años.

te teoría teatral para el universo infantil en una carta dirigida al correo de lectores de la revista *Teatro XX*, publicada en 1964:

> …Quienes empequeñecen al niño dándole lo que consideran apto para su medida, son sastres pero no artistas. Tienen la cinta métrica, pero se miden a sí mismos y dan al niño el sayo que ellos debieran soportar. (…) La siembra en los niños ha de ser de la mejor calidad. La armonía del espectáculo debe ser plena, desde la intención. Los intérpretes seleccionados con extremo rigor. Una obra de arte no les hará daño, aunque no la comprendan. Un espectáculo subalterno sí, aunque lo comprendan. El bien que se puede hacer es mucho. El daño, enorme e irreparable. Hay que pensar en el niño y en el teatro. Padecerlos y quererlos. No jugar con ellos. Ni herirlos. Nadie tiene derecho a eso (Agilda, 1964, p. 10).

Y siguen las firmas…

A lo largo de estas páginas hemos destacado a un dramaturgo como uno de los más importantes investigadores del movimiento de teatros independientes, a una publicación de un teatro independiente donde se dieron valiosos debates en torno al arte, y a una reconocida figura de este ámbito teatral que plasmó sus pensamientos sobre el teatro y su experiencia personal en varios textos. Pero los aportes del teatro independiente a la teoría teatral no terminan ahí. En el presente apartado, por lo tanto, volcaremos un compilado de otras experiencias, a fin de intentar dar cuenta de la diversidad y el volumen del panorama al que nos referimos.

Una publicación muy importante para la historia del teatro judío en la Argentina fue *Nai Teater (Nuevo Teatro)*, trabajo propagandístico para un teatro popular judío que comenzó a editarse en 1935 bajo la órbita del IDRAMST (Idishe Dramatishe Stude / Estudio Dramático Judío) y luego –cuando pasó a llamarse así, en 1937– del IFT (Idisher Folks Teater / Teatro Popular Judío), convirtiéndose en su órgano difusor. Para conocer su contenido, publicado íntegramente en ídish, nos servimos de la traducción "casera"[6] que realizó Sofía Laski (antigua colaboradora del IFT).

En dicha revista escribían los *iftlers* (fundadores, integrantes y amigos del IFT), quienes muchas veces eran también los artistas del elenco, como fue el caso de la actriz Jordana Fain, quien publicó varias notas de opinión y análisis. No obstante, el caso que nos interesa recuperar en este momento fue

una de las intervenciones de David Licht –director del grupo entre 1938 y 1945, y luego entre 1948 y 1952–, quien realizó un minucioso recorrido por las tradiciones teatrales europeas al que tituló "Desde Antoine hasta Stanislavski (dos sistemas teatrales)" (1940).

El teatrista polaco –sin duda, uno de los elementos que ayudaron al IFT a consolidarse en el campo teatral de Buenos Aires– describió el teatro naturalista que propuso Antoine y analizó cómo Konstantin Stanislavski le dio el giro necesario a esa teoría. En principio, Licht cuestionó el naturalismo por haber transformado al artista en un "esclavo de lo puntilloso y lo realista" (1940, s/p). En este sentido, bajo una perspectiva aristotélica (aunque sin mencionar al filósofo griego), consideró que el arte no debía copiar a la naturaleza y a la vida tal como era, sino mostrar cómo debería ser, con su ética y su estética. Sus objetivos tenían que ser los de estimular y educar al espectador. Licht asumía que la obra debía tener un contenido, una ideología, pero entendía que era solo a través de la forma estética que podía alcanzar altos niveles artísticos. Así, sostenía que si una obra de arte daba una orientación demasiado clara sobre su entorno, no solo resultaba lenta para el espectador, sino que también dañaba su posibilidad de creación.

De esta manera, Licht ubicó al teatro de Stanislavski más que como una evolución del sistema de Antoine, como una revolución del mismo. Stanislavski también había tomado como ejemplo la realidad, pero lo había hecho teniendo en cuenta su interioridad y no su superficialidad. A través de un intenso análisis psicológico y social, el estilo de Stanislavski alcanzó, a su modo de ver, profundas verdades que colocaron al espectáculo en el adecuado nivel artístico. Para Licht, el sistema de Stanislavski despertó en el espectador su

[6] Si bien sabemos que esta versión no tiene carácter oficial, hasta tanto haya otra, la utilizaremos. El material nos llegó cedido gentilmente por su hijo Daniel Laski y su nieta Luciana Laski, pero también se puede encontrar en la Fundación IWO.

propia fuerza representativa y le dio aquello que el naturalismo le había arrebatado: la posibilidad de fantasear. A su vez, el actor también ocupó un nuevo rol: se convirtió en intérprete en lugar de imitador. Esto le atribuyó más importancia a las palabras. El sonido y la musicalidad del idioma se transformaron en uno de los principales elementos del sistema de Stanislavski a la hora de conformar un personaje:

> El ritmo, al que Stanislavsky llama "pulsación de las fuerzas vitales", debía procurar emoción musical, y la pausa debía transformarse en el puente entre sentimiento y sentimiento, y procurar la tendencia de la situación que fue creada gracias a las vivencias interiores y exteriores de los personajes (Licht, 1940, s/p).

Licht se declaró admirador del sistema de Stanislavski, y ese era el método que intentaba infundir en sus actores. En esos años, las enseñanzas del maestro ruso no estaban tan difundidas en Buenos Aires, por lo que el director del IFT fue un precursor en la materia. Al respecto, Cipe Lincovsky recordó:

> …él no iba a darnos explicaciones técnicas sobre la memoria emotiva o la memoria sensitiva del método Stanislavsky (…).
> Recién cuando se publicó en castellano *Mi vida en el arte* nos dimos cuenta de que venía de la escuela de Stanislavsky. Fue increíble porque después, al leer el libro, nos reíamos recordando que los actores del medio venían al IFT y nos preguntaban:
> - ¿Pero qué es esto? ¿Por qué hablan así? ¿Cómo se mueven así?
> Fue una formación muy valiosa para mí, que a los 15 años ya actuaba de esa manera. Era otra forma de actuar. Así que cuando salí al mundo con ese repertorio del IFT y ese entrenamiento actoral excepcionales, yo no era un pasajero con una valija vacía, sino con una valija ya un poco cargada (2006, pp. 24-25).

Otra importante directora del movimiento de teatros independientes, Mane Bernardo (1913-1991), quien comenzó su carrera en ese ambiente haciendo los decorados y la plástica escénica de La Cortina –conjunto que fundó en 1937–, luego pasó a dirigir el grupo, y más tarde se dedicó por completo al teatro de títeres con TLAT (Teatro Libre Argentino de Títeres), entre otros proyectos, también dejó asentado su pensamiento a través de publicaciones, como "Escenografía para los teatros de títeres" (en el *Boletín de Estudios de Teatro*, 1946), "Nuestros años de teatro en inglés" (en *Lyra*, 1959) y *4 manos y 2 manitas* (libro escrito en colaboración con Sarah Bianchi en 1990).

En el primer material, por poner un ejemplo, Mane Bernardo se explayó sobre un concepto que llamaba la atención en los paratextos de La Cortina: la idea de plástica escénica. Cuando Marial (1955) describió el repertorio del grupo, habló de "plástica escénica" y la enumeró como una actividad separada de los "decorados", disociación que no aparece cuando el investigador reseña a otros grupos, por lo que podemos pensar que La Cortina estaba proponiendo una nueva perspectiva plástica del teatro, con una dimensión más general, que no solamente tuviera que ver con las categorías tradicionales de escenografía y vestuario, sino que las incluyera y superara. Esta idea, entonces, es recuperada por la misma Bernardo, quien, al referirse al teatro de títeres, expresó: "Es muy importante que el artista dé gran valor a la escenografía pues en el teatro de títeres, conjuntamente con los muñecos, da la plástica de la obra…" (1946, p. 56).

Asimismo, destacamos la labor de otro artista-investigador, Roberto Pérez Castro, quien se inició como actor en 1942 en el Teatro Juan B. Justo, permaneciendo en esta agrupación hasta su disolución definitiva, en 1944. El 24 de agosto de ese año fundó el Teatro Libre de Buenos Aires, que existió hasta 1947. Luego creó tres teatros independientes más: el Teatro Estudio (1950-1953), el Teatro Expresión (1954) y el TPI (Teatro Popular Independiente, 1956-1963). Pérez Castro fue un hombre muy prolífico en su escritura, por lo tanto hay numerosos documentos –a los que pudimos acceder gracias al archivo personal de quien fuera su esposa, Nélida Agilda (también colaboradora del Teatro Juan B. Justo y sobrina de Enrique Agilda), y de su hija Noemí Pérez Agilda– en donde se pueden vislumbrar sus concepciones sobre el teatro. Muchos de ellos nunca se publicaron.

Algunos de sus materiales fueron "Palabras leídas en la noche del 1er Estreno" (22 de junio de 1945), "Palabras para el estreno del 19 de julio de 1946" (19 de julio de 1946), "Destino del Teatro Libre" (en medio sin identificar, julio de 1947), "Noble misión del teatro" (en medio sin identificar, junio de 1948), "Desorientación de nuestro teatro" (2 de octubre de 1959), "El Teatro Independiente en la Argentina" (en el *Boletín de Estudios de Teatro*, sin fecha) y "Mesa redonda en los cursos preparatorios organizados en la Universidad de Buenos Aires" (2 de febrero de 1960). En este último texto –que fue leído en una mesa redonda organizada en la Universidad de Buenos Aires, compartida con Mirta Arlt, Pablo Antón, Marcela Sola y Andrés Lizarraga–, Pérez Cas-

tro se refirió a la libertad de decisión que debía gozar el director de una obra teatral. Según sus palabras, este solo podía ocupar su rol correctamente si:

> - interviene en la elección de la pieza
> - determina el reparto
> - se expide sobre el escenógrafo que habrá de colaborar
> - se le asegura un mínimo de posibilidades económicas
> - influye en el tono de la propaganda
> - supervisa, sin intervenir directamente, las relaciones públicas
> - y, muy especialmente, dispone de amplia libertad para concretar todos estos pasos sin presiones internas o externas al Teatro, que generalmente nada tienen que ver con él, y sí con el interés de una minoría que gobierna en contra de la comunidad (1960, s/p).

A su vez, un notable ensayo sobre el teatro, que por supuesto también abordó al movimiento de teatros independientes, fue "¿Qué pasó con el teatro?", de Alberto Adellach (1933-1996), quien por este trabajo recibió, en 1971, el primer premio de ensayo del Centro Editor de América Latina. Para ese entonces, Adellach ya había estrenado sus obras *Homo Dramaticus* (1963), *Upa la la* (1966), *¿Primero qué?* (1969) y *¿Y entonces qué?* (1970), y contemporáneas al año de la publicación de su texto fueron *Vení, que hay amor y bronca*, *Esa canción es un pájaro lastimado* y *Chau Papá*. Como vemos, su producción artística y su producción investigativa fueron de la mano.

Entre otras cosas que podemos resaltar de su trabajo, Adellach hizo hincapié en dos cuestiones para hablar del teatro independiente: la alternativa "desolada" contra la que tenía que pelear –refiriéndose a la mediocridad de la escena comercial– y el repertorio elegido, que pretendía tanto asimilar nuevas voces como reencontrarse con los clásicos.

Este artículo fue incluido en la compilación *Ensayos argentinos*, donde también se publicó "Los crisoles del teatro independiente", de Hugo Panno, actor (en 1948 integró el elenco de *Los chicos crecen*, por ejemplo), y director del Teatro Libre Evaristo Carriego y de su elenco infantil. Su texto es muy interesante y brinda destacadas referencias sobre el teatro independiente. Si bien no dio una definición específica, Panno aportó características sobre la lucha que emprendió esta práctica teatral, que comprendía la abolición del régimen empresarial; la reducción de los conceptos "primera figura", "capocómico" y "compañía"; la investigación sobre autores no conocidos y el redes-

cubrimiento de otros injustamente olvidados; la formación cultural de sus adeptos; y el surgimiento de nuevos directores, intérpretes y escenotécnicos. A su vez, manifestó que el teatro independiente no contaba con "ningún tipo de facilidad" y que todos sus logros se debían a "la inventiva y el esfuerzo de sus integrantes" (Panno, 1971, p. 93).

Asimismo, Panno observó una complejidad dentro del movimiento –sobre la que profundizamos en nuestra tesis de doctorado (Fukelman, 2017a)– que puede considerarse como uno de los primeros acercamientos al resquebrajamiento de la concepción pura del teatro independiente:

> …cada agrupación respondía a cierto tutelaje de clase, comprendido en lo universal, sin acento de tendencia política ni preferencia ideológica, aparentemente al margen de todo sectarismo divisionista. No obstante, podía verificarse que en su núcleo jugaban factores inherentes a la extracción, pensamiento o condición social de dirigentes e integrantes principales (1971, pp. 94-95).

Pedro Asquini (1918-2003), por su parte, fue un reconocido actor y director del teatro independiente que se inició en La Máscara, fundó Nuevo Teatro y publicó varios libros que sistematizaron su conocimiento y experiencia acerca del teatro como *El teatro que hicimos* (1990), *Tratado de dirección escénica y técnica del actor* (1995) y *El teatro, ¡qué pasión!* (2003).

Entre estos materiales, nos detendremos brevemente en *El teatro que hicimos*, a fin de mostrar la definición sobre el movimiento de teatros independientes que –se puede inferir– ensaya Asquini. Él lo hace brindando una serie de características que consideró centrales:

> 1. Eran grupos organizados democráticamente. Es decir, tenían estatutos, autoridades elegidas por asambleas, principios, etcétera.
> 2. No perseguían fines de lucro.
> 3. Realizaban actividad continuada.
> 4. Ofrecían sus espectáculos al alcance de los bolsillos más humildes.
> 5. No dependían de empresarios. De ahí su denominación.
> 6. Tenían como principio fundamental el respeto por el público (…).
> 7. Obedecían a normas éticas.
> 8. Presentaban un repertorio identificado con la sociedad y su tiempo.
> 9. Trataban de experimentar nuevas formas para renovar la técnica teatral.
> 10. Promovían la revelación de nuevos valores en la dramaturgia.

11. Se proponían jerarquizar la profesión actoral.
12. Perseguían la elevación moral y la capacitación teatral y cultural de sus integrantes (Asquini, 1990, p. 12).

Llegando al final (no porque no haya más ejemplares de artistas-investigadores, sino porque el espacio de esta publicación es finito), nombraremos a Ricardo Risetti (n. 1931), arquitecto de profesión que se inició como escenógrafo dentro del movimiento de teatros independientes y que después dirigió varios grupos e integró la Unión Cooperadora de Teatros Independientes (UCTI). Este artista-investigador editó varios libros (haciendo particular hincapié en las memorias) y, entre ellos, no podía faltar *Memorias del Teatro Independiente Argentino 1930-1970 Buenos Aires* (2004). Esta publicación no tiene –ni pretende tener– una rigurosidad inflexible, sino que, desde el inicio, el autor explica que las memorias de sus entrevistados "no tienen la exactitud que pide una historia" (Risetti, 2004, p. 9). Empero, constituye un aporte fundamental porque recoge las voces de numerosos entrevistados, y recupera las experiencias, reflexiones y recuerdos de muchos y muchas que formaron parte del movimiento de teatros independientes. Además, ofrece un suculento material de archivo, en tanto que reproduce programas de mano, bocetos escenográficos y documentación del colectivo (como por ejemplo el Memorial del Teatro Independiente a las Autoridades Nacionales, de 1956).

A su vez, otros libros de memorias que, sin ser específicamente de teoría, pueden servir como insumos para estudiar la historia del teatro independiente y sus propias concepciones sobre teatro fueron los que realizaron Milagros de la Vega [*En aguas del recuerdo (Memorias)*, 1979], fundadora, actriz y directora del Teatro Íntimo de La Peña, y Cipe Lincovsky (*Encuentros*, 2006), reconocida actriz del IFT.

Palabras finales

Durante el recorrido de este trabajo, hemos intentado dar cuenta del vasto panorama que representan los aportes de las y los artistas-investigadores del teatro independiente a los estudios teatrales. Arbitrariamente, hemos seleccionado una serie de hitos de producción de conocimiento, investigación y publicaciones que existieron, sobre todo, en las primeras décadas de desarrollo del movimiento de teatros independientes. Muchos de ellos se constituyeron como material inspirador para más bibliografía e, incluso, para obras dramáticas.

Tenemos conciencia de que este texto no resulta representativo de todo lo que pasó (hubo grupos que, por ejemplo, produjeron pensamiento sobre el teatro a través de la elaboración de estatutos u otros tipos de documentos) pero confiamos en que pueda contribuir a la recuperación de la premisa con que iniciamos la escritura y que, a través de futuras contribuciones, se pueda seguir profundizando la temática.

El clown y las nuevas dramaturgias

Hernán Gené

Madrid, España

El clown y las nuevas dramaturgias

Hernán Gené
Madrid, España

Estamos en un momento en el que el teatro vive una multiplicidad de lenguajes y redefiniciones a las que el clown, en tanto personaje teatral dentro de una obra espectacular, no debería ser ajeno.

A la conocida *dramaturgia de autor*, aquella entendida como un texto/partitura escrito por autores que crean sus textos *a priori*, más o menos aislados de la labor del director y de la de los actores, y que luego los entregan para su puesta en escena, se suman diferentes formas de arribar a un texto teatral. (No está de más recordar que un texto teatral no es teatro hasta que no sea representado. Un texto escrito para teatro no es más que una de las diversas instancias que hacen al hecho teatral en sí. Un texto no es teatro, del mismo modo que no lo es la utilería o el vestuario. El teatro *es* a partir del momento en el que un actor[1] en situación de representación se coloca delante de alguien que lo mira, y ya nadie pondría en duda que se podría representar teatro sin texto, al igual que sin vestuarios, ni escenografías o iluminación. Pero siendo que estamos reflexionando sobre dramaturgia, ciñámonos a este aspecto).

I.

Gracias a que el teatro es siempre un hecho vivo y social, comunitario, ha estado en constante evolución, y

[1] A lo largo de este texto he elegido mantener el genérico masculino, tal y como se viene usando en castellano. Elegí esta cuestionada forma con la intención de facilitar la lectura y evitar engorrosas duplicaciones. Así, cuando me refiero al *actor*, incluyo también a las *actrices*, y cuando digo *payaso*, me estoy refiriendo tanto a ellos como a las *payasas*, que las hay y muy buenas. Espero poder enmendar esta falencia en futuras ediciones.

conoció, a lo largo de los últimos cuatrocientos años, diversas formas, tanto de ser escrito y representado como de ser registrado y notado, adaptándose o adelantándose a los cambios sociales que cada cultura propiciaba o alentaba. Basta con mirar el gran arco que va desde las primeras experiencias de la *comedia del arte* italiana, a mediados del siglo XV, hasta las obras de Ibsen o Chéjov a finales del siglo XIX, para darnos una idea de los enormes cambios sociales que las produjeron. Más adelante, ya entrado en el siglo XX –atravesado por dos guerras mundiales y por la casi inexorable conciencia de que la humanidad camina hacia su autodestrucción–, el panorama teatral se modificó intensamente, y con él su dramaturgia, relegando la práctica literaria a un segundo plano, recuperando, a veces, formas circenses, y también un renovado interés por la *Comedia del arte* y la improvisación, haciendo muchas veces que el teatro se vuelva más físico que literario o verbal. Grandes directores, actores, dramaturgos y teatristas en general, desarticularon, modificaron, cuestionaron y rearticularon con sus creaciones y reflexiones teóricas la visión ortodoxa del teatro, propia de los academicismos del siglo XIX, según sus propios puntos de vista, objetivos y necesidades: Brecht, Decroux, Piscator, Grotowski, Artaud, Barba, Brook, Meyerhold, Craig, y un largo etcétera en el que no podemos dejar de mencionar las experiencias vanguardistas de los años 50 y 60 del Living Theatre de Julian Beck y Judith Malina, y del Bread and Puppet Theater, de Peter Schumann. A partir de la segunda mitad del siglo pasado, una creciente desconfianza hacia la palabra promovió una búsqueda incansable de nuevos lenguajes que abrieran las puertas a diferentes expresiones escénicas y a diversas maneras de arribar a un texto teatral: lenguajes y formas que, fundamentalmente, pudieran expresar las grandes preguntas de la vida contemporánea, no ya exclusivamente desde el resultado –la obra de teatro presentada al público–, sino también desde la forma elegida para su factura –cómo hacer teatro.

Ahora, los dramaturgos generan textos en los que la palabra ya no es un vehículo de comunicación sino todo lo contrario, y muchas veces el escenario se llena de imágenes sugerentes, a veces caóticas, ordenadas por un director que en ciertas oportunidades se convierte también en el autor que, a menudo, inventa los espectáculos a partir de las improvisaciones desarrolladas por los actores, colaboradores imprescindibles de la creación.

Entonces, ¿quién escribe el teatro? ¿Solo el autor? La respuesta, por supuesto, es no. En los últimos decenios, el concepto *dramaturgia de autor*, la de

los escritores "profesionales" de teatro, estalló por los aires dando paso a nuevas dramaturgias como la *dramaturgia del director*, la *dramaturgia de actor*, la *dramaturgia colectiva*, etcétera.[2]

[2] Hay quienes hablan también de *dramaturgia de la luz*, o de *dramaturgia musical*.

II.

La *dramaturgia del director* es aquella que el director lleva a cabo durante el proceso de montaje del espectáculo a partir de la propia escritura escénica, a veces partiendo de un texto escrito previamente –incluso textos clásicos o novelas–, pero revelando un mundo propio, personal y único, muchas veces alejado del texto del que partió.[3]

[3] Desgraciadamente, aún no existen los derechos de director, como sí existen los derechos de autor, ganados con tanto esfuerzo. En algunos países, entre ellos Argentina y España, existen también los derechos de imagen, una suerte de derechos de actor, que protegen los registros de las creaciones de los actores, especialmente en cine y televisión.

A lo largo de mi propia experiencia como director de teatro, con frecuencia me apoyé en esos textos clásicos para dar al espectador mi propia visión del mundo tomando de la obra original aquello que me apetecía y que entendía que me serviría para decir lo que quería decir. Mis versiones teatrales de novelas folletinescas de siglos pasados, como *La vuelta al mundo en 80 días*, de Jules Verne, y *La isla del tesoro*, de Robert L. Stevenson (que concreté a finales de la década de los años 80), y de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe (a comienzos de la década del 2000), son una prueba de que lo que pretendía entonces era crear un divertimento, más o menos clownesco, en el que el mundo del teatro y de los artistas que lo hacíamos primara por sobre la historia y los personajes.

La dramaturgia de actor es aquella generada por los actores durante el proceso de ensayos, muchas veces estimulados y acompañados por el director, y que a veces se extiende también a las mismas representaciones, manteniendo, a base a diferentes dosis de improvisación, un margen más o menos amplio para que cada función sea sensiblemente diferente de las anteriores, sin por ello traicionar el eje central del espectáculo.[4]

[4] Eugenio Barba llama *dramaturgia de actor* a la organización propia y privada que cada actor hace de su material de trabajo, los diseños internos de sus partituras, la modulación de la energía, etc.

La *dramaturgia colectiva*, o grupal, define diferentes instancias de escritura en colaboración, ya sea en forma horizontal, donde todos los participantes en la creación tienen la misma voz, o transversal, en la que la de un líder, no necesariamente el director, es la que organiza el material creado por el colectivo durante los ensayos.

III.

En este contexto, ¿dónde se ubica el clown?
Como personaje teatral, el clown depende de quien lo interpreta, y no existe fuera de la obra o el número en el que habita. Pero en la gestación, tanto la del personaje como la del drama que lo alberga, la función del actor es indispensable, y hace casi imposible imaginar un clown, o un número de clowns, creado sin la colaboración presente y activa de aquel. Los cursos de clown, a diferencia de otros cursos de teatro que intercalan el trabajo de improvisación con el de recreación de escenas tomadas de textos teatrales escritos *a priori*, se basan casi exclusivamente en la improvisación como herramienta de búsqueda y de creación. Así es: se improvisa en aras de encontrar resonancias internas que saquen a flote en cada intérprete los rasgos distintivos del payaso que cada actor, en tanto que ser humano, lleva dentro. Si estos rasgos pueden surgir libremente con relativamente poco conflicto entre lo que el actor es y lo que cree ser, esos atributos, propios, íntimos, personales y únicos, pasan a formar parte del personaje. El actor se desprende así de una faceta muy vulnerable de su personalidad, la *clownesca*, para construir el payaso según sus propios deseos y necesidades.

Como vemos, es el mismo actor el encargado de crear el personaje y, aunque suponemos que está guiado y aconsejado por el maestro, siempre será él el único que pueda crearlo y darle vida. (Tal vez por esta razón, se ha extendido la idea de que el clown contemporáneo es el personaje más auténtico que se pueda encontrar en el teatro. Personalmente, no creo que esto sea así, pero puedo comprender las difusas razones que existen para afirmarlo y, al mismo tiempo, no puedo dejar de reflexionar sobre un argumento tan extendido y su razón de ser, a pesar de que lo considere una falacia).

En el momento de la creación escénica, otra vez nos encontramos con los intérpretes a la cabeza del proceso. Muchas veces no sólo actores, sino también productores, directores y guionistas: una pura *dramaturgia de actor*.

IV.

Llegados a este punto, es bueno detenerse a reflexionar sobre la necesidad de involucrarse en una *dramaturgia colectiva*, una creación en la que el protagonista pueda incluir talentos de los que él posiblemente adolece. Salvo excepciones, es raro que una sola persona pueda reunir en sí misma las capacidades de director, guionista, productor, vestuarista, escenógrafo, iluminador, gestor, distribuidor, etc., con el nivel de excelencia requerido para llevar a escena una obra de arte. Si no es capaz de observar estas variables como algo importante y necesario dentro de la creación, y de saberse apto sólo para algunas de ellas, es muy posible que el resultado final no sea todo lo efectivo que cabría esperar, y que su trabajo decepcione al público y pase a engrosar las ya de por sí abultadas filas de un teatro prescindible y olvidable.

He colaborado con muchos artistas de diversos géneros, y siempre ha resultado un trabajo enriquecedor, tanto en el plano de la creación como en lo personal. Como actor me he rodeado de los mejores ayudantes, como director he procurado siempre encontrar a los mejores actores para cada papel, y como productor de mis propios espectáculos he buscado siempre a los profesionales que pudieran arrojar luz sobre los espacios oscuros. El teatro es un hecho colectivo y como tal hay que entenderlo y llevarlo a cabo.

Desde el punto de vista dramatúrgico, la creación de un número o un espectáculo de clown requiere la combinación de muchas y variadas habilidades, y es sensato pensar en contar con la colaboración de expertos en cada área, sin por ello perder el control del producto artístico.

V.

Al mismo tiempo, hoy día diversas corrientes dramatúrgicas cuestionan y ponen a prueba las directrices ortodoxas de la narración escénica, instaurando así otro punto de vista sobre las nuevas dramaturgias, que hace que quienes se planteen escribir un espectáculo de clown cuenten con herramientas que potencien el resultado final llevándolo a áreas hasta ahora no exploradas por el personaje y sus creadores. Poder cuestionar las reglas y conceptos clásicos puede abrir nuevos caminos de exploración de un mundo y un lenguaje abiertos y dispuestos a ser transitados por artistas con ansias de crear, investigar y sentar precedentes que ayuden a las nuevas generaciones a aventurarse por esos caminos.

En el teatro actual, las unidades aristotélicas de tiempo, espacio y acción, el *suspense*, el clímax, etc., son permanentemente desafiadas en aras de encontrar nuevas formas de narrar, formas que expresen mejor que las tradicionales la vida del siglo XXI y sus conflictos. El director, aquella figura nacida a mediados del siglo XIX, que se erigía como defensor del autor, pasa ahora a formar parte de un amplio cuerpo en el que a menudo es, no sólo su cabeza visible, sino también el autor y, a veces, el actor protagonista, aunque en otras ocasiones se mantenga en un discreto segundo plano, ejerciendo su función como un profesional más y cediendo el protagonismo y el derecho final sobre la obra a otros creadores asociados con capacidad para resolver cuestiones para las que él mismo no está tan preparado.

Al mismo tiempo, la notación ortodoxa del teatro también es cuestionada y puesta a prueba. ¿Por qué hay que escribir una obra de teatro en forma de diálogo? ¿Qué ley nos impide registrar no las palabras sino los movimientos de los personajes? ¿Es esto posible? ¿Cómo se vuelca sobre el papel una obra en las que los personajes no hablan? ¿Y si un texto teatral se define como un entramado de acciones y no como una sucesión de parlamentos de diferentes extensiones? ¿Quién lee teatro hoy en día? ¿Para quién y para qué son escritas las obras?

También es estimulante pensar en investigar con los clowns en el bio-drama, el performance, la no-ficción, el documental teatral, el micro teatro y el micro-bioteatro, la video-teatro-instalación y el uso de nuevas tecnologías escénicas, la impro… ¿Es esto posible?

Estas preguntas merecen cavilaciones más extensas que las aquí propuestas, pero a mi modo de ver, nada impide investigar cómo escribir un texto teatral ya sea en su función de ser representado *a priori* o en la de registrar un hecho pasado *a posteriori*, o en cualquiera de las muchas variantes que fluctúan entre estas dos posibilidades.

VI.

En varias oportunidades, a lo largo de mi carrera, trabajé bajo el concepto de *dramaturgia de grupo* o *dramaturgia colectiva*. Las dos más importantes, y que giraban en torno al personaje del clown, fueron ¡*Esta me la vas a pagar…!*[5], con mi grupo El Clú del Claun, en 1987, y *Desmontando a Shakespeare*[6], con La Cuadrilla, en 1992. En ambos, la estructura grupal y de las creaciones pro-

piamente dichas fue horizontal, sin director visible, ni nadie que tuviera la última palabra, no sólo en lo que se refería al desarrollo del espectáculo sino también en cuanto a producción, gestión y distribución. Todas las decisiones se tomaban por elección de la mayoría y, en muchos casos, sólo podían ser llevadas a cabo si había un consenso unánime. Es, realmente, un trabajo agotador, que demanda muchas horas, negociaciones y discusiones, pero creativamente muy enriquecedor.

La historia central, y también el estilo de narración, de *¡Esta me la vas a pagar!* fue sacada de una fotonovela, y el grupo la escribió durante el proceso de ensayos, en colaboración con con un escritor profesional, Ernesto Korovski, que se sumó al trabajo en calidad de guionista asociado. Él era quien tomaba notas de todas las ideas que surgían y les daba una forma más o menos representable, sobre la que nosotros desarrollábamos las escenas. Korovski, no era un autor tradicional, y esa fue una de las razones por la que lo convocamos para que colaborara con el grupo. Cada mañana llegaba a la sala de ensayos con las escenas que había elaborado, escritas a máquina en sus folios. Nos las leía, sí, pero al mismo tiempo nos las representaba, malamente y como podía, desde su no ser actor. Papel en mano, medio leía, medio nos contaba y medio interpretaba las escenas, para que nosotros las viéramos y entendiéramos tal cual él las imaginaba, como las había visto al escribirlas. No nos decía lo que teníamos que hacer, sabía de sobra que el grupo no le haría caso, y que ese no era su *métier,* ni nos hablaba como un director; era un autor viviendo su obra para que otros actores le dieran otra vida. Esto no hubiera podido ocurrir si se hubiera limitado a escribir en su casa y hacernos llegar los papeles por un mensajero. Era como un actor actuando para otros actores que interpretarían su interpretación. Durante las funciones, mezclado entre el público y semi apartado, reía con nuestras ocurren-

[5] Todo el proceso de creación de este espectáculo está documentado en mi libro *Tiempo de payasos* (2018).

[6] Su nombre original fue Trilogy (a *Shakespeare experience*). El lector encontrará más detalles sobre la creación y la dramaturgia de este espectáculo en mi libro *La dramaturgia del clown* (2015).

cias mientras que, al mismo tiempo, seguía las vicisitudes de los personajes como un entrenador sigue el match de box de su pupilo estando fuera del cuadrilátero. Korovski era, sí, un autor, escritor de obras de teatro, pero también ponía el cuerpo en ellas.

Al mismo tiempo, el espectáculo incluyó la representación de números en solitario de cada integrante del grupo que deseara presentarse al público desde un punto de vista diferente del mundo de los payasos y del universo creado junto a Korovski. Así fue como cada uno de los integrantes del grupo se volvió también el autor de un pequeño tozo de show del que ya era co-autor. El resultado fue un divertido, extenso y graciosísimo disparate, que se mantuvo en cartel varias temporadas.

Desmontando a Shakespeare es un espectáculo para cuatro clowns, escrito a partir de tres obras de William Shakespeare.[7]

[7] Incluida en el volumen *Esto (no) es teatro* (Gené, 2018).

Las circunstancias de su creación fueron las siguientes: durante el año 1992, en Buenos Aires, La Cuadrilla, el grupo que formé después de la separación de El Clú del Claun[8], fue parte del equipo de un innovador programa de televisión llamado *De la cabeza*. Cada episodio, de una hora de duración, estaba construido sobre la idea de que el espectador estaba viendo no la emisión de un programa, sino la televisión misma, como si, durante una hora, estuviera haciendo *zapping*. Esto obligaba a los creadores a que cada entrada, sketch o escena, no durara más de dos minutos, siendo muchas de ellas de apenas unos segundos. El grupo era el creador de sus sketches, que luego eran llevados a la pantalla por el equipo de realización.

[8] La Cuadrilla, formado por Eduardo Bertoglio, Horacio Gabin, Hernán Gené y Rubén Panunzio.

Al fin de aquel año, y con un nuevo contrato en la televisión por delante, el grupo se sentía demasiado tenso

a causa de las presiones del medio televisivo y eligió darse un respiro en el teatro, su medio natural. Pudiendo crear con total libertad y gracias a que contaba con la confianza absoluta del Centro Parakultural[9] no resultó difícil encontrarse, plantearse un proyecto, organizar los ensayos, probar lo ensayado ante el público, volver al ensayo y, finalmente, estrenar. La única consigna autoimpuesta por el grupo para esta creación fue: *Todo vale*. Queríamos hacer reír, y queríamos, sobre todo, pasarlo bien durante el trabajo. Quiero señalar especialmente éste hecho pues a ello se debió el particular brillo del espectáculo resultante. El tema elegido para la creación fue una reducidísima versión de *Hamlet* que yo mismo había escrito para llevar a la pantalla y que, al no ser aceptada por los productores, quedó archivada entre mis papeles. El trabajo del grupo durante los ensayos consistió en tomar cada una de las pequeñas escenas de mi versión –que no por reducida dejaba de contar, en esencia, la historia de la venganza del Príncipe de Dinamarca, y sus torturadas reflexiones–, e improvisar sobre ellas aceptando todas y cada una de las ideas propuestas por cualquiera de los cuatro integrantes, por mala, absurda o descabellada que pareciera a los ojos de los demás. Como dije, no había un director visible, así que el trabajo entre pares que llevaban años trabajando juntos y se conocían muy bien, se basó en la confianza mutua y en el compromiso tomado de decir sí a todas las propuestas.

[9] El Centro Parakultural, conocido también como el Parakultural, fue un centro artístico multidisciplinario que, en Buenos Aires, desde mediados de los años 80 y hasta mediados de los 90 del siglo pasado, fue el epicentro del *underground* porteño. Estaba dirigido por Omar Viola y Horacio Gabin.

En dos semanas estrenamos nuestra versión de *Hamlet*, que duraba unos treinta minutos y que se convirtió en un éxito de la "noche Parakultural". Este éxito llevó al grupo a plantearse la posibilidad de ampliar el show hasta la duración de poco más de una hora y pasar a salas mayores. Las posibilidades que nos planteamos fueron: desarrollar la historia del príncipe de Dinamarca o bien contar otras historias. Finalmente decidimos montar una trilogía formada por nuestro

Hamlet, con el agregado de versiones también reducidas de *Romeo y Julieta* y *Otelo,* y nos pusimos a trabajar con las mismas consignas que para con *Hamlet*: un original escrito por mí narrando sucintamente la historia medular de cada obra, improvisación a partir de ese bosquejo, y aceptación de todas las propuestas. Al cabo de dos meses de trabajo, teníamos ya un espectáculo montado que permaneció más de dos años en la cartelera porteña y que luego monté en dos oportunidades en España, también con similar aceptación. Mientras escribo estas líneas, el grupo Compañía Trágica de Payasos, de Bogotá, Colombia, ha llevado a escena su propia versión del texto, y una joven compañía uruguaya se encuentra en trámites de obtener las ayudas del gobierno necesarias para llevar la obra a escena. No está mal para una obra que nació como una travesura para descomprimir a los integrantes de un grupo agobiado por las responsabilidades.

Dejo aquí estos dos ejemplos porque en ambos quedó patente el resultado de trabajar en un equipo con años de relación, con un funcionamiento aceitado y democrático, que en algún momento de sus vidas decidieron dar por buenas todas y cada una de las ideas de sus integrantes. No es una forma de dramaturgia mejor que las demás, sino un modo hoy día muy extendido de creación que puede ser de provecho en la búsqueda de nuevos lenguajes teatrales. Como contraparte, en ambos casos el hecho de no contar con un director de escena, de dentro o fuera del grupo, atentó contra el resultado final de cada espectáculo. Los dos tenían una factura pobre en relación al ocurrente y original material que se presentaba al público. Algunas escenas se alargaban innecesariamente, y otros momentos se repetían sin que ninguno de los participantes lo advirtiera o, si lo hacía, parecía no encontrar el lugar adecuado para plantear el problema y buscar soluciones.

VII.

Así fue como, cerca de 25 años más tarde, el espectáculo con el que más libertades me tomé para experimentar diferentes formas escénicas de narrar fue *El gato que salta y el gato que cae*[10]. A pesar de que no era un espectáculo de clown, lo cito aquí porque había en él algunos momentos y personajes que el público podía asociar con ese personaje, porque marcó un punto de inflexión en mis conceptos de narración escénica y mi relación con las reglar clásicas de la dramaturgia, y porque en él desempeñé el doble rol de dramaturgo y director, responsable último del resultado final.

Me entusiasmaba la idea de reflexionar sobre el tiempo. Había estado leyendo artículos y libros sobre el tema y aquello daba vueltas en mi cabeza. Quería crear un espectáculo fraccionado, no lineal, en el que las historias se interrumpieran y se mezclaran, en el que el caos y el acaso fueran dueños de la escena desafiando las leyes de la narración lógica, en la que C sucede porque antes ocurrió B, y antes A, lo que hará que todo desemboque en D.

Como el subtítulo lo indicaba, el espectáculo era un experimento, y nació de la idea de investigar desde la dramaturgia, y luego desde la dirección, o debería decir desde la *dramaturgia de director*, la idea de un tiempo simultáneo, no consecutivo. Quería que la función estuviera formada por historias que se entrecruzaran, que parecieran tener una relación, aunque no fuera clara, que se interrumpieran abruptamente, sin razón aparente, o que el público asistiera a la misma historia contada desde diferentes puntos de vista. Me entusiasmaba la idea de narrar el "qué hubiera pasado si…": ¿Qué hubiera sido de mí si en lugar de girar en esta esquina lo hubiera hecho en la siguiente? ¿Y si en lugar de subir al autobús hubiera ido caminando? El texto contenía materiales propios, y de muy variadas fuentes en las que el espectador podía, tal vez, reconocer algunos apuntes de fuentes tan disímiles como Jorge Luis Borges, David Bowie, Carl Sagan, Laurie Anderson, Herman Melville; incluía también textos surgidos de los talleres de dramaturgia que suelo dictar, y que los alumnos cedieron gustosamente para el montaje, así como propuestas de los mismos actores involucrados en la creación.

[10] *El gato que salta y el gato que cae (un experimento con el tiempo)* está incluido en el volumen *Esto (no) es teatro* (Gené, 2018).

El espectáculo fue escribiéndose en la sala de trabajo, poco a poco, a partir de mis ideas y con aportes de mis ayudantes, de los actores y, como dije, de los alumnos de un taller de dramaturgia que se desarrollaba en pa-

ralelo con los ensayos. Tres caminos diferentes para encarar una dramaturgia y poder así llegar al mismo punto: un espectáculo de teatro, vivo, divertido y sorprendente, personal. Trabajar de esta manera equivale a decir que la pluma con la que escribo es el cuerpo de los actores, y la hoja donde lo hago el espacio escénico. Se necesita un equipo que tenga una gran confianza para poder trabajar así, pues se parte de una idea vaga, algo que muchas veces ni siquiera tiene ni rostro ni nombre.

Los actores necesitan algo con qué trabajar: la acción, lo que los personajes hacen. Si se consigue que un buen actor descubra qué hace su personaje, gran parte del trabajo del director estará resuelto. Las ideas abstractas, los conceptos teóricos, las bellas imágenes, etc., sirven de muy poco para comenzar a trabajar con los actores. Lo único que ellos necesitan saber es qué hacer.

Pero yo no sabía qué hacían los personajes. Y una vez someramente expuestas mi idea y mis fantasías sobre el espectáculo llegó el momento de decirle al equipo qué tenía que hacer con sus cuerpos en el escenario.

Decidí que el proceso de trabajo se dividiría en dos etapas: tres semanas de creación de material y, luego de la pausa del verano, otras cuatro semanas de montaje. La primera tarea encargada a los actores fue responder por escrito a una serie de preguntas, y traer ciertos objetos personales, inspiradas en el Cuestionario Proust:

Nombre / Edad / Fecha de nacimiento y signo del zodíaco / Trae tres o más fotografías antiguas en las que salgas tú / Trae tres o más viejas cartas escritas por ti o dirigidas a ti / Prepara tres hazañas (cosas que sólo puedes hacer tú) / ¿Cuál es para ti el colmo de la miseria? / ¿Cómo te gustaría vivir? ¿Cuál es tu ideal de la alegría? / Cosas que oíste por la calle / ¿Cuál fue la peor época de tu vida? ¿Por qué? ¿Cómo terminó? / ¿Cuál fue tu mejor historia de amor? / Describe tres fotografías antiguas de ti / ¿Cuáles eran tus sentimientos entonces y cuáles ahora, al mirar cada fotografía? / ¿Si te dieras cuenta de que no sirves para el arte, qué harías? ¿A qué te dedicarías? / ¿Con qué pecados eres más indulgente? / ¿Cuáles son los tres héroes de novela que prefieres? ¿Por qué? / ¿Cuál es tu personaje histórico favorito? ¿Por qué? / ¿Tus heroínas favoritas de la vida real? ¿Por qué? / ¿Tu pintor favorito? / ¿Tu músico favorito? / ¿Cuáles son tus tres canciones pop preferidas? Descríbelas / ¿Tu cualidad preferida en el hombre? / ¿Tu cualidad preferida en la mujer?

/ ¿Cuál es la virtud que más admiras? / ¿Tu ocupación preferida? / ¿Cuál es la principal falla de tu carácter? / ¿Qué es lo que más aprecias en los amigos? / ¿Cuál es tu sueño de vida ideal? / ¿Cuál es tu película favorita? ¿De qué va? / ¿Cuáles son tus danzas favoritas? / ¿Cuál ha sido tu pequeña gran hazaña privada? / ¿Qué es lo que más te gustaría hacer en un escenario? / ¿Cuál es tu peor hora? ¿Por qué? / ¿Quién te gustaría ser si fueras otra persona? / ¿En qué notas el paso del tiempo? / ¿Qué color prefieres? / ¿Cuál es la flor que amas? / ¿Cuál es el ave que prefieres? / ¿Cuáles son tus tres autores favoritos en prosa? (Cita tres de tus obras favoritas y algunos pasajes) / ¿Tus poetas favoritos? / ¿Tus héroes en la vida real (vivos o muertos)? / ¿Qué es lo que más detestas por encima de todo? / ¿A qué le tienes realmente miedo? / ¿Tus tres nombres favoritos? / ¿En qué época histórica te gustaría vivir? ¿Por qué? ¿Para hacer qué? / ¿Qué don de la naturaleza te gustaría tener? / ¿Cómo te gustaría morir? / ¿Cuáles serían tus últimas palabras? / ¿Tienes algún sueño que se repita? ¿Cuál es? / ¿A quién te gustaría parecerte? ¿Por qué? / ¿Cómo te imaginas en la vejez? / Haz una lista de tus fobias / ¿En qué crees? / ¿En qué no crees? / ¿Cuál sería tu divisa? / Estoy harto de… / Cosas que me dijo mi terapeuta: / Los insufribles: / ¿Qué cosas haces para que el mundo sea un lugar mejor? / Historias de mi Tío Anatolio: / Tus citas favoritas y sus autores / ¿Cuál querrías que fuera tu epitafio? / ¿Qué te gustaría que dijeran de ti cuando ya no estés?

(De ahí pensaba sacar algunos temas o escenas para comenzar a trabajar con ellos. O al menos algo de inspiración.)

También les pedí que preparasen escenas en las que enseñaran tres habilidades –o hazañas–, cosas que creían que sólo ellos podían realizar, o que, sin ser exclusivas, les volvieran especiales a sus propios ojos; también les invité a que crearan otras escenas en las que se dieran el gusto de hacer aquello que siempre quisieron hacer sobre un escenario pero nunca habían podido. Es sorprendente lo que se consigue a veces con este tipo de propuestas, y suelo descubrir cosas muy interesantes del equipo. Cosas que de otro modo no sabría, o que descubriría demasiado tarde como para tenerlas en cuenta para el espectáculo. Aparecen patinadores, esgrimistas, músicos aficionados, bailarines de diversos estilos, etc. No es necesario que se trate de una gran habilidad, simplemente algo que implique un pequeño y secreto orgullo para quien lo realice: Poder correr con tacones, por ejemplo. La mayor parte de todo este material suele quedar por el camino, pero propicia un generoso cli-

ma de creación y de entrega personal, un sentimiento de pertenencia con la construcción del espectáculo. Lo he puesto en práctica varias veces, incluso en grandes producciones en las que la obra estaba escrita de antemano, donde había muy poco tiempo de ensayo –y casi nada de investigación–, y siempre me ha ayudado a tejer esa red invisible de relaciones personales que es el universo del teatro durante su gestación.

Al mismo tiempo, ya había recogido de lo que llamo "el cajón de los tal vez un día" una cantidad considerable de material con que trabajar, aunque la mayor parte de él no era de origen dramático[11]. Después preparé una mesa con todos los elementos que me gustaría utilizar en el espectáculo y que creía que podrían estimular la imaginación de los actores, de modo que se encontraran con todo ese material el primer día de ensayo, expuesto ante sus ojos. Había máscaras balinesas, máscaras camboyanas, y también máscaras neutras, trucos de magia simples de ejecutar, una cámara de cine S8 de los años 70, una antigua cámara de fotos, cuencos tibetanos, abanicos, instrumentos musicales, libros, un astrolabio, un metrónomo. Estaba seguro de que estos elementos podrían llegar también a serme útiles para encontrar soluciones en esos momentos de los ensayos en los que no sabría cómo resolver un problema de la dramaturgia, o cómo ayudar a un actor. La tercera tarea que propuse fue que cada uno creara escenas a partir de esos elementos, las que se les ocurrieran. Solos o en compañía.

[11] Pongo en ese cajón las cosas que me gustan, que me inspiran o hacen que sueñe con ellas o con sus posibles derivaciones. Se acumulan ahí fotografías, postales, cartas, textos dramáticos, monólogos, canciones del más variado estilo, poemas, frases sueltas, nombres de artistas, pinturas, vestuarios, óperas líricas, películas, temas de conversación, resultados de encuestas, recortes de periódicos, noticias, recuerdos, sueños, etc.

Luego me fui por una semana.
Al regresar encontré algunas buenas escenas, unas muy interesantes, y otras no tanto. También habilidades físicas de mis actores que desconocía, propuestas de mi ayudante de dirección, y hasta una escena muy divertida de una de las actrices creada a partir de su "habilidad para escapar de situaciones engorrosas".

En total, varias horas de material escénico que necesitaba ser revisado y filtrado, pero, evidentemente, nada que fuera suficiente como para abrir el camino hacia el espectáculo soñado así que, a ciegas, comencé a manipular el material que tenía y a entremezclarlo con mis propias ideas y fantasías, tratando de ocultar que no tenía idea de qué hacer o cómo trabajar. Peter Brook afirma que las primeras semanas de trabajo sobre un texto el director es como un ciego que guía a otros ciegos, aunque a este enunciado habría que sumarle ahora que esta vez no había siquiera un texto sobre el que apoyarse. Así que, como suelo hacer cuando parto de una idea vaga o de algo que muchas veces ni siquiera tiene nombre, llegaba a la sala con papeles sueltos que repartía entre el equipo, o con alguna música que me hubiera despertado asociaciones o emociones. Pedía que se aprendieran y repitieran las palabras que les había escrito, mientras los movía por el espacio a base de pura intuición. Ellos obedecían sin comprender y sin tener noción de lo que estaban haciendo, ni mucho menos de lo que se esperaba de ellos. En mi cabeza sólo tenía retazos que trataba de ver hechos cuerpo, sabiendo que, seguramente, una vez vistos serán descartados, metamorfoseados.

Pero así, poco a poco, entremezclado con mi trabajo del director de escena, se fue gestando la imperfecta dramaturgia de *El gato que salta y el gato que cae (un experimento con el tiempo).*

En el espectáculo, cuatro personas se hallan en una habitación alargada, que bien puede ser lo que representa o bien puede ser un lugar desconocido, acaso un no-lugar. Sin saberlo, comparten ese espacio y ese tiempo a la vez que cada uno se encuentra en una realidad diferente, aparte, propia. Acaso como fantasmas, las historias y necesidades personales se vuelven difusas al entrecruzarlas con las otras, tan reales y tan efímeras como cualquier otra.

Las preguntas que surgían durante el proceso de creación, y sobre las que quería ahondar e investigar desde la dramaturgia eran ¿Y si el tiempo no existe y sólo existe el *ahora*? ¿Y si lo que llamamos *pasado* y *futuro* no es más que una proyección de nuestra mente? En sus evoluciones, los personajes reflexionan sobre el tiempo, la muerte, el amor y sus deseos. Era un collage escénico que transportaba al espectador de un mundo a otro, a dimensiones paralelas, a sueños nunca soñados, a un encuentro con los fantasmas que tal vez ellos mismos eran sin saberlo. Si, como el gato del título, el gato que salta es el mismo que el gato que cae, y si acaso salta y cae al mismo tiempo, ¿cómo represen-

tar esto en términos teatrales? Era consciente de que no podía montar varias escenas simultáneas, como la teoría parecía afirmar, pues eso equivaldría a hacer una mezcla con todos los colores de la paleta y obtener sólo un marrón desangelado que, en nuestro caso, equivaldría a lograr una desagradable cacofonía que seguramente lo único que conseguiría sería incomodar a los espectadores, y no emocionarles y mantenerles atentos y divertidos, que era lo que en definitiva deseaba.

La función comenzaba con los cuatro artistas participantes, tres actrices y un actor, mirando hipnóticamente una proyección animada de un dibujo de M. C. Escher[12], mientras el público entraba a la sala. Al comenzar la función, el dibujo se fundía con las imágenes de un reportaje a Julio Cortázar en el que afirma:

[12] "Relatividad", 1953.

> …Sí, era una biblioteca que tenía una plancha de madera que la cerraba. Entonces yo empecé. Así, con tachuelas, a fijar cosas. Que podían ser reproducciones de cuadros, tarjetas postales, dibujos de amigos, o algún dibujo que podría haber hecho yo y que me gustaba en ese momento. Y había una serie de cosas que se habían ido, así, acumulando de lo alto hacia lo bajo, pero a lo largo de un año. Y una noche, estaba yo leyendo y miré ese conjunto de cosas… y entonces… te aseguro que tuve miedo… Porque vi lo siguiente: en lo alto, en una de las imágenes que era un cuadro –me acuerdo muy bien–, era una pintura de Klimt, una de esas mujeres muy lujosas, llenas de pectorales y joyas…, un cuadro de Klimt. Había una línea…

(Aquí, una de las actrices se ponía de pie y comenzaba a avanzar lentamente hacia el centro de la escena, como siguiendo esa línea de la que hablaba Cortázar, que continuaba hablando).

> …que bajaba por la figura; entonces, esa línea se comunicaba directamente con, digamos, un programa de cine que yo había pegado ahí. Y la línea

> continuaba sinuosamente de lo alto hacia el suelo. Sin una sola interrupción ¿Pero tú comprendes el haber estado pegando al azar durante un año montones de cosas y luego encontrar una línea conductora que pasa por el perfil de un personaje, que baja por un paisaje, por una casa, se desliza por un prado y entra en la foto de Armstrong tocando la trompeta, y pasa por su brazo…? Bueno, ahí tienes una de las pruebas de que el sentimiento de lo fantástico es algo que para mí no se puede explicar lógicamente. Está y se acabó. Y no hay más que hablar.[13]

[13] Julio Cortázar entrevistado por Joaquín Soler. Entrevista en *A Fondo*, RTVE, 1977.

Esto era, claramente, una declaración de principios, y para subrayarla, antes de que Cortázar terminaba de hablar, la escena se llenaba de luz y los cuatro intérpretes, ahora con máscaras camboyanas de monos, realizaban un baile al son de una alegre melodía jazzística, en el que al tiempo que sus brazos y manos realizaban la mímica de acciones cotidianas como cepillarse los dientes, servir café o peinarse, sus pies contradecían estas acciones y representaban un complejo dibujo sobre la alfombra que cubría el suelo, mientras preparaban la escena para la representación.

El público pareció disfrutar con las funciones y la experiencia dejó abierta una puerta a nuevas búsquedas que desafíen todo lo conocido por mí y las formas en las que habitualmente se narran mis espectáculos.

VIII.

Sobre Horacios y Curiacios fue un espectáculo exclusivamente de payasos que escribí y dirigí a partir de textos, poemas y canciones de Bertolt Brecht, para seis actores. Fue una experiencia rica e interesante, en la que me arrogué el derecho no sólo de dirigir, sino también de traducir el texto, realizar la adaptación y la dramaturgia. Fue una producción del Teatro de La Abadía de Madrid, y en su gestación no había más condiciones que la de poner en escena un espectáculo

de clowns. Después de mucho cavilar, me decidí por la opción arriesgada: Los *Horacios y los Curiacios*, de Brecht. Si me preguntaran por qué elegí esa obra y no otra, sólo podría decir que, en una de las relecturas, había visto una vaga posibilidad de desarrollar un número de clowns a partir de la escena en la que se prueban las armas para la batalla.

Decidimos llamarlo *Sobre Horacios y Curiacios*. El agregado de la palabra *sobre* al título, algo que remitía a la idea de *a propósito de*, o *alrededor de*, nos protegería de posibles críticas sobre la auténtica naturaleza brechtiana del resultado final.

Por primera vez en mi dilatada vida teatral partí de un concepto ideológico para la creación de la versión y de la puesta en escena del espectáculo. En marzo de 2003, el gobierno de Estados Unidos, aliado principalmente con Gran Bretaña y España, anunció que invadiría Irak bajo el pretexto de que el gobierno de ese país producía, y ocultaba, armas de destrucción masiva. Este hecho generó una reacción a escala mundial provocando una manifestación en la que millones de personas del mundo entero salieron a la calle para oponerse a la guerra[14]. El lema universal fue *"No a la guerra"*, y el hecho de que España participara en un conflicto bélico de dudosa legalidad hizo y que la manifestación se viviera con una impronta fortísima y que las movilizaciones cobraran una fuerza inusitada. Las ciudades estaban cubiertas con banderas, carteles y pegatinas con dicho lema, la mayoría de los debates por televisión daba la razón a los manifestantes y una enorme corriente popular se sintió con fuerzas para oponerse pacíficamente a algo que consideraba ajeno a sus principios y necesidades. Es más: todos creímos que esa opinión sería escuchada y respetada.

[14] 15 de marzo de 2003. La manifestación universal contra la Guerra de Irak tuvo una enorme repercusión, especialmente en los países involucrados en la invasión: Estados Unidos, Reino Unido, España, Australia, Portugal, Polonia, Italia y Dinamarca.

Sin embargo, cinco días después de la gran manifestación Estados Unidos y sus aliados entraron en Irak a sangre y fuego mientras el mundo entero seguía el espectáculo por televisión.

De la sensación de frustración generada por este hecho, y de la convicción de que nuestras ilusiones de poder detener una guerra poniendo carteles y repartiendo pegatinas había sido una idea absurda e inútil, surgió mi adaptación de *Los Horacios y los Curiacios* que llevé al escenario. En mi imaginación, los payasos serían el espejo en el que el público vería reflejadas sus actitudes contra la guerra en particular y la injustica en general.

La pieza original, escrita en 1934 y enmarcada dentro de las llamadas obras didácticas de Bertolt Brecht, narra un episodio de la fundación de Roma en el que, gracias a la astucia y a la inteligencia, un ejército más débil logra vencer a uno más fuerte.

Los Curiacios deciden atacar a los Horacios, y no ocultan sus intenciones: "… *someterlos por completo y apropiarnos de todo lo que tienen sobre el cielo y bajo el suelo*". Los Horacios están peor armados y preparados que los invasores, pero decididos a resistir.[15]

Queriendo desde el comienzo matizar la escasa calidad dramática del original, salpicando la versión con poemas y canciones de Brecht referentes a la guerra y a la injusticia, desarrollé una primera versión en la que los clowns presentaban un noticiario televisivo a través del cual, paso a paso, se veían los avatares de la invasión a los Horacios por parte de los Curiacios. El texto incluía anuncios publicitarios interpretados también por los payasos y otras noticias, que no eran sino resúmenes de otras obras de Brecht.[16]

[15] El lector encontrará desarrollado en detalle todo el proceso de creación de "Sobre Horacios y Curiacios" en mi libro *La dramaturgia del clown* (2015).

[16] Por ejemplo: "Grusinia, Cáucaso, un sangriento golpe de estado encabezado por el príncipe Kazbeki puso fin al gobierno del dictador Georgi Abachvilli en la pasada Pascua. Como prueba de su determinación de llevar adelante su política, el bando insurrecto tras derrocar al gobernador Abachvilli, ha exhibido su cabeza en el arco de entrada a la ciudad" (sacado del argumento de *El círculo de tiza caucasiano*).

Un episodio salvaje nos golpeó una mañana durante los ensayos: el atentado del 11-M[17]. El desconcierto y el dolor inundaron la sala de trabajo y, de alguna sutil manera, esto quedó plasmado en el espectáculo.

[17] Madrid, 11 de marzo de 2004. Diez explosiones simultáneas en cuatro trenes de cercanías entre las 7.36 y las 7.40, hora punta de la mañana, provocaron la muerte de 192 personas e hirieron a 1.858. Un grupo terrorista vinculado a Al Qaeda se atribuyó los atentados como respuesta a la participación de España en la Guerra de Irak.

Cuando faltaban dos semanas para el estreno, vimos que, llevado por el entusiasmo creativo, mi versión se había alejado demasiado del original, así que me vi obligado a rectificar y reconducir todo el material aproximándolo al Brecht didáctico de 1934. El noticiario y el mundo de la televisión desaparecieron, el espectáculo en general perdió originalidad, pero ganó en fuerza y contundencia. La línea argumental, el nervio que lo atravesaba fue: *"Un grupo de payasos, al interpretar la obra de Brecht, confunde realidad con la ficción a medida que toma conciencia del horror que significa aquello que están contando"*.

Siguiendo la idea de que los clowns eran el espejo en el que el público había de verse reflejado, de que pudiese ver en las actitudes de los payasos ante el ataque de los Curiacios su propia ilusión clownesca, y de que sintiese –al unísono con los payasos– la tristeza de las ilusiones rotas, escribí y monté una escena en la que los clowns, sentados uno junto al otro frente al público explicaban qué habían hecho para detener la guerra. Haciendo uso de mi experiencia como *director dramaturgo*, y más aún en la *dramaturgia colectiva*, los parlamentos estaban sacados de las propias vivencias de los actores, así que no era difícil que el público se viera reflejado en ellos.

Al comenzar la escena, los payasos se entusiasmaban con la idea de ser capaces de detener la guerra, y gritaban: "¡Paremos la guerra!"[18]. Al mismo tiempo se abrazaban entusiasmados, dándose ánimos e incluyendo al público con su arenga de detener la guerra. Del cielo

[18] Toda esta escena fue eliminada en la versión final.

caían globos de colores, flores y pompas de jabón. Sonaba la canción "All you need is love", de The Beatles, mientras los payasos confraternizaban con el público involucrándolo en la iniciativa de hacer el amor en lugar de la guerra. Pero en la lejanía comenzaban a oírse disparos y bombas. El estruendo crecía cada vez más hasta ahogar totalmente la música, mientras los payasos se protegían bajo las sillas. Cuando cesaba el bombardeo se sentaban frente al público y le hablaban directamente, pero a medida que iban diciendo sus textos comenzaban a tomar conciencia de que sus acciones tuvieron mucho de ilusión y muy poca repercusión real. Así conseguía que un halo de íntima frustración y ridículo invadiera la escena.

Ramón
No pudimos parar la guerra, pero hicimos nuestro boicot.
Julio
Yo puse una vela en la calle porque iban a hacer una fotografía desde un satélite y se iban a ver todas las velas que estaban encendidas en el mundo.
Aurelio
Pues yo fui a una manifestación y me manifesté. Y la policía estaba muy borde.
Amaro
Yo fui a dos manifestaciones.
Aurelio
Yo leía manifiestos.
Ramón
Yo también encendí una vela, pero la apagué porque me empecé a poner paranoico con que se iba a quemar la casa.
Alceste
Yo firmé manifiestos y me manifesté.
Ramón
Yo compré pegatinas y las puse por mi casa y algunas sobre mi ropa.
Amaro
Yo veía la tele y dejé de consumir productos Curiacios.
Mortimer
Yo procuré no consumir productos Curiacios y me manifesté y discutí mucho.
Ramón
Yo llamé a mi madre.
Julio
Yo monté una manifestación con un ataúd y como iba el último, a la hora estaba ya harto.
Alceste
Yo veía la tele.

Mortimer
Yo no tengo tele. Me enteré de lo de las velas, pero no lo hice porque vivo en un bajo interior y la vela no se iba a ver.
Ramón
Yo llamé a un amigo, en Brasil, para decirle que como había guerra tal vez me retrasaba en pagarle lo que le debía.

Recuerdo esta escena porque, a pesar de haber tenido que sacrificarla en el montaje final, expresaba claramente mi forma de pensar y de ver a los payasos en un contexto tan conflictivo como una guerra. La idea: "qué ridículos hemos sido, qué payasos, creyendo que si hacíamos esto no iba a producirse la invasión", fue lo que, como dramaturgo, me llevó a elegir el texto de Brecht y a crear mi versión. Mi intención era, como ya dije, que el público reflexionara sobre su propia actitud ante la guerra –y frente a la injusticia en general–, y llegase a plantearse seriamente si todo aquello que hace es, no ya suficiente, sino también inteligente y sensato para conseguir aquello que se persigue.

Cuando se estrenó, el 20 de abril de 2004, el público pudo ver un Brecht casi desconocido llevado a escena con una vitalidad poco común, con una ideología muy clara y con una insólita fuerza teatral. *Sobre Horacios y Curiacios* ganó el Premio Max al mejor espectáculo del año y estuvo nominado a la Mejor Dramaturgia.

IX.

El arte del teatro no entiende de fórmulas o recetas. Por más que se lea y se estudie, solo la práctica constante del oficio proporciona al artista las verdaderas herramientas para llegar a poner en pie su propia y personal creación.

Por desgracia –o no–, una obra teatral no es como el motor de un coche, que se puede desmontar para observar cómo está construido y luego volver a montarlo exactamente igual, al tiempo que si se reúnen las piezas necesarias se pueden montar muchos más, todos igualmente eficaces. Tampoco es una receta de cocina gracias a la cual, si se mezclan harina, huevos, azúcar y leche en determinadas proporciones y luego se mete la mezcla en un horno a 180 grados durante un tiempo determinado, se obtiene un bizcocho. Si bien es cierto que la sensibilidad del repostero o del mecánico, así como la calidad de los ingredientes o de las piezas, harán que el bizcocho o el motor sean de mayor o menor calidad, no lo es menos que la materialidad de los elementos con los que trabajan estos artesanos hace que su tarea sea menos compleja que

la del profesional del teatro, porque el teatro es un hecho vivo, misterioso. Y por serlo se rige por las leyes de la vida y sus quimeras. Incluso el número más trabajado y probado puede fallar en algún momento. La vida se recrea en cada representación, la re-creación de una ficción realizada por personas vivas ante otras personas vivas que observan expectantes, está sujeta a tantas variantes que es imposible prever qué ocurrirá a cada paso, aunque nos comportemos como si lo hubiéramos previsto.

Al llegar el momento de la construcción escénica el artista puede poner en práctica todo lo aprendido durante su vida, pero al mismo tiempo debe estar abierto a lanzar por la borda todo aquello lo que no le resulte eficaz, desarrollar su propio método y defenderlo con uñas y dientes. Todos los grandes reformadores del teatro, aquellos que hoy vemos como estatuas de bronce, y a los que tantas veces nos permitimos ignorar, han sido personas heridas buscando remedios para la enfermedad que el teatro de su tiempo padecía. Fueron luchadores que antepusieron su amor por el teatro a todo lo demás, y muchos de ellos pagaron un alto precio por defender aquello en lo que creían. Los que hoy hacemos teatro somos sus herederos, y los que practicamos ese antiguo arte del clown, en tanto gente de teatro, también. Así como somos sus herederos, nosotros tendremos los nuestros. Para ellos, para nuestros herederos, es que no debemos detenernos en la búsqueda y la reflexión sobre nuestro arte en busca de una sublime e inexistente perfección, nuestro *El Dorado*. Para que los que vengan después de que nos hayamos ido puedan intuir nuestras heridas y nuestro dolor, nuestro amor por el teatro y nuestra necesidad de que sea el refugio perfecto, comunitario, de aceptación del otro en sus diferencias, de nuestra necesidad de encontrar la forma de crear que nos exprese plenamente es que debemos continuar creando, buscando, desarrollando y defendiendo nuevas formas.

Cuestionar lo establecido desde el trabajo es también un punto de encuentro.

Improvisación, técnica y expresión teatral

Hernán Gené

Madrid, España

Improvisación, técnica y expresión teatral

Hernán Gené
Madrid, España

I.

Si alguien quiere aprender a tocar un instrumento musical se formará haciendo ejercicios para entrenar los músculos de su cuerpo que se vean involucrados en la ejecución del instrumento elegido, practicará escalas, tendrá "estudios" escritos especialmente para desarrollar las habilidades necesarias, luego tocará piezas fáciles, después más complicadas. Más tarde interpretará grandes composiciones.

Generalmente, si alguien quiere aprender teatro, a falta de los llamados "estudios", los maestros seleccionan escenas de obras de teatro donde se puede intentar poner en juego las capacidades señaladas para ser desarrolladas por el actor[1] en cada estadio de su formación. En el caso de los principiantes, como las obras de teatro suelen ser demasiado exigentes para ellos, pues les obligarían a poner en juego recursos que aún no conocen, las primeras prácticas se realizan a través de improvisaciones en las que los aspirantes a actores deberán activar no sólo su imaginación y espontaneidad, sino también zonas importantes de su intimidad más protegida.

Pero, ¿qué es improvisar?

[1] A lo largo de este texto he elegido mantener el genérico masculino, tal y como se viene usando en castellano. Elegí esta cuestionada forma con la intención de facilitar la lectura y evitar engorrosas duplicaciones. Así, cuando me refiero al *actor*, incluyo también a las *actrices*, etc. Espero poder enmendar esta falencia en futuras ediciones.

II.

En la actualidad, la palabra improvisación está asociada a espontaneidad y libertad. Es una forma de búsqueda escénica en la que el actor libera su capacidad expresiva y se deja llevar por sus impulsos, el clima del momento, las sugerencias del director, etc. Como expone Patrice Pavis, "la improvisación es la técnica del actor que interpreta algo imprevisto, no preparado de antemano, e 'inventado' al calor de la acción" (1998, p. 246).

En la gran revolución del teatro que fue el siglo XX, la improvisación se volvió una herramienta indispensable en la creación y en la investigación de nuevas formas teatrales. Los reformadores de comienzo de siglo, en su lucha por romper con la tradición teatral europea reinante prácticamente desde el siglo XVI y, muy especialmente, con el teatro del siglo XIX, dieron a la improvisación un valor que hasta entonces no había tenido.

Sin duda, hoy en día todas las corrientes teatrales contemporáneas, prácticas y teóricas, tienen una posición determinada frente a la improvisación. Para ciertos teatros –de búsqueda, o laboratorios–, el ejercicio de la improvisación constituye un eje en el proceso del actor y de la creación teatral, aunque no siempre fue así. Afirma Ferdinando Taviani:

> La idea de que la improvisación sea el resultado de la espontaneidad es moderna, más aún, modernísima: de hecho, se remonta al Romanticismo. Hasta finales del S XVIII la improvisación era un ejercicio que se practicaba en las escuelas, las academias, en las cortes y también en las plazas de los pueblos, en el ámbito de las competencias populares entre poetas improvisadores: en todos estos casos se trataba de una exhibición de saber, y no de espontaneidad. Era la manera de demostrar el dominio de un amplio patrimonio literario: para poder improvisar con unos cuantos versos era necesario haber aprendido de memoria muchas poesías. (1984, p. 4)

En la historia del teatro, los reyes de la improvisación fueron, sin lugar a dudas, los actores de la *Comedia del Arte* italiana. Actores tan talentosos y tan bien preparados que lograron hacer que su arte y fama se extendiera rápidamente por todo el continente europeo, y que su modo de interpretar fuera imitado por muchas compañías profesionales de cada país, que trataban de adaptarse al gusto de sus públicos. Al comienzo, a mediados del siglo XVI, los actores representaban formas teatrales simples, obras "bufas" generalmente basadas en el binomio amo-criado, monólogos de corte satírico y poco más.

Pero en apenas dos décadas, los espectáculos de esas compañías ya habían hecho un largo recorrido y no sólo habían incorporado mujeres a sus filas, sino que eran capaces de interpretar comedias, tragedias, comedias pastoriles, sainetes, tragicomedias, etc. Las palabras con las que Polonio describe al príncipe Hamlet los talentos y capacidades de los actores que acaban de llegar al castillo de Elsinor, no hacen más que demostrar la fama de un tipo de teatro que recorría la Europa renacentista.

> "Los mejores actores del mundo, ya sea para la tragedia, la comedia, lo histórico, lo pastoral, la comedia pastoral, lo histórico pastoral, la tragedia historica, la tragedia histórico-cómico-pastoral; escena indivisible o poema ilimitado. Séneca no puede ser demasiado pesado ni Plauto demasiado liviano. Para las reglas del arte y para la libertad, estos hombres son únicos.[2]

[2] William Shakespeare, *La tragedia de Hamlet*, Acto 2, escena II: "The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical historical-pastoral, scene individable, or poem unlimited: Seneca cannot be too heavy, nor Plautus too light. For the law of writ and the liberty, these are the only men."

Y en veinte años más, su fama se había extendido por todo el continente y su forma de hacer teatro atraía tanto al pueblo llano como a las cortes.

Su manera de interpretar se denominó "a*ll' improviso*", es decir, de forma improvisada, y sólo se podía llegar a ella después de conocer los secretos más importantes de la profesión de actor, tras mucha práctica y preparación. Señala Taviani: "La improvisación, por tanto, no es una habilidad que proviene de la fantasía, sino de la práctica y el profesionalismo" (1984 p. 5).

Como buen profesional, el actor de la Comedia del Arte era capaz de escribir él mismo las palabras de su personaje, y para eso leía todo aquello que le pareciera útil para representar su personaje y que pudiera proporcionarle un amplio bagaje: monólogos, diálogos, citas, poesías, noticias, etc. Cada actor poseía una ingente cantidad de recursos verbales y físicos que le

permitía adaptarse a las circunstancias de cada momento e interpretar la obra al mismo tiempo que la articulaba y componía junto a sus compañeros durante la representación. Esto era actuar "*all' improvviso*": componer velozmente las comedias mediante el sistema de división del trabajo. En ese sentido, un elemento fundamental para trabajar así eran las señales que usaban los actores para coordinar y combinar sus intervenciones: un código propio de cada compañía, imperceptible para el público, pero de un altísimo valor si se piensa en la gran responsabilidad que acarreaba subirse a un escenario y trabajar de esta manera, conociendo apenas la última palabra de cada parlamento ajeno, para no interrumpir una entrada, o interponerse en medio de un parlamento o cabriola, y no dejar colgados a los compañeros de escena. Dice Taviani:

> "(En esa época) nadie pensaba que un diálogo improvisado era mejor que un diálogo compuesto a través de un largo tiempo de elaboración, así como nadie pensaba que un soneto improvisado pudiera igualar a un soneto bien meditado, y, sin embargo, las composiciones improvisadas fascinaban, como fascina un ejercicio acrobático: era una demostración de virtuosismo, una acrobacia intelectual. Los espectáculos de los cómicos italianos, donde a menudo los actores exhibían un modo de actuar acrobático, gestos que remitían a una técnica del cuerpo no cotidiana, constituían también una exhibición de la acrobacia intelectual de las improvisaciones. (1984, p. 7)

"Acrobacia intelectual". Ahí radicaba el encanto de la Comedia del Arte. El público sabía que la obra estaba siendo compuesta delante de ellos, que esos actores tenían la capacidad de montar una comedia a partir de mínimos acuerdos, invisibles para el auditorio, y salir indemnes de la empresa. Imagino que debía resultar fascinante.

III.

Hemos hablado hasta aquí de responsabilidad y profesionalidad, de acrobacias intelectuales y de capacidades especiales, de estudio y formación, de acopio de conocimientos y de astucia y sabiduría en su aplicación, todo ello puesto al servicio de la creación de un espectáculo delante del público, sin nada que se parezca a lo que ahora llamamos "ensayos, pruebas e investigación". Dado el alto grado de calidad de estas representaciones, que las crónicas testimonian, no cabe duda de que para esos actores de la Comedida del Arte, improvisar era el resultado de una gigantesca acumulación de co-

nocimientos conseguida a través de un arduo trabajo. Taviani (1984) cita a Evariste Gherai:

> Quien dice 'actor de la Comedia Italiana', habla de un hombre que tiene una bien definida personalidad, que actúa más por la propia imaginación que con la memoria, que compone lo que dice en el momento mismo en que lo recita, que sabe secundar a aquellos que lo acompañan en el escenario, que sabe, en otros términos, acoplar perfectamente sus palabras a sus acciones, y ambas con las palabras y las acciones de su compañero, que logra introducirse, tempestivamente, en la línea de acción del otro, haciendo lo que el otro le solicita con tanta precisión como para que todo el mundo crea que se trata de algo preparado.[3]

[3] Evariste Gherai, *Le Théâtre Italien.* London, Ed. Forgotten Books.

Entonces, si la comedia *all'improvviso* requería de tantas dotes y de tanto esfuerzo y trabajo, y si su influencia se desparramó por Europa durante más de trescientos años, ¿qué cambió como para que ahora la palabra improvisación tenga otros ecos tan diferentes de aquellos?

Gracias a la invención de la máquina a vapor, en 1765, y a la Revolución Francesa, en 1789, Europa entró en el siglo XIX. Estos grandes hitos promovieron un viraje lento pero inexorable hacia la democracia social y política, y hacia la educación pública –un proceso más lento, pero igual de firme–, mientras que las ciudades crecieron hasta alcanzar tasas enormes. El teatro no podría ser ajeno a todos estos movimientos.

> El teatro se vio muy afectado por la naturaleza peculiar del siglo XIX. Se registró una revolución en el arte de escribir obras de teatro, pero también advino una reacción. Los espíritus creadores buscaron fervientemente un cambio y un mejoramiento. Los espíritus de otro tipo explotaron los nuevos auditorios formados por gente inculta que ahora disponía de dinero para gastar. (…) Entre los años de Sheridan y Beaumarchais, y los de Ibsen y

> Bernard Shaw la situación del teatro puede parecer, en general, deprimida y deprimente. Pero la historia del teatro del siglo XIX es una relación de progreso definido e importante. (Macgowan y Melnitz, 1966, p. 218)

Con la burguesía en el poder, la protección y financiación de las compañías teatrales pasó a manos de esa nueva clase social, que exigía, lo mismo que la nobleza había hecho anteriormente, un teatro acorde a sus gustos y necesidades políticas. La iluminación a gas, y más tarde la eléctrica, permitió ahora oscurecer el espacio reservado a los espectadores e iluminar sólo la zona de acción, haciendo que los actores pudieran evitar, por primera vez en siglos, el dirigirse al proscenio para ser vistos y tener que gritar para ser oídos, tal como habían hecho hasta entonces. Las obras de teatro cambiaron paulatinamente sus argumentos, dejando de lado el típico enredo amoroso por los temas sociales, dando paso al melodrama antes de llegar al realismo naturalista. Hacia 1860, las destrezas actorales individuales habían dado paso al trabajo bien ensayado del conjunto. En unos cien años, el teatro, y con él los actores, pasó del clasicismo al romanticismo, de allí a la perversión pequeño burguesa del melodrama moral y las comedias de alcoba, y de allí al realismo naturalista. Autores de la talla de Goethe, Schiller, Von Kleist, Büchner, y más tarde Ibsen y Chéjov dieron por tierra con los personajes arquetípicos de la Comedia del Arte, y a los conflictos elementales de las tramas, y todo lo que hasta entonces era moneda corriente desapareció para siempre. Ahora, los actores románticos se exigen a sí mismos un nuevo rigor que da a luz a los prestigiosos conservatorios donde grandes actores orientan a las nuevas generaciones en el arte de la interpretación.

A la luz de los nuevos textos, el actor se ve obligado a cambiar, pero también porque una nueva figura le disputará el protagonismo: el director, que se erige como centro del hecho teatral, defensor del autor y responsable último del espectáculo.

En el momento en que los detalles del maquillaje, el vestuario y la escenografía pueden ser exhibidos y apreciados, también lo son los de la interpretación, ahora realista. Es la época de los grandes divos de la escena: Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Ellen Terry, Tommaso Salvini y Henry Ir-

ving, entre otros. Con ellos, con los nuevos dramaturgos, y con el director, aquel actor saltimbanqui, maniqueo y gritón, erudito a su manera, capaz de componer una pieza teatral en menos de una hora e improvisarla delante del público, desapareció, y con él su técnica. Ahora se buscaba la verdad hasta en los más mínimos detalles, e improvisar se convierte en una herramienta de búsqueda de la verdad más íntima del actor y de los personajes que interpreta.

> Antoine, y luego Copeau en Francia, Stanislavski en Rusia, y Reinhardt en Alemania, con el antecedente del Duque de Meiningen, hacen la nueva revolución teatral y exigen al actor la integración en un colectivo que intenta hacer del caos un cosmos expresivo, de su divismo una introspección en su verdadera naturaleza, de su exhibicionismo un rigor interpretativo en busca de una nueva verdad escénica. (Juan Carlos Gené, 2010)

Así, el teatro entró en el siglo XX. De nada valen ya los centenares de textos sabidos de memoria y combinados con astucia escénica, ni las señas a los compañeros en escena, ni las acrobacias físicas e intelectuales, ni la construcción espectacular de acuerdo a las reacciones del público durante cada función. Todo eso es ahora considerado un arte menor, relegado al circo y el vodevil. Para estar a la altura de los tiempos, el intérprete debe buscar la verdad a partir de su verdad, y debe hacerlo improvisando, no repitiendo como un loro un texto aprendido de memoria.

Es la época de los teatros de arte –no es casual que ese sea el nombre del famoso teatro de Stanislavski–, pues el *arte* ha dejado de ser considerado un sinónimo de *oficio* y ahora es "Arte", con mayúscula, una actividad estética, elevada, de una altura casi divina. Es momento de dedicarle tiempo a comprender el texto del autor –incluso los de los autores de antaño como Shakespeare o Molière–, es el momento de buscar el modo de expresar las palabras no dichas por los personajes, pues todo parece tener un origen oculto y oscuro –Freud acababa de establecer la existencia del inconsciente–, y una insondable motivación. Appia, Copeau, Stanislavski, Vajtángov, Dullin, etc., todos los grandes reformadores del teatro de comienzos del siglo XX, parecen ponerse de acuerdo e *improvisar* buscando la verdad más profunda para llevarla al escenario transformada en humana belleza.

Baste recordar a modo de ejemplo, que en 1912 el gran poeta ruso Máximo Gorki[4] sugirió a Stanislavski un experimento vanguardista: crear una obra en la que los mismos actores improvisarían el texto. "Estoy convencido de que cada uno lleva en sí las semillas de un artista, las cuales pueden ser desarrolladas si se es más atento a los pensamientos y sensaciones", le dice en una carta. Y aunque Stanislavski acepta entusiasmado, es su discípulo Eugenij Vajtángov quien, en 1914, propone a sus alumnos un ejercicio que ahora puede parecernos poco sorprendente, pero que situándonos en la perspectiva de comienzos del siglo XX resulta notablemente extraordinario: no montar espectáculos sino improvisarlos.

[4] Máximo Gorki, (1868, Nizhni Nóvgorod - 1936, Moscú). Escritor y político ruso, identificado y activista del movimiento revolucionario ruso. Activo colaborador de Stanislavski.

Los ejemplos se multiplican, y el afán de encontrar las verdades más profundas de los personajes y sus conflictos a través de improvisaciones que ahonden en las propias verdades ocultas de los intérpretes se propaga por las escuelas de teatro y los escenarios europeos para cumplir con lo que la gran Eleonora Duse había dicho unos pocos años antes: "Para salvar al teatro hay que destruirlo. Actores y actrices deben morir de peste: ellos han envenenado el aire y hecho imposible el arte".

A partir de ahí, cruzando velozmente el siglo XX, atravesado por dos guerras mundiales y la inexorable conciencia de que la humanidad camina hacia su autodestrucción, el panorama teatral se modifica radicalmente, relegando el texto teatral a un segundo plano, recuperando formas circenses y un interés por la Comedia del Arte y la improvisación, haciendo que el teatro se vuelva más físico que literario. Grandes directores desarticulan, modifican y promueven la improvisación en sus creaciones según sus puntos de vista, objetivos y necesidades: Brecht, Decroux, Piscator, Grotowski, Artaud, Barba, Brook, Meyerhold, Craig, y un largo etcétera en el que no podemos dejar

de mencionar las experiencias vanguardistas de los años 50 y 60 del Living Theatre y del Bread and Puppet. A partir de la segunda mitad del siglo pasado, una creciente desconfianza hacia la palabra promueve la búsqueda de nuevos lenguajes que abrirán las puertas a diferentes expresiones escénicas. Los dramaturgos generan textos en los que la palabra ya no es un vehículo de comunicación, sino todo lo contrario, y el escenario se llena de imágenes sugerentes, a veces caóticas, según la concepción de un director, que muchas veces se vuelve también autor que crea los espectáculos a partir de las improvisaciones desarrolladas por los actores, en este caso colaboradores imprescindibles de la creación.

Hoy en día, en pleno siglo XXI, la improvisación goza de un enorme prestigio y es la herramienta fundamental en la pedagogía teatral occidental y en la creación de espectáculos teatrales.

IV.

Cuando un alumno se presenta a un curso de teatro, se da por sobreentendido que sabrá improvisar buscando, como se ha dicho, sus verdades más profundas. Desde el primer día se le pide que imagine situaciones y que reaccione a lo que imagina. Se le pide, por ejemplo, que imagine que está frente al mar, que *vea* el mar (debe decidir de qué mar se trata, si es de día o de noche, si él mismo se encuentra en la orilla o dentro del mar, o a bordo de una embarcación; o tal vez lo puede visualizar desde el aire, como si estuviera a bordo de un avión, etc.). También debería *oír* el sonido del agua, registrar los cambios de luz y las diferentes tonalidades en la superficie. La tarea no es nada sencilla, pero con valentía, mucho tino y sentido común, la mayoría se lanza a ella sin más, ya que después de todo, no es nada descabellado imaginarse cosas y nadie corre ningún peligro. Así que allí están todos los asistentes al curso, mirando una pared con ojos de estar viendo el mar. Es posible, y en algún punto necesario, que las imágenes creadas por la mente del alumno despierten en él alguna reacción, sea física o emocional, y si ya tenía difícil imaginarse el mar y demás, bastante más complicado le resultará acomodarse a esas reacciones y continuar con su tarea imaginativa, ahora coloreada de emociones y acompañada de movimientos que responden a lo que sucede mientras él se ve frente al mar.

Para no extendernos demasiado, diremos que la improvisación puede volverse cada vez más compleja y con ella el ejercicio imaginativo. Esta primera

improvisación a la que cualquiera que haya acudido a un curso elemental de teatro estará acostumbrado, es sólo un pequeño y simple ejemplo de lo que se espera de un aprendiz de teatro. También se le pedirá que imagine que otro de sus compañeros es su hermano, la madre de ambos está muy enferma y que no tienen dinero para pagar el costoso tratamiento que necesita; los hermanos, entonces, desarrollan un plan para conseguir dinero rápidamente, aunque no coinciden en cómo llevarlo a cabo. Ahora, los aprendices tendrán que poner en acción mucho más que en la improvisación *frente al mar*: deberán escucharse mutuamente y reaccionar a lo que el compañero aporte, siguiendo una línea de acción fiel a los objetivos de los personajes –en este caso, conseguir dinero para pagar el tratamiento médico para su madre–, así como a la lógica de cada uno de los hermanos, y de este modo, improvisando, los alumnos construirán una de sus primeras "creaciones".

Dependiendo de los objetivos generales y particulares del trabajo planteado, se propondrán a los alumnos otras improvisaciones sencillas, pero no por ello menos complicadas; estas pueden ser imaginar que se dan una ducha de agua fría, que beben una taza de té, que caminan bajo la lluvia, que esperan a alguien en una esquina, etc. De aquí se desprende que la labor de improvisar está íntimamente ligada a la de imaginar y a la de reaccionar con acciones físicas ante aquello que se imagina, es decir, crear realidades donde no las hay, hacer una poesía corporal, *poíesis* en sentido aristotélico.

Según Aristóteles, si el actor entra a escena encogido y abrazándose a sí mismo, al tiempo que se frota los brazos con vehemencia y da golpecitos en el suelo con los pies mientras se lleva las manos a la boca echando el aliento en ellas, estará creando una realidad propia de alguien que tiene frío. Y si al mismo tiempo mira en derredor con mirada angustiada mientras que con su propia voz reproduce el sonido del viento, el espectador comprenderá que se encuentra a la intemperie y posiblemente esté perdido. En suma, en pocos segundos habrá creado con su imaginación un mundo que estimulará la imaginación de los espectadores.

También es posible que llegado el momento, se le pida al alumno que improvise a partir de una escena ya escrita, la de Hamlet y el fantasma de su padre, por ejemplo, y que la desarrolle usando sus propias palabras, liberándose así del yugo del texto shakesperiano, para poder acercarse a la escena y al personaje desde sí mismo. O es posible que se le indique que debe improvisar

una escena entre Hamlet y su padre mientras este aún estaba vivo, tal vez un encuentro ocurrido en la infancia del príncipe danés, en el que el pequeño Hamlet se ve deslumbrado por el poderío que desprende la imagen paterna, o acaso un momento en el que el niño se recluyó en sí mismo como una reacción de defensa ante la evidente desatención del rey, demasiado ocupado en sus tareas reales como para prestar atención a su pequeño hijo.

Se comprende entonces que cualquiera es capaz de improvisar una escena teatral más o menos sencilla, y que los problemas, trabas y bloqueos con los que se encuentren los principiantes se resolverán a medida que se vayan enfrentando a ellos. Al contrario que los músicos, parece ser que para ser actor basta la voluntad, el deseo de actuar y algo de buena suerte a la hora de ponerse a improvisar. Es este un método encaminado a que el alumno aprenda haciendo: aprenderá a improvisar improvisando, y se hará actor actuando. Pero todo tiene sus limitaciones, y la improvisación también.

Cualquier persona normal se apartará sin pensarlo si está a punto de ser atropellado por un ciclista, o si alguien le arroja un zapato a la cabeza. Es un reflejo instintivo, inconsciente, e imposible de reprimir a voluntad. Miles de años de evolución humana han creado estos y otros reflejos atávicos con el objetivo de salvaguardar y mejorar la especie. Con el tiempo, también por mera supervivencia, la vida en sociedad creó algunas reglas que más tarde se volvieron reflejos que reprimen los instintos más básicos: uno no va por ahí dando trompadas a todos a los que le gustaría dar un escarmiento, ni besando a aquellas personas que le resultan atractivas, etc. No se trata simplemente de que sea algo prohibido por la ley: reprimimos esos impulsos mucho antes de pensar en ello, a veces hasta tal punto que no somos capaces de percibir con claridad que los tenemos. Así se ha construido, a lo largo de miles de años, nuestra vida en sociedad.

Los reflejos se manifiestan por canales neuronales ajenos a la voluntad; una neurona recibe un estímulo y envía la información a la médula espinal, que inmediatamente envía una orden a otra neurona que ejecuta el mandato como respuesta a ese estímulo: activa la secreción de una glándula, emite un grito, ejecuta un movimiento, etc. Los reflejos están ahí para proteger la vida: si nos amenazan con una aguja, retiraremos la mano antes de pensar en el peligro que eso significa. Pestañear o estornudar son otros ejemplos de reflejos de protección del ser humano.

Incluso a veces, reaccionamos protegiéndonos de algo que no nos amenaza, sino que puede resultarnos beneficioso: muchas personas reaccionan a su aversión a las agujas aun sabiendo que una inyección puede salvarles la vida, y deben hacer un gran esfuerzo físico y mental, o tomar un tranquilizante, para poder contrarrestar la tendencia natural a salir corriendo. Entran en una contradicción a veces embarazosa, pues el cerebro consciente sabe de las ventajas de recibir una vacuna contra el tétanos, pero el inconsciente, mucho más veloz, no atiende razones.

Dicen que quien se quemó con leche llora cada vez que ve una vaca. Más allá del chascarrillo, hay mucho de cierto en tal afirmación: a los reflejos propios de la naturaleza humana hay que sumarles los adquiridos por experiencia directa, como los casos de muchos supervivientes de alguna guerra que, aun sabiéndose a salvo, no pueden evitar echarse a temblar cuando escuchan algún sonido que les recuerda la experiencia bélica. Cualquier experiencia traumática en la que la vida ha estado en peligro, genera nuevos reflejos, esta vez personales y privados, aunque siempre muy básicos.

Al mismo tiempo, cada ser humano ha incorporado a su acervo personal una serie de conductas, comportamientos sociales y roles que, asociados a los instintos más básicos, le preservan de posibles peligros. Al nacer, el bebé es un ser absolutamente dependiente y vulnerable, y así lo será durante mucho tiempo: el cachorro humano es el animal cuya dependencia de la madre se prolonga durante más tiempo. La forma en que se relaciona con aquellos de los que depende su subsistencia –básicamente aquellos de quienes depende su alimentación física y afectiva, quienes le dan comida y amor–, marca en cada uno modos de comportamiento que pronto se vuelven, también, un reflejo. En la vida social hay quienes se sienten más cómodos pasando desapercibidos, y otros que parecen brillar con luz propia sin siquiera proponérselo, personas calladas y personas parlanchinas, reservadas y discretas o feroces y avasallantes. Todas las conductas y personalidades son resultado de las experiencias vividas en los primeros años de vida, y muchas parecen imposibles de ser modificadas a voluntad. Al mismo tiempo, cada cultura imprime en las personas que la componen modos de comportamiento que también se vuelven reflejos. Hay países en los que tocarse es una forma de demostrar interés por el prójimo, y los hay donde el mismo gesto parece una flagrante falta de respeto.

La especie humana se rige por una ley: lograr el máximo resultado con el menor gasto posible de energía. Es la llamada "Ley del Mínimo Esfuerzo". Estamos educados y preparados para ser eficaces, los problemas se superan para conseguir los logros necesarios, sean del tenor que sean, grandes o pequeños, socialmente significativos o privados. El fracaso no es una opción en nuestras vidas, y los conflictos deben ser evitados. Sin embargo, en el escenario la ley se invierte y un pequeño logro conlleva un enorme gasto de energía. La dualidad permanente en la que vive un actor cuando está interpretando, entre lo que él es como ente humano y lo que es su personaje como ente poético, supone ya un desdoblamiento agotador, y es fácil inferir que aquello que el personaje quiere no siempre es lo que quiere o necesita quien lo interpreta; antes bien, su técnica debe permitirle jugar con una verdad tal que haga que su sabia manipulación de las emociones del público quede oculta tras la interpretación.

V.

Es bien sabido que la única manera de que tres personas sean capaces de guardar un secreto es que dos de ellas estén muertas. Pero si este tercero es un personaje teatral que atesora un terrible secreto con una carga emocional insoportable, debe ser muy hábil a la hora de expresarse, porque si guarda el secreto con la sutileza con que se haría en la realidad, entonces el público no podría ver su sufrimiento ni participar emocionalmente de su lucha por vivir con tan pesada carga. Y si llegado el caso, dicho personaje decide compartir su carga con otro de sus compañeros de escena susurrándole al oído aquello que desea comunicar y a la vez guardar, el volumen de su voz deberá ser lo suficientemente alto como para que sea escuchado por las últimas filas de espectadores, al tiempo que debe mantener la ilusión de que está hablando en voz tan baja que nadie, excepto su interlocutor, puede oírle.

De todo lo anterior se infiere que hay un equilibrio permanente entre técnica y expresión que vuelve la tarea del actor un extenuante duelo de fuerzas cuando se encuentra representando una ficción. Por eso es necesario que el aprendiz desarrolle no sólo una libertad y una fluidez en sus improvisaciones que hagan que pueda poner en juego su intimidad más profunda en busca de los vericuetos donde se halla alojado su personaje, sino que también debe adquirir una conciencia técnica y un dominio de su instrumento, tan sutiles que le permitan recurrir a ellos sin perder espontaneidad, verdad, eficacia y belleza. Aunque tenga una base teórica firme, este aprendizaje no es contemplativo, sino físico: debe ser un aprendizaje que le permita reaccionar como

un ser humano, a la vez que permita que el personaje padezca lo que nadie en la vida real quisiera padecer.

Si una ráfaga de viento amenaza con arrebatarle el sombrero a alguien, éste se lo sujetará con la mano para evitar la desgracia, y si siente que los pantalones están a punto de caerse, o que el pelo le viene a la cara y le resulta molesto, solucionará el problema de la manera más eficaz posible, incluso antes de pensar en ello. Es decir, siempre reaccionará de forma refleja. Pero el estudiante de teatro debe comprender –con el cuerpo–, que si un golpe de viento arrebata el sombrero a su personaje, éste querrá, como cualquier persona normal y sensata, evitar que eso ocurra, mientras que como actor deberá comportarse con una inteligencia que permita que el sombrero salga volando porque sabe que su personaje necesita vivir con todas sus consecuencias el conflicto que pretendió evitar.

El actor es un organismo complejo, un ser humano, el personaje que interpreta es sólo una parte de él, y es necesario que exista una dicotomía entre ambos: algo que permita que mientras esté improvisando, el actor sea capaz de verse, refrenar los reflejos que lo llevarían a evitar el conflicto y, en cambio, persistir en él.

He aquí un ejemplo: aunque esté improvisando, el actor sabe que los platos apilados que transporta de un lado a otro del escenario deben terminar en el suelo hechos añicos, pero su personaje –y esto también es sabido por el actor–, ignora esa ley de la ficción pues vive en una realidad ajena a la interpretación, y lucha denodadamente por conseguir salvar la vajilla. Cuanto más ardua sea su lucha más eficaz será, para el público, el momento del clímax.

¿Qué ocurre entonces cuando ese ser social entra en una escuela de teatro o, incluso, de clown, y se le invita a improvisar? ¿Cómo actuarán sus reflejos cotidianos? ¿Podrá distinguir sus propias inhibiciones y represiones sociales? ¿Tendrá la capacidad de dejarlas de lado y poner su inconsciente al servicio de una improvisación fluida, oportuna y rica en matices? Lo más probable es que no.

VI.

En su libro *El cuerpo poético*, Jaques Lecoq describe su método de enseñanza en el que la improvisación y el análisis de los movimientos de la vida son la herramienta primordial para hacer que lo interior surja hacia el exterior

(usando la improvisación), y lograr llevar lo exterior hacia el interior (a partir del estudio del movimiento).

> Abordamos la improvisación por medio de la "recreación" psicológica silenciosa. La "recreación" es la manera más simple de reproducir los fenómenos de la vida. Sin ninguna transposición, sin exageración, con la mayor fidelidad a la realidad, a la psicología de los individuos, los alumnos reviven una situación sin preocuparse por el público: una clase, un mercado, un hospital, el metro… La "actuación" aparece más tarde, cuando, consciente de la dimensión teatral, el actor da –para el público– un ritmo, una medida, un tiempo, un espacio, una forma a su improvisación. La "actuación" puede estar muy cerca de la "recreación" o alejarse considerablemente en las transposiciones teatrales más audaces, pero nunca debe desvincularse por completo de la realidad. Gran parte de mi pedagogía consiste en descubrir esta ley a los alumnos (…) Comenzamos por el silencio porque la palabra olvida, las más de las veces, las raíces de las que nació (…). En todas las relaciones humanas aparecen dos grandes zonas silencias: antes y después de la palabra. (2003: o. 51)

Con la sola indicación de que es preferible guardar silencio, Lecoq lanza a sus alumnos a la piscina haciéndoles improvisar, para buscar una verdad secreta, íntima, personal y protegida por cada uno:

> Al principio, los alumnos quieren actuar a toda costa, provocar las situaciones. Haciendo esto ignoran completamente a los otros actores y no actúan "con" ellos. Pero el juego de la actuación no puede establecerse más que en reacción con el otro. Hay que hacerles comprender este fenómeno esencial: reaccionar es hacer evidente la propuesta del mundo exterior. El mundo interior se revela por reacción a las provocaciones del mundo exterior. Para actuar no sirve de nada rebuscar dentro de uno mismo su propia sensibilidad, sus recuerdos, el mundo de la infancia. (20032003: p. 52)

En su libro, Lecoq no da ninguna pauta sobre qué significa improvisar. Da por sentado que sus lectores lo saben: dejar fluir los impulsos físicos y psicológicos para modificarse a partir de lo que ocurre alrededor. Simplemente dice a sus alumnos: "Actúa", es decir: "Haz, reacciona", porque como muy bien apunta, la actuación –y más tarde la interpretación–, provienen de reaccionar a los estímulos externos al intérprete. En su libro no da mayores pistas de cómo encarar las improvisaciones, pero de él se desprende que el estudio del movimiento es el complemento fundamental de la libertad. De nada serviría conseguir un fluir humano y vital, rico y ocurrente, si no está acompañado de una contrapartida que permita al alumno reflexionar sobre sus logros y au-

mentar su capacidad creativa de cara a crear una obra de arte. Con sabiduría e inteligencia, Lecoq desarrolló su programa pedagógico a través de dos caminos de entrenamiento: el de la improvisación y el del movimiento estudiado.

Sabiamente, lo que hace Lecoq en su escuela, desarrollando el estudio del movimiento en paralelo con el trabajo de las improvisaciones, es tratar de eliminar los reflejos de la vida cotidiana, creando otros reflejos que pueden llegar a constituir la creación de un *cuerpo no cotidiano*. Como ya dijimos, trasladar a la escena los reflejos de la vida cotidiana constituye un error difícil de evitar, aunque hasta cierto punto, salvable. Mediante un entrenamiento específico, con objetivos claros y un desarrollo permanente de las capacidades motoras y psíquicas de los alumnos, se puede lograr que adquieran habilidades inconscientes que les permitan acercarse al clown a partir de improvisaciones sin que se vean limitados por su propio ser social.

Sin que el entrenamiento llegue a establecer una poética determinada –como es el caso de la danza clásica o de la pantomima tradicional–, el entrenamiento debe ayudar a que el alumno incorpore a nivel físico los conceptos teóricos que hemos planteado en este artículo:

-Que el teatro es un juego que se juega desde una verdad muy particular.
-Que son las acciones las que expresan a los personajes.
-Que en escena los conflictos son indispensables y, por ende, bienvenidos.
-Que cuantos más problemas tenga el personaje más formas de expresarse encontrará quien lo interprete.
-Que la consecución de un pequeño logro conlleva un gran gasto de energía.

VII.

El teatro es un juego, lo que ocurre en el escenario no es verdad. Allí, las personas dicen amar o detestar a quienes en realidad ni desean ni odian, o pretenden tener lazos familiares con quienes no les une ningún parentesco, fingen tener una edad que no tienen, ser más tontos de lo que son, etc. Es un juego como los que juegan los niños, jugado por adultos que, a su vez, se saben observados.
Que el teatro no sea verdad, no lo convierte en una mentira. En definitiva, las emociones que se ponen en juego al subirse al escenario sí que son verdaderas y reales. La acción desencadena emociones, incluso en los juegos más básicos: no hay más que observar con distancia objetiva lo que ocurre en los partidos de fútbol, incluso de los más amistosos. Si durante una improvisa-

ción, un compañero de escena se me acerca de modo amenazante, es posible que me provoque alguna inquietud a pesar de que sé que se trata de un juego y que no me hará daño; del mismo modo que si se acerca con una actitud suplicante, es posible que logre conmoverme y consiga que le entregue mi abrigo y mi dinero. Sí, las emociones que se ponen en marcha sobre el escenario pueden transformar a quienes participan en el juego y, claro está, al público. Pero todos sabemos que las emociones son ingobernables. Campean a sus anchas en nuestra vida y, esencialmente, hacen con nosotros lo que quieren. La misma escena interpretada en días diferentes puede desencadenar emociones diferentes cada vez, y lo que antes estremecía de inquietud ahora despierta risa, llanto o indiferencia. No hay forma humana de controlar el mundo de las emociones así que, para hacer teatro, es mejor no prestarles demasiada atención más allá de permitirles entrar en el juego.

Lo que determina que algo pueda estar vivo en escena es *la acción*, lo que los personajes hacen para conseguir lo que quieren. El teatro es acción: lo que el hombre produce buscando satisfacer determinadas necesidades. Afirma Juan Carlos Gené: "Se trata de modificar una realidad en pos de satisfacer un deseo cuya fuerza determina la energía de esa acción. Este es el principio natural de la acción humana" (1996).

Pero el teatro no es una acción humana real, sino artística. La herramienta con la que trabaja un actor es su cuerpo, con todas sus características. Un cuerpo vivo en escena, en el momento en el que alguien lo observa constituirá la obra de arte, que desaparecerá cuando alguno de los dos implicados en la tarea, el creador y el espectador, deje de intervenir. La obra de arte no existe independientemente del artista que la creó: no hay una pintura colgada de un muro, ni libros, ni esculturas, etc. Agrega Juan Carlos Gené:

> Chagall está pintando un violinista en un tejado: para hacerlo, genera una formidable actividad cerebral, sensitiva, ocular y muscular, la que necesita para, de pie o sentado, empastar sus pinceles y aplicarlos a la tela. Chagall es un inmenso pintor, pero si fuese un actor quien concibiera la fantasía del violinista en el tejado, necesitaría subirse al tejado y tocar el violín en él. (El actor) compromete, y así necesita hacerlo, la totalidad de su cuerpo, la totalidad de su ser, en la concreción de su fantasía. Un actor sólo se satisface viviendo corporalmente las fantasías que le obsesionan. Y es sabido que todo artista trabaja y concreta sus obsesiones. (1996)

Todo personaje teatral está determinado por su *accionar*, por lo que hace. Su personalidad, su forma de ser, se manifestará por sus *actos*. Poco importa lo que podamos decir de él si no se expresa en términos de *acción*, pues el actor –o el aprendiz–, sólo podrá encontrarse con su personaje *haciendo*, es decir, *accionando*, para poder cumplir sus deseos más íntimos.

De poco o nada servirá que el maestro le diga a un alumno, "Sé tonto" o, "Sé bueno", o inocente, crédulo, etc., y nada podrá obtener si sus premisas incluyen "Sé tú mismo", "Muestra tus emociones", "Estás enamorado", etc. Como con cualquier personaje teatral, estos conceptos derivarán de sus actos: actos de bondad, de credulidad, de inocencia. Ningún personaje puede ser de ninguna forma si no es a través de sus acciones.

Cuando el espectador vea a Sganarelle lanzarse a un profuso y disparatado discurso en un latín inventado, comprenderá inmediatamente no sólo el miedo del personaje a ser nuevamente apaleado, sino también su simple astucia y sus dotes de embaucador.

Cuando Julieta, después de desesperadas idas y vueltas, contradicciones, dudas y atormentadoras elucubraciones, beba la poción que la dormirá por casi tres días haciéndola aparecer como muerta, el público comprenderá, sin necesidad de que se lo digan, que la joven está dispuesta a llegar hasta donde sea para volver a los brazos de Romeo.

Y si ve a Vladimiro y Estragón que, habiendo decidido marcharse del lugar donde esperaban a un tal Godot, no se mueven ni hacen ningún gesto que confirme su decisión, casi podríamos decir que no accionan, deducirá sin esfuerzo el tremendo vacío al que se enfrentan los personajes.[5]

VIII.

Como método empleado para buscar el personaje, la improvisación puede ser realmente útil tanto para actores como para directores y dramaturgos, pero no será suficiente si lo que se pretende es llegar a la máxima expresión de un personaje. En determinados entornos, los directores se valen de las improvisaciones de los actores buscando material que les ayude a concretar en acciones lo que desean. Si se trata de un director dramaturgo, o de un dra-

maturgo director, o de una asociación de ambos en un proyecto determinado, es posible que este haga que los actores improvisen para desarrollar las escenas del futuro espectáculo, planteándoles un esquema alrededor del cual improvisar, o dejándoles una libertad aun mayor. Como forma de búsqueda y de creación es tan válida como cualquier otra, pero el problema con que se topará es similar al del actor que no ha conseguido superar los reflejos de la vida cotidiana antes de improvisar. En una obra de creación colectiva, es fácil detectar si el director ha sido capaz de plantear el esquema de improvisaciones con astucia y maestría, si ha sabido extraer de ahí lo mejor y si ha sido capaz de superar los primeros niveles de creación para llegar a algo realmente artístico y profundo, y también si los actores fueron buenos improvisadores, o si su capacidad no pasó de lo normal.

Habrá que desarrollar otros métodos para completar las carencias que irán manifestándose, especialmente en el sentido de que todos los alumnos, en tanto que seres humanos, tienden a permanecer en una zona de comodidad en la que se sienten a salvo, y será tarea del maestro hacer que se desplacen hacia zonas desconocidas, inquietantes, en las que todas aquellas seguridades desaparezcan, aunque para lograrlo, ellos mismos habrán tenido que realizar su propio proceso de transformación.

Al enfrentarse a un personaje, los actores se enfrentan también a sus propios fantasmas, y estos triunfan en cualquier batalla si no se les encara a conciencia y con decisión. En palabras de Stefan Zweig: "Sólo lo raro ensancha nuestros sentidos; sólo ante el estremecimiento crece nuestra sensibilidad. Por eso, lo extraordinario es siempre la medida de toda naturaleza" (*La lucha contra el demonio*, 2010, p. 24).

[5] Nos referimos a *El médico a palos*, de Molière, *La tragedia de Romeo y Julieta*, de Shakespeare, y *Esperando a Godot*, de Beckett, respectivamente.

IX.

Hasta aquí, hemos reflexionado sobre la improvisación observándola como un fenómeno que se manifiesta en el espacio, a través de las acciones y los movimientos de los actores. Sin embargo, existe todo un universo oculto dentro de cada artista, digamos en el tiempo. Hay una improvisación visible, en el espacio, y otra, oculta, íntima y secreta, en el tiempo.

Años atrás, en un congreso sobre teatro e improvisación, en compañía de actores y maestros de todo el mundo, vi cómo un actor japonés especializado en teatro Noh, defendía con calor el valor de la improvisación y los valores que aportaba a su trabajo. Muchos de los asistentes no daban crédito a sus afirmaciones sosteniendo que en una forma de teatro codificada, como es el teatro Noh, es imposible desviarse un ápice de la partitura establecida, con lo cual, a su criterio, esto invalidaba cualquier posibilidad de improvisar. Sin inmutarse, el actor dijo: "Voy a representar para ustedes una escena de un monje que se encuentra con un fantasma". Y se puso manos a la obra. Al terminar dijo: "Ahora la haré otra vez". Y así lo hizo.

Las dos representaciones fueron iguales, exactas en todo, gestos, movimientos, extensión, etc. Como nadie comprendía qué quería demostrar, él nos dijo: "¿No se dieron cuenta de que la primera vez el fantasma estaba a 10 metros de mí, y la segunda vez estaba a 15 metros?".

Esto es lo que llamo *improvisar en el tiempo*. Existe un tipo de *improvisación en el espacio*, la que se ve, y otra *en el tiempo*, oculta en el interior del actor.

Por todos es sabido que no es posible bañarse dos veces en el mismo río[6]. Sin embargo, nos comportamos como si no sólo fuera posible hacerlo, sino como si no pudiera ser de otra forma. Nuestra educación y cultura no está hecha para aceptar, a los niveles más profundos de la experiencia humana, el cambio, la transformación permanente de la vida, sino más bien para verla como algo fijo, de poca flexibilidad, inmutable. El cambio, y sobre todo el cambio permanente, es algo que todos aceptamos racionalmente, pero no sabemos convivir con él, es demasiado angustiante. Sólo conocí una persona que parecía haber incorporado el cambio perenne en todos los niveles de la vida como algo real y absoluto. Era un monje budista, que vivía retirado de todo, dedicado a la meditación en un antiguo monasterio entre la selva y la montaña, cerca de Luang Prabang, en Laos.

El río está ahí, puedo bajar cada mañana y bañarme en él. Está y estará siempre, y jamás pienso que cuando termine mi baño matutino, ni él ni yo seremos los mismos que cuando me sumergí en sus aguas. Mejor dicho, puedo pensar en ello, como lo estoy pensando ahora, pero no lo puedo vivir así. No me es dado tener una vivencia del cambio permanente a nivel microcelular, tanto mío como del agua. No percibo que mañana por la mañana, cada gota del agua en la que me bañé hoy, incluso cada gota de las que conformaban esas gotas, estará ya lejos, acaso en el mar –o transformada en vapor, en nubes, o bebida por alguno de los muchos seres vivos que habitan el agua, viviendo su propio ciclo vital pleno de transformaciones–, ni que mis células ya no son las mismas que ayer, y que si acaso vuelvo a encontrarme con el mismo pez que ayer nadó entre mis piernas, tampoco él será ya el mismo pez, aunque lo sea. Todo cambia permanentemente, todo fluye, todo muere y renace transformado, indefectiblemente.

El teatro, como una metáfora de la muerte, se aferra a la vida, defendiéndola contra todo ataque posible. La función terminará y con ella la obra de arte sucumbirá, desaparecerá definitivamente dejando apenas alguna resonancia en aquellos que participaron en ella, en ese momento único e irrepetible[7]. Pero mañana habrá una nueva oportunidad, otra función, y la vida renacerá y será la misma a pesar de no serlo. El río está allí, inmutable, porque su cauce es el mismo, aunque realmente no lo es. En apariencia discurre por los mismos territorios, la misma ruta con sus recodos y ensanches, las mismas corrientes a las mismas horas, en los mismos lugares. Es posible que note que hoy el agua esté más fría, o que acaso la corriente sea un poco más fuerte o más débil que ayer, aunque no tanto como para plantearme la posibilidad de que haya ocurrido una gran metamorfosis. Y si acaso una mañana de tormenta el río está demasiado embravecido como

[6] La frase, de Heráclito (Éfeso, 540 -480 a.C.), dice más o menos: "En los mismos ríos entramos y no entramos (pues) somos y no somos (los mismos)".

[7] En mi espectáculo *Mutis,* un actor a punto de morir reflexiona sobre lo efímero del teatro y su huella. El lector puede encontrar la pieza publicada, así como detalles sobre su creación, en *Esto (no) es teatro* (2018). También se puede encontrar en formato digital en https://bit.ly/35G-CHnW

para poder bañarme con relativa seguridad, esperaré al día siguiente, con la conciencia de que tarde o temprano el río volverá a ser el mismo que fue.

Imaginemos ahora el río como una metáfora de la representación teatral. En apariencia, su cauce es el mismo –los movimientos de los actores, las palabras, las luces, etc.–, pero en su intimidad celular –cada función–, mutando a cada instante, el cauce y lo que contiene es y no es el mismo.

Sin embargo, el actor, que generalmente no tiene otra posibilidad más que repetir un esquema establecido –recreándolo con más o menos arte y pericia–, una partitura de acciones, puede dejar fluir su imaginación convirtiendo cada momento en una creación única, sorprendente incluso para él mismo, que así tiñe de variadas tonalidades cada acción, cada parlamento, cada mirada. Esto es lo que llamo *improvisar en el tiempo*, y es una habilidad maravillosa. Hacer que cada función sea nueva y distinta de la anterior, a pesar de que sea siempre la misma.

Después de todo, Nora debe dejar a Torvald, Harpagón está condenado a quedarse solo con su amado dinero, Godot no llegará, Berenguer deberá aceptar su ser diferente, Hamlet debe morir[8]. Pero, entre tanto, está la emocionante distancia a la que veo a mi fantasma, un día, más próximo, otro, más alejado. Soy capaz de repetir siempre el mismo gesto, pero cada noche tendrá una cualidad secreta diferente, habrá, durante toda la función, una variada y colorida *improvisación en el tiempo*, que, como el agua del río, será y no será la misma.

Durante las sesiones de la 12ª ISTA[9], Tom Leabhard hablando de la paleta de colores de la que disponía un actor, me dijo: "Cada noche comienzo la función con este gesto", y dibujó en el aire un círculo con los brazos.

[8] Nos referimos a *Casa de muñecas*, de Ibsen, *El avaro*, de Molière, *Esperando a Godot*, de Beckett, *Rinoceronte*, de Ionesco, y *Hamlet* de Shakespeare, respectivamente.

[9] ISTA son las siglas de International School of Theatre Anthropology (Escuela Internacional de Antropología Teatral), creada y dirigida por Eugenio Barba.

"Pero a veces, al hacerlo, veo el rostro de mi madre, otras veo una montaña, ayer vi una enorme bola de fuego que se acercaba hacia mí…".[10] Un claro ejemplo de improvisar en el tiempo.

[10] Thomas Leabhart es actor, director, artista investigador y editor. Es también profesor de mimo corporal en la Universidad de Pomona, en California. Fue discípulo de Étienne Decroux entre 1968-1972.

Pero sólo el conocimiento profundo de la partitura de acciones permitirá a los intérpretes improvisar en el tiempo sin alterar los límites de la función, sus acciones en el espacio, el cauce del río. Escribe Julia Varley en Piedras de agua:

> En el teatro, generalmente, se asocia espontaneidad e improvisación con el frescor de una ejecución inmediata. Ser espontáneo significa accionar con naturalidad, sin titubeos, premeditaciones o reacciones estudiadas. (…) Para mí, el efecto de espontaneidad depende de la repetición, memorización y asimilación de mi partitura durante los ensayos. Con el tiempo, ese triple proceso se vuelve conciencia incorporada, una manera de reaccionar, una forma de ser. Es una espontaneidad semejante a la de un pianista que interpreta por enésima vez una partitura de Beethoven. (2007, p. 124)

La repetición, en forma de *recreación*, forma parte de las competencias de un actor. Imaginemos a un actor en un set de filmación, en el día de la gran escena, la más difícil para su personaje. La ensayó lo necesario y ahora la repite, recreándola, cuantas veces que el director se lo pida: una, dos, diez, cuarenta veces, las necesarias. Pero una vez que haya conseguido dar lo mejor de sí y el director dé la toma por buena, el actor se volverá a su casa y ya no volverá a pensar en esa escena, a no ser como un recuerdo de su vida. Su trabajo está hecho, la escena fijada. Si ese mismo actor tiene que representar esa escena en el teatro, durante los ensayos vivirá un proceso similar al del de la filmación: la repetirá cuantas veces sea necesario hasta conseguir lo que está buscando. Pero, y aquí radica una gran diferencia entre actuar en cine y

actuar en teatro, una vez que haya conseguido lo que el director quiere, este le dirá: "Muy bien. Mañana hazlo igual".

Si un actor de teatro no es capaz de repetir, lo que ha fijado, recreando el calor de la primera vez, se verá en más de un problema, pues, como decía Meyerhold, debe saber vivir en la precisión de un diseño.

Imaginemos la partitura de acciones como un vaso de cristal dentro del cual brilla la llama de una vela. El vaso es rígido, sí, pero su transparencia permite al espectador ver la llama, la vida interior del actor, que gracias a la rigidez del cristal está a salvo de las ráfagas imprevistas que atentan contra su brillo y pudieran hacer que se extinguiese. Para improvisar en el tiempo es imprescindible conocer muy bien y respetar la partitura de acciones, sus detalles y sobre todo esas pequeñas hendijas que permiten que la vida fluya como el agua del río, que nunca es el mismo pero que es el mismo.

X.

¿Improvisan los directores?
Según mi propia experiencia, debo responder que sí. Pero, ¿qué es improvisar para un director? ¿Cómo utiliza esa herramienta?

Desde un cierto punto de vista, los directores se valen de las improvisaciones de los actores para dar con el material que les ayude a concretar en acciones lo que desean. Si se trata de un director dramaturgo, o de un dramaturgo director, o de una asociación de un director y un dramaturgo en un determinado proyecto, es posible que el primero haga que los actores improvisen para desarrollar las escenas del futuro espectáculo, plateándoles un esquema alrededor del cual improvisar, o dejándoles una libertad aun mayor. Como forma de búsqueda y de creación es tan válida como cualquier otra, aunque hay que tener en cuenta que el problema con que se topará el director es similar al del actor que no ha conseguido superar los reflejos de la vida cotidiana antes de llegar al mundo de la improvisación: la capacidad de superar esos reflejos y de adentrarse en zonas desconocidas, inquietantes y sorprendentes, es directamente proporcional al valor de los resultados. Al mismo tiempo, el director, y/o el dramaturgo, no está exento de no poder superar sus propios límites, a veces inconscientes, y si así sucede el resultado será tan decepcionante o más que en el caso de actores con grandes limitaciones en lo creativo. En una obra de creación colectiva, resulta muy fácil detectar si el

director ha sido capaz de plantear el esquema de improvisaciones con astucia y maestría, tanto como si los actores han sido buenos improvisadores, o si su capacidad no pasó de lo formal. Siguiendo mi propio caso, confieso que no suelo hacer improvisar a los actores buscando material para la escena. La idea no me resulta estimulante, y las veces que lo practiqué, el trabajo de pasar el resultado de las improvisaciones por el tamiz para seleccionar qué fijar y qué no, siempre me resultó tedioso y poco atractivo.

Pero este ejemplo no ilustra cómo un director crea al calor del momento, sino más bien el uso que puede hacer de la improvisación. Cuando digo que un director improvisa, me refiero a cómo entreteje, durante los ensayos, los sutiles hilos del espectáculo que está creando. Años atrás, una actriz amiga me contó una anécdota que quedó grabada en mi memoria y que muestra a las claras lo que quiero decir. Me contó que algo que le ocurrió mientras estaba ensayando una versión de *Arlequín, servidor de dos patrones*, de Goldoni. Parece ser que cuando el actor que interpretaba al famoso sirviente, al terminar una escena que tenía con ella y de la que debían salir juntos, le dijo: "¡Vamos!", salió, haciendo un alarde de despliegue físico y capacidad, improvisando su salida con una voltereta. Mi amiga actriz, que con razón dudaba de sus dotes acrobáticas, se quedó estupefacta, paralizada y aterrada y, casi fuera de sí, gritó: "¡Eso yo no lo hago!". Inmediatamente oyó, entre risas, la voz del director que desde la platea gritaba: "¡Eso queda!". Efectivamente, la escena se fijó con ese final y, se convirtió en uno de los grandes momentos del espectáculo, una salida que el público festejaba entre carcajadas y, muchas veces, con aplausos a telón abierto.

¿Cómo vio el director que lo que había ocurrido en ese instante de un ensayo, algo por lo demás absolutamente real, para nada teatral, tendría un valor dentro del espectáculo? ¿Qué agilidad mental le hizo, además, reaccionar con velocidad y decidir que aquello que había ocurrido debía repetirse en cada función? ¿Qué estaba buscando? ¿Cómo lo hizo? Años después, siendo yo todavía un joven ávido de aprender, que trataba de absorber como una esponja cualquier atisbo de talento que pudiera darme una clave para mi propio camino, charlé con ese director y le conté este episodio para hacerle esas y otras muchas preguntas. No lo recordaba. Sólo puedo pensar entonces en la frase atribuida a Louis Pasteur: "El azar sólo favorece a las mentes preparadas".

Cuando estoy ensayando, improviso creando pequeñas estructuras que permitan que me sorprenda al ver aparecer algo de lo que busco a veces sin saberlo: un esquema espacial, un discurso determinado, o un espacio sonoro o musical que haga que los actores puedan fluir libremente a la vez que estar aferrados a algo concreto. En sí mismo, no se trata de hacer que los actores improvisen, sino de proporcionarles una seguridad que deje suficiente espacio para que surja la vida, lo imprevisto, el duende, la magia. Eugenio Barba comenta: "En mi trabajo con los actores reacciono, como mucho otros directores, a lo que 'funciona', a lo que me parece 'vivo', 'orgánico', que contiene vibraciones que me parecen ambivalentes" (2008, p. 27).

A veces, un actor hace un gesto, o desvía una mirada en una pausa, y de pronto todo se ilumina fugazmente, como un fogonazo, pero con una intensidad difícil de describir. Ahí es donde me apoyo para avanzar, para subir un escalón esperando a que el milagro se repita cuanto antes. Pero lo cierto es que, si se repitiera, lo haría a su propio tiempo, y el tiempo de los milagros no suele ir de acuerdo con el tiempo de una producción. Por lo tanto, continúo con mi trabajo, armando y desarmando espacios, escenas, cambiando las cosas de lugar según me lo dicta la imaginación, al calor del momento, en un diálogo permanente con los actores que se dejan manipular mientras están sumergidos en su propio laberinto.

(Es doloroso constatar que si quiero inmortalizar ese momento de iluminación pidiéndole al actor que lo repita y lo fije, lo más probable es que lo que consiga sea todo lo contrario, el congelamiento de algo que, a fuerza de repetirlo, pronto parecerá muerto. Aunque no es del todo así: algunas veces, después de innumerables repeticiones, es posible que la vida perdida retorne. Es una apuesta arriesgada, pero cuando algo se obstina en no revivir aprendí a decirme: "Si esto está aquí, es porque en algún momento me gustó, me pareció vivo, orgánico; ahora debo confiar en que esa organicidad regrese cuando sea el momento oportuno".)

Llegar a la sala de trabajo con algunas ideas, con papeles sueltos que entrego a los actores pidiéndoles que repitan lo que está escrito allí mientras los muevo por el espacio según mi entender, puede parecer una forma caótica de crear, pero la creación es caos, no discurre por caminos bien trazados y pavimentados. La creación es un estrecho camino lleno de piedras afiladas, que asciende una montaña bordeando un precipicio del que no se distingue

el fondo. En medio de esa sensación de peligro, discurro, veo, elijo, imagino, reflexiono, afirmo y cambio.

Si el montaje parte de un texto escrito *a priori*, tengo una sutil sensación de seguridad, como si el mismo texto, la sucesión de escenas, fuera una red que evitará que caiga al fondo del abismo si acaso me desbarrancase; pero los estímulos con los que trabajo y creo el espectáculo suelen ser los mismos que si no tuviera esa red: la reacción espontánea a lo que veo en el ensayo y me enciende. Si no estoy abierto al acaso, a lo que puede nacer en cualquier momento del ensayo –o, si soy más severo, en cualquier momento del día durante todo el proceso de creación del espectáculo y sus representaciones–, no podré llegar a nada que me estimule, y que, por ende, tampoco estimulará al público.

También esto es improvisar. Llego al ensayo con un mapa y una brújula, pero el mapa no es el territorio. La brújula me indica una dirección, y estudiar el mapa me ayudó a prepararme para el camino. Pero una vez allí, cuando llego al límite de la selva en la que debo internarme, y que el mapa indicaba con una bonita gama de verdes y algunos nombres más o menos exóticos, veo que esos verdes se han transformado en árboles formidables cuya altura y follaje filtran la luz del sol hasta hacerla casi imperceptible, y no me permiten ver más allá de unos pocos pasos delante de mí, descubro que hay insectos por doquier, y también osos y serpientes, que los sonidos de la selva distan mucho de parecerse a algo que pudiera llamar *familiar*, y mientras constato que es posible que el agua que llevo en mi cantimplora no sea suficiente como para llegar al próximo pozo, indicado en el mapa con sus bonitos tonos de azul claro, me pregunto si llevo alimento suficiente para la travesía. A esto me enfrento cuando voy al ensayo provisto de mi mapa y mi brújula, a la necesidad de constante adaptación a la realidad del territorio, en suma, a improvisar para llegar a donde quiero llegar. Esta también es una forma de improvisar. Barba reflexiona:

> "En un proceso creativo, el azar no es una mamá gato que te aferra del cogote como si fueras su gatito y te lleva allí donde está la comida. El azar es una mona agresiva que salta de árbol en árbol mientras tú, monito imberbe, tienes que agarrarte y abrazarla fuerte para no caer, mientras se trepa, tironeándote, hacia la cima de un árbol cargado de fruta. (2010, p. 180)

Muchas veces termino agotado, exhausto y enfermo, debido a la lucha constante contra mis propias dudas y el esfuerzo por parecer seguro ante todo el equipo. Mientras, para seguir el ejemplo de Barba, el azar me zarandea de un lado a otro, no puedo ver la cima del árbol lleno de fruta, pero sé que está allí, o al menos es lo que dicen los mapas.

XI.

Para cerrar, se impone una conclusión. Y sin embargo no la hay, no la encuentro, no la tengo. Debo seguir improvisando. Está claro que los actores improvisan, también los aprendices, los maestros, los directores, etc. Imagino que los pintores y fotógrafos también lo harán, pues el azar y el acaso no sólo forman parte de la creación, sino que son imprescindibles. Tal vez se trate de prepararse a conciencia para incorporarlos a nuestro trabajo, de estar alerta para poder ver el destello que, por un instante, todo lo ilumina y me alienta a continuar tratando de memorizar lo que vi durante el segundo de luz, para no sentirme tan a ciegas al atravesar la selva. Todo náufrago que lanza una bengala al aire con la esperanza de ser visto, alberga también la ilusión de ver a través de la oscuridad.

Finalmente, creo que se trata de estar abierto a que algo me sorprenda y me guíe en el oscuro camino de la creación, mi propia posibilidad de gritar: "¡Eso queda!".

Poética de la Sensación. La teatralidad y su dimensión sensorial

Mag. Marcela Juárez

Universidad del Centro de la Provincia (UNICEN),

Tandil, Argentina

Poética de la Sensación. La teatralidad y su dimensión sensorial

Mag. Marcela Juárez
Universidad del Centro de la Provincia (UNICEN), Tandil, Argentina

El presente trabajo recorta un fragmento de mi tesis de Maestría titulada *Poética de la Sensación. Una aproximación a los procedimientos del teatro a oscuras en el proceso creativo de la trilogía "Nada que ver (teatro oscuro)" en la ciudad de Tandil* (2018). Dicha trilogía escénica, bajo mi dirección, permite analizar la organización de los modos teatrales (cuerpo, objetos, texto, lenguaje, dramaturgia) que en el teatro a oscuras pueden generar una teatralidad más próxima a la experiencia y alejada de la representación. Proponemos aquí algunas reflexiones en relación a la oscuridad como procedimiento fundante de la poética sensorial a oscuras y la incidencia de dos sentidos considerados secundarios en la tradición teatral: olfato y tacto.

Fundamentación

El teatro sensorial, especialmente en la oscuridad, toma el sentido de una experiencia en la que actores y espectadores detentan relaciones distintas a las convencionalmente asumidas, poniendo a prueba sus roles en un acontecimiento convivial dinámico y singular, tan singular como cada espectador. Cada dato perceptual resuena en el cuerpo del actor o del espectador, conjugando una unidad perceptiva que se cristaliza en el cuerpo. "La carne es siempre una trama sensorial en resonancia." (Le Breton, 2007).

Podemos atribuir a los elementos perceptuales con que construimos el signo teatral a oscuras un poder de evocación que se completa con la propiedad metonímica de la resonancia, por la que un solo sonido puede aludir a un universo particular: un sonido y un perfume pueden hacernos regresar a un

universo familiar, o a un espacio exterior relacionado a la memoria personal, cuya imagen jamás podríamos reproducir sobre un escenario convencional. Tales procedimientos, excediendo el campo del teatro sensorial, podrían funcionar como otras formas de interpretar la teatralidad; como lenguajes emergentes al incorporar funciones de la acción escénica que exceden la imagen visual del cuerpo, habilitando una dramaturgia del actor ligada a la energía cinética, una espacialidad fundada en la dramaturgia sonora, olfativa y háptica y un texto teatral superador de la función significante del lenguaje.

Estudiar la naturaleza de la experiencia será el camino para develar la esencia del signo teatral a oscuras, que podemos señalar *a priori* como pura materialidad, como una puerta abierta a la significación, una provocación a la imaginación o a la evocación.

Será preciso indagar en los elementos que intervienen en la poética. Analizaremos, entonces, los procedimientos dramatúrgicos que construyen el espacio / tiempo escénico en ausencia de luz, atendiendo a lo sonoro, táctil, háptico, olfativo y gustativo en la construcción de imágenes, la palabra como objeto sonoro y los modos del sonido en la experiencia.

Profundizaremos en la esencia del actor invisible y el espectador velado, cuyos cuerpos en convivencia espacial y en implicación recíproca de lo sintiente en lo sentido constituyen, en su relación, la *carne* de la escena.
Intentaremos identificar las restricciones definitorias que hacen de la poética del sentir una forma teatral capaz de apelar a la singularidad y a la memoria a partir de la experiencia corporal.

El teatro a oscuras propone un universo de ficción pluridimensional donde el espectador podría sentirse inmerso; donde el límite entre espacio real y espacio ficcional se volvería impreciso y donde no sería posible ofrecer símbolos pre-construidos desde una síntesis icónica, sino por superposición de estímulos y coincidencia significativa de elementos.

La poética sensorial, más especialmente el teatro sin luz, descansa, por definición, en la ausencia. La ausencia como sustracción de elementos. Lo ausente como espacio / tiempo para la multiplicidad de postulaciones significantes.

Los roles del actor y del espectador se transforman en facilitador y creador respectivamente. Podríamos postular que la movilización afectiva acontece en una relación dialógica entre unos y otros.

El teatro sensorial, hasta la fecha, no ha sido objeto de análisis profundos en el ámbito académico. A excepción de algunos breves materiales editados y que describen estas prácticas escénicas intentando caracterizar el fenómeno, la teoría teatral le adeuda todavía una observación más específica.

El material bibliográfico y académico al que tenemos acceso en español refiere a la forma del "teatro ciego", modalidad derivada de la primera experiencia de teatro oscuro estrenada en la ciudad de Córdoba, Argentina: Caramelo de limón, dirigida por Ricardo Sued en 1991. Estos modelos, con sus variaciones, sostienen, a pesar de su popularidad, un valor de novedad que ha permanecido en el rango de técnica.

Estas propuestas representan una diferenciación que añade la problemática de la ceguera en los actores y tuerce los objetivos de lo artístico a lo social, y de lo poético a lo pedagógico. La técnica, desarrollada en total oscuridad, ha ido creciendo en cantidad de grupos y propuestas pero, más allá del interés que genera el suceso, han conservado una marginalidad respecto del campo escénico surgida de sus vinculaciones explícitas con la inclusión de las personas con discapacidad visual.

El término "ciego" tiene connotaciones que exceden lo teatral y delimitan la experiencia a un simulacro de la vivencia de la ceguera. Sin intención de desvalorizar el propósito de estos grupos, consideramos que requieren un análisis distintivo.

Existen, además, aunque son escasas, otras manifestaciones escénicas cuyo desarrollo ha crecido ligado a la construcción de un discurso escénico particular en relación a la sensorialidad. No siempre a oscuras, estos modelos abordan un teatro de la experiencia en el que la percepción ubica al cuerpo del espectador en el centro de la poética. Podríamos suponer que algunos de los denominados *teatros ciegos* podrían incluirse en este grupo, sin embargo, por no tratarse de una investigación documental, no nos ocuparemos

de aquellos que no se adjudiquen el título “oscuro”. Nos debemos esa tarea compiladora para futuros trabajos.

La originalidad de esta tesis reside en el abordaje de los principios que cimentan una poética de la sensación, poética oscura, o poética de los sentidos, como una forma teatral autónoma y cuyos procedimientos no han sido aún descriptos ni analizados.

Integrar un terreno de acción-reflexión sobre el campo teatral a oscuras esperamos nos permita echar luz –aunque no de modo literal– sobre una experiencia escénica que lleva dos décadas de florecimiento en la Argentina y una en la ciudad de Tandil.

Es importante mencionar la particularidad del proyecto *Nada que ver (teatro oscuro)* como experiencia sin precedentes en la ciudad de Tandil y que justifica esta tesis desde su naturaleza: hecho teatral y objeto de estudio de interés personal y territorial.

Los caminos conceptuales de la teatrología en diálogo con la reflexión intuitiva de la propia creación escénica podrían inaugurar un abordaje de la problemática sensorial que, excediendo los límites del teatro a oscuras, permita trasladar las reflexiones a otras manifestaciones escénicas de nuestro tiempo.

Nos proponemos en nuestra investigación como objetivo general: comenzar a establecer los procedimientos que gobiernan el acontecimiento teatral en ausencia de luz y que componen la gramática del teatro sensorial; revisar la idea de *contemplación* que asume lo escénico por tradición, analizando los datos de la percepción auditiva y los fenómenos efímeros de la escucha en contraposición a las imágenes visuales, de manifestación más perenne. Entre los objetivos específicos: determinar la naturaleza de la oscuridad como materia escénica; desmontar el trabajo actoral y el rol del espectador en un vínculo signado por la convivencia espacial, la proximidad corporal y la implicancia recíproca; determinar algunos procedimientos dramatúrgicos y de montaje capaces de construir sentidos múltiples y que podrían definir el teatro oscuro como poética inscripta por fuera de la representación.

Hacia una delimitación del teatro oscuro

El acontecimiento teatral se constituye, como señala Dubatti (2010a), en la relación convivio-*poíesis* corporal-expectación. La *poíesis* incluye tanto la esfera de la acción como la materia sobre la que se produce dando lugar al nuevo ente poético.

Analizar el teatro oscuro como ente poético implica observarlo en diversos planos, así como comprender la *poíesis*, aceptando sus características específicas y las dinámicas que ellas imponen. La alteridad del ente poético respecto del mundo cotidiano marca una fricción o tensión ontológica entre la entidad del mundo cotidiano y la nueva presencia extra-cotidiana del ente poiético. Esta separación podría considerarse el atributo político más potente del arte.

El teatro de la experiencia, el teatro sensorial, y específicamente el teatro en oscuridad se distancian, desde sus primeros esbozos, de las líneas de pensamiento occidental por las que tradicionalmente se ha relacionado la luz con la razón, otorgando prioridad al sentido de la vista y el oído en la contemplación del arte. Ese paradigma, que arrastraba concepciones racionalistas y religiosas, relacionó lo estético con lo bello, lo sublime, lo trascendente y lo racional separando la luz de la oscuridad. Tradicionalmente, y en una especie de verdad colectiva, la luz ha seguido relacionada con el bien, la seguridad, los límites y la razón, mientras que la oscuridad se asoció al mal, el caos, el peligro, la emoción intensa y lo infinito.

Tales concepciones necesitaron recostarse en los órganos sensoriales que pudieran funcionar des-afectadamente con una prudencial distancia entre la piel y el objeto.
La escena del siglo XX ofrece, desde todo el arte y la filosofía, una renovada concepción del cuerpo como fuente de conocimiento y sobre todo como territorio de creación y de ideas. El mundo sensible adquiere relieve y la realidad no solo se mira o se piensa, sino que se toca, se siente, se prueba intensamente con la totalidad de los sentidos. Todo el cuerpo se ve involucrado en el acto mismo de la existencia real o escénica.

El siglo XX instala el cuerpo en acción a través del acontecimiento en un tiempo y espacio excepcional. El cuerpo performático en escena establece una presencia y ella es capaz de

> interrogar por el sentido del cuerpo. La experiencia estética se da para el actor y el público simultáneamente. Actor y espectador se perfilan como presencia física, ambos en plena percepción, recepción y reacción. Existe un intercambio de energía, estímulos, impulsos y acciones vinculado a lo que está aconteciendo en la obra. (Abram, 2000)

Abram cita a Merleau-Ponty al decir que:

> la experiencia del cuerpo es una representación, y desde la manifestación de sensaciones y estímulos que dialogan entre sujeto-mundo surgen imágenes que resultan ser una representación, nuestra forma de conocer la realidad se concreta en el cuerpo. (p. 73)

El cuerpo en el teatro se revalida como vehículo y en su exploración es necesario un nuevo contacto con lo sensorial.

Michael Serres (2002, p. 25), como otros pensadores, invita a explorar aquellos sentidos que el hombre ha dejado de usar, como el tacto, y propone además un sexto sentido que correspondería al goce, al placer de la acción. Esta postura relaciona la sensibilidad estética del hombre en relación a las "referencias de la sensibilidad muscular profunda, dérmica, de los sentidos olfato-gustativos, auditivos y visuales, en fin, en la imagen intelectual reflejo simbólico del conjunto de los tejidos de sensibilidad" (Leroi Gourhan, 1971, pp. 267-268).

La materia oscura: un espacio potencial

En esta civilización nos hemos perdido los laberintos de la noche:
en cuanto baja el sol encendemos la luz eléctrica.
Enrique Vargas

En función de los objetivos de esta investigación tomamos el concepto de oscuridad como un procedimiento de la teatralidad. Nos referiremos a la ausencia de luz como un tratamiento particular de la iluminación y como elemento material de creación escénica.

Quedan excluidos de este análisis los conceptos que vinculan la oscuridad con la ceguera, así como las connotaciones metafóricas de tipo discursivo.

Hablaremos del teatro oscuro como una forma teatral que acontece sin luz y en el que esa ausencia es una condición y no un mensaje.

Así como el teatro *a la italiana* ubicaba al espectador enfrentado a la escena y en un plano espacial inferior; así como el teatro de objetos delimita el marco de la escena para administrar el punto de vista de la mirada, el teatro oscuro elige, como procedimiento espacial, la ausencia de luz. Los puntos de vista se resignan y el espacio total (la sala teatral en su integridad) se ofrece velada por una venda, un antifaz o una restricción lumínica que evidencia la voluntaria exclusión de la percepción visual en la experiencia.

El espacio donde acontece lo teatral no contempla la acción de la luz. La oscuridad es simplemente una condición del espacio escénico.

Podríamos enunciar entonces que el espacio, en este tipo de teatro, permanece ocupado por la oscuridad. Sería posible pensar, también, que la oscuridad es la que conforma el espacio.

En la primera idea, estamos suponiendo que conocemos las dimensiones espaciales y la oscuridad se recorta y adapta a sus demarcaciones. Según la segunda, el espacio se presenta indefinido por la ausencia de límites que propone la oscuridad.

Cada uno de estos conceptos podría relacionarse con el abordaje que se haga de la escena a oscuras. Sin embargo, más allá de las diferencias procedimentales, lo oscuro como material escénico ofrece una opción de infinito o al menos ilimitado en la construcción del espacio.

Privados de las formas, y relaciones espaciales que la luz, real o artificial, se ocupa de señalar y proponer, el espacio estará, en principio, vacío de sentido.

Esa "sensación del vacío" (Lacan, 1981) se presenta como una opción donde cualquier manifestación podría ser posible. Se vuelve, entonces, un espacio potencial. El espacio, sugerido como ideal por Tadeusz Kantor,

> que no tiene principio ni límites, que adopta diversos aspectos, se aleja y huye, o se acerca desde todos sus lados hacia los bordes y hacia el centro, se eleva y se hunde, gira en torno a un eje vertical, horizontal, oblicuo,

> no duda en penetrar en el interior de una forma cerrada y sacudirla con violentas convulsiones, podría volverse de más fácil consecución con la visión excluida. (citado por Silvia Susmanscky Bacal, 2014, p. 136)

Podemos pensar que, separado de la imagen visual, el teatro se aleja en parte de la certeza del símbolo convencional y sus connotaciones. Se disocia de la imagen que ofrece el espacio real y podría postular formas no sólo icónicas. No estamos seguros, pero sabemos que el espacio a oscuras puede apelar a dimensiones de las que la visión desconfiaría al menos por tradición teatral. Sabemos que la ubicación espacial del espectador puede variar y con ella su participación en el acontecimiento.

La cuestión es aquí el modo de transformar el vacío de sentido en una densidad escénica. Es apropiarse de los elementos con que cuenta por especificidad el espacio a oscuras y desprenderse de lo icónico que la propia percepción visual instaló como verdad simbólica en nuestro imaginario de teatristas.

El sentido de contacto. La reciprocidad de lo sensorial

Si yo hubiera hecho un hombre
por cierto que le habría colocado
el cerebro y el alma en la punta de los dedos.
H. Keller[2]

"El teatro es acontecimiento convivial empírico en acto", señala Dubatti y con ello resume las condiciones de lo teatral, que no puede existir sin la relación actor-espectador en un encuentro directo, sin intermediaciones (2010a, pp. 31-39). Esta aseveración alude directamente a un intercambio perceptual en un acto de presencia. Presencia, *poíesis* y percepción

[2] Helen Adams Keller (Tuscumbia, Alabama, 27 de junio de 1880 - Easton, Connecticut, 1 de junio de 1968) fue una escritora, oradora y activista política sordociega estadounidense. Después de graduarse en la escuela secundaria en Cambridge, Keller ingresó en el Radcliffe College, donde recibió una licenciatura, convirtiéndose así en la primera persona sordociega en obtener un título universitario.

se entrelazan en una zona de experiencia y subjetividad. Podríamos postular que en la oscuridad –materia y territorio de la experiencia– el intercambio entre cuerpo de actor y cuerpo de espectador interactúan de forma más pronunciada. Al menos más íntima.

La cercanía espacial exacerba la conciencia de la piel que, como el órgano más extenso y envoltura real y simbólica del individuo, representa al mismo tiempo la apertura y la clausura a lo que lo rodea.

La exclusión de la visión en un espacio habitado por múltiples cuerpos propicia un intercambio particular en el convivio. Sea por apertura a la sensación o por clausura del espacio propio, la conciencia de la frontera sensual se vuelve más evidente. La "carne" de la escena se forja en el intercambio subjetivo.

Merleau-Ponty (2010, p. 22) explica el concepto de *carne* como una trama colectiva que excede al cuerpo del hombre y denota, además, la carne del mundo. La carne es, según su pensamiento, un tejido misterioso o matriz, que indica tanto al que percibe como a lo percibido. Para demostrar este concepto, proporciona el ejemplo de la mano que toca y a la vez se vuelve consciente de su propia factibilidad. La mano toca y es tocada y en ese juego forma parte del complejo mundo táctil que ella explora.

Estas ideas instalan la reciprocidad de la percepción. El modo en que somos capaces de experimentar las cosas (tocarlas, escucharlas, mirarlas, palparlas) es porque, como cuerpos, estamos incluidos dentro del campo sensible y tenemos nuestros propios sonidos y sabores. Tanto el ser que percibe como el ser que es percibido estarían hechos de la misma materia, del mismo elemento común o *carne* que es a la vez *experimentable y sensorial* (Abram, 2000, p. 74). En este sentido "tocar es tocarse, dice Merleau-Ponty: (…) y las cosas son la prolongación de mi cuerpo y mi cuerpo es la prolongación del mundo que me rodea" (Abram, 2000, p. 146).

La frontera cutánea define la presencia en el entorno: "´El sentido del tacto es el único cuya privación implica la muerte´, dice Aristóteles. Sin límite a su alrededor para captar el sentido de la presencia, el hombre se disuelve en el espacio como el agua en el agua" (Le Breton, 2007, p. 145).

J. L. Nancy afirma:

> El cuerpo, la piel. Todo el resto es literatura anatómica, fisiológica y médica. Músculos, tendones, nervios y huesos, humores, órganos y glándulas son ficciones cognitivas. Son formalismos funcionalistas. Mas la verdad es la piel, está en la piel; hace piel. Autentica extensión expuesta completamente orientada hacia afuera al mismo tiempo que envoltorio del adentro del saco lleno de borborigmos y de olor a humedad. (2007, pp. 22-23)

Y agrega:

> La piel toca y se hace tocar. La piel acaricia y halaga, se lastima, se despelleja, se rasca. Es irritable y excitable. Toma el sol, el frío y el calor, el viento, la lluvia inscribe marcas del adentro –arrugas, granos, verrugas escoriaciones– y marcas del afuera, a veces las mismas, o aun grietas, cicatrices, quemaduras, cortes.

Tradición y anosmia teatral - Paisajes olfativos

El olor es la parte mala
de la otra parte mala del hombre, la carne.
Le Breton

"Las investigaciones sobre la cuestión ósmica en el campo teatral no son novedosas, aunque sí escasas", enuncia Beatriz Trastoy (2010) en su artículo sobre los otros sentidos en la práctica artística y la investigación teatral, refiere a algunas experiencias teatrales del siglo XIX en las que la emanación de perfumes o esencias aparecía integrada en una búsqueda estética de sinestesia en la escena.

Más allá de pocas y aisladas manifestaciones, el olor, el olfato, la dimensión olfativa, en general, permanece ignorada y conserva una ubicación periférica. Negado y reducido al rango de sentido menor, el olfato, como el gusto (ambos considerados sentidos químicos) se han negado una y otra vez en el reino de un teatro con aires limpios.
El teatro es, según Paquet,

> un lugar animado pero anósmico[3]. La nada del olfato y sabor. Ni el sabor ni la fragancia vienen a invertir este espacio que se llena de sufrimientos, música y sonidos, vibra con voces suspendido "en el vacío del aire". Un espacio paradójico donde un significado ha estado ausente. (2005, p. 7)

Toda lo relativo al olor en el teatro es, en general, negativamente connotado y la escena conserva la impronta de un teatro burgués en el que solo está permitido el agradable efluvio de los buenos perfumes, y, siempre y cuando se lleven con discreción.

Sin embargo existen muchas manifestaciones escénicas y musicales en el mundo que incorporan "olorizaciones u olfatizaciones", hablan de "escenografía olfativa" o se denominan "escultores de aromas". Algunos hablan de "una partitura olfativa", confirmando así el lazo tradicional entre la música y el perfume. "Podríamos decir que en su relación con el espacio y las bellas artes toman también en cuenta la dimensión espacio-temporal del olor y su carácter de simulacro" (Paquet, 2005, p. 95).

El olor o el perfume tienen por objetivo construir un territorio, una atmósfera, un clima geográfico, un relieve. Jacqueline Blanc-Mouchet, directora del libro *Odeurs: l'essence d'un sens*, por ejemplo, define sus creaciones como "paisaje olfativo", según señala Paquet (p. 214).

La noción de paisaje ofrece a la vez la dimensión espacial y climática del olor. También sugiere una nebulización, una expansión y un despliegue que operan a la vez en el espacio exterior y en el espacio interior del sujeto.

> En lugar de utilizar palabras o imágenes, yo, para contar una historia, utilizo los olores: nunca los utilizo según criterios estéticos (bueno o mal olor). Los olores tienen que ir a tocar la imaginación, los recuerdos, las emociones de quien viene a vivir nuestras obras. Solo así la dramaturgia que proponemos se puede volver una dramaturgia intima donde cada elemento resuena en el alma de nuestro espectador. El paisaje olfativo además crea un espacio, un espacio con connotaciones a veces precisas: grande, pequeño, cerrado, abierto, lumi-

[3] Anosmia: disfunción en el sentido olfativo.

> noso, oscuro, frío, caliente, y tal vez es un lugar del alma: emotivo, interno, esquivo, misterioso,

señala Giovanna Pezullo, diseñadora de paisajes olfativos de la Compañía Teatro de los Sentidos.[4] Acerca de su tarea específica Pezullo habla de la transferencia de las indagaciones a la vida cotidiana y la posibilidad que ofrecería incluir el aroma en otros espacios artísticos y urbanos:

[4] Conversaciones de la autora con Giovanna Pezullo en 2018.

> Intento oler todo y voy siempre en búsqueda de nuevos olores. Últimamente he viajado a París y tengo que decir que allí son muy adelantados en tema de olfato. Por ejemplo utilizan un paisaje olfativo y sonoro en los parkings subterráneos y lo que logran es una atmósfera serena y de buen rollo (aunque la calidad del olor es muy químico y poco interesante).

La introducción del olor o del perfume en el teatro no permite aún elaborar un concepto de teatro olfativo, como sucede con el teatro visual, teatro de objetos, teatro musical.

Estas prácticas no tienen una verdadera autonomía o una estética que instale el olor como principio poético. Aparece como recurso complementario o provocador en medio de toda una variedad de materiales escénicos y su producción técnica resulta dificultosa. En ocasiones se incorpora con el fin de provocar reacciones específicas en el espectador apelando al prejuicio del olor como invasor inconveniente. Hacen falta otras sutilezas para que el olfato se instale como procedimiento poético. Hace falta una re-educación de lo olfativo.
Se explica que no tengamos una educación olfativa como producto de una cultura *olorífoba* (Paquet, 2005), que excluyó ese aspecto de la sensorialidad. Sin embargo, existen manifestaciones de diversa índole que ponen de manifiesto un retorno a la integridad sensorial y a los aspectos menos racionales de ella.

Las instalaciones aromáticas en museos, conciertos y exposiciones que fusionan música y perfumes, aromatización de espacios urbanos y hasta experiencias sociales que venden aromas para guardar momentos imborrables,[5] parecerían dar indicios de un cambio que ya se refleja en lo escénico.

[5] Conversaciones de la autora con Giovanna Pezullo en 2018.

El teatro sensorial, sobre todo en ausencia de la imagen visual, se reencuentra con los olores en un juego posdramático y a la vez predramático en el sentido en que Freud asocia el retroceso del olfato al desarrollo de la civilización.

La demanda no debería ser la creación de una categoría de teatro olfativo, sino el permiso a un teatro fragante, donde el aroma no permanezca proscripto.

Algunos antecedentes. Delimitación de un corpus escénico

A partir del estreno de *Caramelo de limón*, montada por un grupo de actores cordobeses con dirección de Ricardo Sued, comienza en el país el desarrollo de diversas expresiones de teatro a oscuras que, siguiendo distintos patrones éticos y estéticos, empiezan a dividirse en dos grandes modos de tratamiento de la oscuridad. Los conceptos de teatro ciego y teatro oscuro ofrecen límites claros a dos posturas bien diferenciadas: el primero en relación a la discapacidad visual involucra, por definición, la participación de actores ciegos (Gutiérrez, 2017, p. 45) y asume como objetivo la incorporación de las personas con discapacidad visual a la actividad teatral. En tal encuadre se dificulta su análisis en términos escénicos, ya que relaciona la ausencia de luz con la discapacidad, ubicándola como una técnica capaz de ilustrar la dramaturgia textual.

El segundo, en cambio, aborda la oscuridad como materia creativa en la construcción poética del hecho escénico.

A efectos de la presente investigación el corpus convocado para el análisis incluye tres propuestas encuadradas en el segundo grupo: Caramelo de limón, de Ricardo Sued; los montajes de la Compañía Teatro de los Sentidos, que incluye momentos de oscuridad en su esquema dramatúrgico sensorial; los espectáculos del proyecto *Nada que ver (teatro oscuro)* que se montaron en la ciudad de Tandil, bajo mi dirección.

La primera experiencia de Teatro oscuro en la Argentina

Caramelo de limón es una creación colectiva concebida en la ciudad de Córdoba, Argentina, en 1991, y estrenada en el 4to. Festival Nacional de Teatro, realizado en octubre de ese año. Es una obra de teatro desarrollada, de principio a fin, en oscuridad absoluta. Su ceremonial propone atravesar el supuesto límite que deviene de la ausencia de luz. La puesta se completa con el universo que el espectador crea al vivenciar el espacio sin ver. Luego de su comentado debut, en 1992 se presenta en Buenos Aires y, en 1993, un elenco capitalino la estrena en el Espacio Gieso de San Telmo.

La propuesta fue dirigida por Ricardo Sued, quien decidió integrar aspectos de la teatralidad con los de meditación zen. La obra, de creación colectiva, contiene algunas citas de *El libro de Amador*, del escritor cordobés Daniel Salzano[6] y de *La senda sagrada del guerrero*, de Chögyam Trungpa.[7] El elenco estuvo integrado en el estreno y los primeros años por María Bartolomé, Mario Gorostidi, Claudio Tejeda, Alfonso Mendoza, Chicha Montenegro, Sergio Heredia, Mayra De Paco, María Alejandra Laconi y María Eugenia Valle y la pieza se convirtió en un emblema del teatro cordobés. *Caramelo de limón* cuenta una historia, con cinco personajes, y toca temas como la muerte, la sexualidad, los miedos, el amor. El público se va a sentar a oscuras, guiado por los actores; y es transportado a través de la narración por sensaciones táctiles, corporales, y gustativa.

> "Siempre dijimos que el espacio escénico vive sólo gracias a la luz que lo delimita y lo diferencia", pero Sued tiene como objetivo explorar otras venas de la sensibilidad y otros modos de interpelación del espectador. "Es como comenzar de nuevo",

se señala en una nota-entrevista a Sued en *La Voz del interior* (18 de octubre de 1991, Sección "Artes y Espectáculos").

Bajo el nombre de *Bombon acidulé*, actores franceses y argentinos, dirigidos por Ricardo Sued, la recrean en el Théâtre National de la Colline de París (Francia), del 12 de septiembre al 27 de octubre de 1996, siendo recomendada por la crítica especializada como una cita ineludible. "Ni siquiera pude adivinarlo. Cuando comenzamos los ensayos, nadie podría haberse imaginado que lo que se iba a llamar Teatro en la Oscuridad podría abarcar un patio de recreo tan vasto y tan rico en posibilidades", aclara Sued en el *dossier* de las presentaciones en París.

> Como espectador, tuve que penetrar en una sala ya oscurecida –la cual ni siquiera conocía con anterioridad– de la mano de uno de los actores que me condujo hasta el asiento designado. Estaba privado al comienzo de toda referencia espacial, aunque intuía la presencia y respiración de otros espectadores, en espera como yo de lo que iba a ocurrir,

narra Osvaldo Obregón (2005) acerca de su experiencia en una de las presentaciones de la obra en París. Esas presentaciones en el Théâtre National de la Colline dieron a la obra una trascendencia mundial y el fenómeno comenzó a convocar el interés de investigadores y artistas. El texto siguiente, firmado por Jorge Lavelli, ha sido extraído del *dossier* de prensa de las presentaciones en París durante 1996 y pone de manifiesto el interés despertado por la obra:

> (…) Impresiones de otra teatralidad. Nada parece más simple que este discurso diplomático, apoyado por un dominio de la noche, una sumisión a sus reglas y una exploración de sus fallas. Por lo tanto,

[6] Daniel Nelson Salzano (Córdoba, 22 de mayo de 1941 - Córdoba, 24 de diciembre de 2014) fue un periodista, poeta y escritor argentino.

[7] Chögyam Trungpa (Transliteración: Chos rgyam Drung pa; 28 de febrero de 1939 - 4 de abril de 1987) fue un maestro de meditación budista y mantenedor de los linajes del budismo tibetano.

> despierta nuestra memoria, nos entrega su misterio y nos sumerge en una maravillosa apertura a la claridad. Es una comodidad que saboreamos, con un pequeño sabor ácido en la boca: la emoción de un placer sutil. El trabajo nos ofrece un viaje sembrado con semillas multicolores: generan un bienestar tierno e insaciable. Un estado de confianza en sí mismo, hermoso e inocente. Al proponerlo a la Colina, me gustaría que ella encuentre en Francia la difusión más amplia.

Guido Reyna explica a propósito de *Caramelo de limón*:

> La singularidad de la pieza de Sued es precisamente menor en el hecho de borrar la representación (sigue siendo una obra de teatro, una ficción...) que en la pérdida de la dimensión del espacio, producido por la oscuridad. Me parece que el mérito particular de esta pieza está más bien en la inversión de la jerarquía sensorial. En cuanto a la distancia entre actores y espectadores como parámetro, la forma en que participan en la obra, creo que siempre ha habido experiencias, más o menos elaboradas, en este sentido. Por ejemplo, la *commedia dell'arte* o el teatro isabelino, que fue atendido como un carnaval. (Reyna, 2009)

Exactamente, esta proximidad con el público es algo que tratan de explorar. El mismo actor dice que el caramelo es una especie de confirmación de lo que Peter Brook llama "espacio vacío", es decir, como un instrumento que el actor puede usar a voluntad. En ese caso, lo que el espectador puede compartir es un espacio vacío (vacío incluso de luz), "como una manta mágica bajo la cual cada uno puede elegir una lectura propia e interpretar la acción de la obra, las motivaciones profundas personajes, su apariencia, etc." (Reyna, 2009).

De hecho, cree que más allá del efecto desestabilizador y movilizador que despierta el juego de Sued a nivel sensorial e intelectual, uno no puede evitar pensar en la forma en que el espectador está al mismo tiempo dentro de este nuevo sistema estético. Si nos fijamos en lo que fue uno de los cambios fundamentales en el teatro en el siglo XX, especialmente desde una visión contenciosa y antisistema de los años 60 y 70, la abolición de la cuarta pared, entendemos que en el arte en general el desafío siempre es poder formular alternativas a la visión predominante del mundo. La evolución de la idea de hacer desaparecer la separación entre el escenario y la sala, propuesto por Antonin Artaud, ya habitual en muchos montajes contemporáneos, ha demostrado especialmente que el problema no radica tanto en destruir por

completo los marcos de referencia, sino en apropiarse de ellos y transformarlos. En otras palabras, el hecho de que los actores se mezclen físicamente con el público no evita la diferencia elemental que hace del teatro una construcción y una lectura unívoca de la realidad.

El texto publicado (Sued, 1996) no ofrece una idea cabal de lo que la obra resultó en esencia. La mayoría de los textos son dialogados, de tipo dramático y algunas didascalias sugieren entornos representativos, sin embargo, estas ambientaciones sugeridas podrían imaginarse a plena luz. "La edición en papel brinda una visión necesariamente reductiva de la pieza", aclara Laurence Cazaux en *Le Matricule des Anges*, en relación a la edición del texto en diciembre de 1996 (Cazaux, 1996).

Lo que conocemos de esta obra llega de la mano de los asistentes, quienes definen en sus relatos de experiencia aspectos de una dramaturgia del espectador que lo textual todavía no es capaz de plasmar. Sin embargo, en la contratapa de la edición francesa se puede leer lo que podría resumir toda una hipótesis de creación de Ricardo Sued: "Nuestra existencia sucede en plena luz, sin embargo no entendemos todo" (1996).

Enrique Vargas y el Teatro de los Sentidos

El Teatro de los Sentidos se asienta actualmente en Barcelona, en un antiguo polvorín cedido por el Ayuntamiento de Cataluña, sobre la ladera del Montjuic, transitando la Gran vía del Cort Catalans y luego el Camí del Polvorí.

El antiguo edificio, deteriorado por fuera y remozado por el propio grupo, ofrece por dentro cuatro espacios: un salón entelado y alfombrado, una pequeña cocina, un depósito atestado de objetos y materiales memoriosos y, en un entrepiso, el progresivo centro de documentación con una cama para los intermitentes descansos de Enrique Vargas.

El Polvorín es un sitio sencillo y con una liturgia propia. Adentro está muy oscuro y se habla en voz bajísima. No es una regla explícita, sólo sucede. Probablemente porque todos nos sentimos visitantes y apelamos a una refina-

dísima cortesía o nos movemos con cuidado en un universo tan delicado que da miedo alterar. Allí hay algo sagrado, intrínseco o construido. Tal vez lo sagrado sea una decisión y eso lo explique todo.

Enrique Vargas es el eje de una maquinaria que –a veinte años de su creación– involucra un número de 21 artistas de seis países y un curso de posgrado con aval de la Universidad de Girona. Estudió en la Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá y más tarde se formó en Antropología en Michigan (Estados Unidos). Luego de dedicar quince años a la investigación sobre los juegos, rituales y mitos en la Amazonía Colombiana, dejó sus clases en la Universidad Nacional de Bogotá y, en 1993, conjuntamente con su compañía continuó su búsqueda con la creación de obras que alcanzan un gran impacto internacional: *El hilo de Ariadna*, *Oráculos*, *La memoria del vino*, *El eco de la sombra*, *el proyecto Habitantes*, *Pequeños ejercicios para el buen morir*, *Fermentación*, *El corazón de las tinieblas*, entre otras. Actualmente, además del Teatro de los Sentidos, dirige el Posgrado de la Fundació Universitat Girona "Poéticas de los sentidos. Lenguaje sensorial y poética del juego" y dicta los cursos avanzados tanto de la Escuela de los Sentidos de Barcelona como del Centro Culturale Il Funaro de Pistoia en Italia.

La propuesta estética de Enrique Vargas tiene un origen lejano y ligado a su historia personal. Su discurso integra cierta nostalgia de la niñez y un espíritu revolucionario que manifiesta el rol social de su teatro. Muestra la doble imagen de un hombre con la ingenuidad de un niño y un político que reniega de sus propias adhesiones ideológicas señalándolas como rígidas y limitantes de la tarea creativa. Hoy su teatro es político en la acepción más universal y nace de su postura antibélica en los años 60, durante su estancia en los Estados Unidos. Por esos años Vargas integraba un grupo de teatro callejero en Manhattan, que manifestaba también la oposición a la guerra desde los personajes de la *comedia dell'arte*, "la gente se reía y aplaudía… pero yo quería algo más que las risas y el aplauso", recuerda, y es ese propósito el que impulsa una obra a oscuras que sería antecesora[8] de toda la producción del Teatro de los Sentidos.

> Estaban empezando las protestas contra la guerra de Vietnam. El nombre de la obra (piensa) tenía que ver con la carne asada, el churrasco. Había oscuridad. Pero no había movimiento. Bueno... el movimiento era intestinal (Ríe.) Lo estrenamos en el Café La Mama, en el off Broadway. La gente hacía cola para entrar. El público llegaba a la sala oscura y em-

pezaba con el sonido de una ducha de baño, con olores de jabón y de champú. (…) Eso poco a poco se transformaba en carne quemada. (…) Los sonidos lejanos de la guerra. Carne podrida. Hasta que lográbamos que la primera persona empezara a vomitar. Eso buscábamos.[9]

Continúa Vargas en la citada entrevista de 2016:

> Repartían unas bolsitas de papel, similares a las de los aviones, junto al programa de mano para que los espectadores vomitaran en ellas. El programa de mano incluía un pequeño párrafo sobre estos *vomituriums* romanos, a los que erróneamente se los ha asociado, como símbolo de los excesos de la cultura romana, con la acción de vomitar para seguir comiendo, pero que, en rigor, eran especies de salidas rápidas para desconcentrar a las personas en los espacios públicos. De todos modos el término ha sido usado con esa acepción en algunos países. En Vietnam, por ejemplo, se denomina así a una especie de lavabos destinados a contener vómitos en las cervecerías. Era una experiencia muy interesante… porque era la guerra. Y yo siempre he sido pacifista.

[8] O*n the Adventures of Carne Foo Yong,* estrenada el 30 de enero de 1967 en La Mama, 122 Second Avenue, NYC. Dirección Enrique Vargas. - archives@lamama.org En una nota de prensa aparece realizada el 20 y 21 de febrero de ese mismo año. No contamos con otros datos acerca de la cantidad de presentaciones ni de la repercusión de la experiencia.

[9] Entrevista con Enrique Vargas realizada por la autora, febrero de 2016, Barcelona.

El Teatro de los Sentidos, en la actualidad, crea sobre algunas ideas que articulan toda una concepción escénica (Lassus, 2014). La denominación *actores y público* cambia por las de *habitantes y viajeros* respectivamente, señalando desde el nombre una modificación en los roles y en el enfoque del acontecimiento como tal.

Los habitantes "viven" o habitan espacios independientes denominados "cámaras", que funcionan como unidades espaciales y semánticas. Reflexiona al respecto Georges Perla, integrante de la compañía y director pedagógico del Posgrado en Lenguaje Sensorial de la Universidad de Girona:

> No es un actor tradicional, no interpreta un texto ni cumple el papel que le entregó el director. El habitante tiene su espacio previsto y debe habitarlo. Tejer lazos entre lo que siente y el espacio. Y va a cambiar su actuación. (Pausa.) Rehúso decir actuación porque no sería una representación, más bien una presentación. Se construye en la relación con el viajero.[10]

[10] Entrevista con Enrique Vargas realizada por la autora, febrero de 2016, Barcelona.

Cada cámara posee un sentido propio, constituye un universo independiente pero, a la vez, participan con las demás cámaras de una sintaxis espacial articulada. Continúa Perla:

> Tú tienes la conciencia, percepción física de lo que está pasando en las otras cámaras, porque las escuchas. Están simultáneas, es una cosa real. Tienes la impresión de que estás en algo vivo, que se transforma en el transcurso del tiempo. Te pones al centro del laberinto y eso construye un todo armonioso de risas, suspiros, ruidos, reacciones y produce una construcción de sentidos que se hace por tejimiento, o por resonancia. Hay algo de musical en la construcción del sentido. Esto excede al cuento.

La experiencia adquiere, para los *viajeros*, la forma de un laberinto –término con el que Vargas define cada

uno de sus montajes–, permitiéndoles transitar de una a otra de las cámaras. La morfología laberíntica no es rigurosa sino simbólica ya que, en general, solo ofrece un recorrido posible. Perla agrega en la entrevista citada:

> En el laberinto el *habitante* no es una guía, en el sentido que no conoce el sentido del viaje del viajero. Es el viajero el que construye el sentido de su viaje. Lo que hace el director, el maestro del laberinto, el "conceptor", es proponer una estructura que el habitante hace vivir.

Sin embargo, la propia simbología del vocablo permite instalar en el viajero cierta sensación de extravío que favorece el despertar de la curiosidad y el despliegue de una alerta en la percepción. Perla reflexiona:

> En el laberinto tienes un camino, y hay una iniciación. En el sentido que el viajero que entra en el laberinto sale con otra conciencia, entendió, conoció. Realmente. Es un cuento iniciático que cuenta la historia de un héroe que no tiene un rostro o una silueta definida, es un arquetipo, no se sabe muchas cosas. Pasa por un camino, que es siempre bien dibujado, y sale transformado. Eso es la misma cosa en los cuentos maravillosos. Hay algo más profundo en la vinculación entre los cuentos, los mitos y el teatro de los sentidos y es que, para pasar las pruebas, es necesario poner en acción el cuerpo y los sentidos. Si no, no lo comprendes.

El vínculo entre ambos participantes de esta experiencia escénica está signado por la convivencia espacial y, en muchas ocasiones, conlleva la proximidad y el diálogo intimista. La denominación de viajero alude a un rol protagónico del espectador en el sentido de la experiencia. "La cercanía entre el habitante y el viajero te obliga a tener una relación presente, porque si haces una composición de personaje, por ejemplo, hay una proyección que no puede aguantar el viajero. Hay una molestia", comenta Perla en la entrevista.

El viajero establece una relación activa con el recorrido, atravesando y dejando atrás cada una de las cámaras habitadas por los actores / habitantes. Una pequeña luz lejana en la penumbra, por ejemplo, puede despertar su curiosidad y hacerlo avanzar. Un sonido o una presencia en la oscuridad pueden alentarlo a detenerse o a buscar un nuevo camino a tientas.

El viajero ocupa, así, el lugar del héroe y lo único que se le pide es no negar. "No negar el camino es aceptar la fuerza del corazón. Funciona sobre el deseo que lleva al héroe a cruzar por la selva, como en el cuento fantástico", sostiene Perla.

La oscuridad no es constitutiva de su poética, aunque podríamos decir que el tratamiento de la luz es particular con algunos momentos de oscuridad. La luz se utiliza para desvelar u ocultar. La oscuridad funciona como un proceso de extrañeza mediante el cual se des-automatiza la visión (cuando es parcial) o se prioriza la atención sobre los demás sentidos vendando los ojos del viajero. Vargas afirma que "la búsqueda de un lenguaje sensorial responde a la necesidad de recobrar el cuerpo como fuente de conocimiento y reivindicar el valor de la intuición por sobre la intelectualización en la que se basa la mayor parte del teatro" (Andrés Seoane, 2016).

Teatro oscuro en Tandil: el proyecto *Nada que ver*

Realicemos una breve presentación de los espectáculos de teatro oscuro en Tandil. Sirva esta introducción para documentar su irrupción en el teatro de la región como una poética, hasta su estreno, no desarrollada en la provincia de Buenos Aires. *Nada que ver (teatro oscuro)* se estrena el 4 de diciembre de 2009 en la sala del Club de Teatro.[11] Surge como resultado de un entrenamiento en oscuridad en un taller de teatro con 14 actores. Inicialmente pensada para tres funciones consecutivas, genera una afluencia de espectadores inesperada, de modo que se agregan segundas funciones en los días previstos. Más tarde, y debido al interés continuado, se retoman las presentaciones durante el verano. Se genera una permanencia de dos temporadas anuales. Además de las presentaciones locales, la obra convoca renovado interés y el grupo es invitado a diferentes ciudades de la región.

[11] Club de Teatro es una sala de teatro independiente fundada en 1996 en la ciudad de Tandil.

La trilogía *Nada que ver (teatro oscuro)* se inscribe en la Poética de la Sensación. Es un teatro que rompe con

la convención del teatro visual/ auditivo para crear una experiencia escénica capaz de ser vivenciada por la totalidad de los sentidos. Un teatro palpable, aromático y sabroso. Un teatro vivido en carne propia y donde el espectador es el verdadero protagonista. Una experiencia personal e instransferible. Estrenado en etapas, el proyecto crece generando hasta ahora tres montajes que constituyen una tríada. Sin lógica temporal, pueden vivenciarse en cualquier orden.

En las presentaciones el público ingresa a la sala con antifaces, asumiendo así, la voluntaria exclusión de la percepción visual. La disposición del espacio del espectador descarta toda frontalidad, el espacio escénico se distribuye entre el público.

La sucesión de escenas o cuadros se presenta ordenada arbitrariamente del modo en que suelen sucederse las asociaciones mentales libres. Tal procedimiento dramatúrgico prioriza lo sensible por sobre todo proceso racional en la recepción estética.

La puesta en escena contempla asimismo un diseño coreográfico que organiza la distribución espacial de los actores y la emisión de sonidos y voces en planos verticales y horizontales, así como las entradas y salidas de los signos a escena. Y por tal motivo el tratamiento de los textos y / o de la palabra como elemento constructivo, está relacionado a su sonoridad, ritmo, cualidad asociativa, condenatoria y poética, más que a la capacidad significante del lenguaje en sí mismo en tanto abstracción.

Algunos fundamentos para una dramaturgia sensorial

a) El carácter inestable del espacio en la oscuridad

El caso es que cuando yo me despertaba así, con el espíritu en conmoción, para averiguar, sin llegar a lograrlo, en dónde estaba, todo giraba en torno de mí, en la oscuridad: las cosas, los países, los años.

Marcel Proust

Nos ocuparemos, en este apartado, de las formas que adopta el espacio ficcional al surgir en un espacio real que no se ve y que, además, no está vacío, sino

que se encuentra habitado por actores y espectadores. Describiremos de qué forma se construye el contenido espacial de la ficción por asociación de imágenes sensoriales y de qué modo la percepción auditiva, táctil, olfativa y gustativa pueden ofrecer datos de ubicación espacial, sin participación de la visión.

Teniendo como primer elemento el espacio escénico habitado y compartido intentaremos describir cómo la acción actoral orienta la participación del espectador, en el marco de una dramaturgia de los sentidos. El término *sentidos* adopta aquí una doble acepción: la percepción y el proceso de significación. Nos dedicaremos con más puntualidad a los procesos de dramaturgia del espectador, reservando los conceptos específicos de la acción actoral para el análisis del cuerpo a oscuras. Es preciso aclarar que esta división responde sólo a una intención reflexiva. En rigor, entendemos que la teatralidad a la que referimos acontece en un espacio intermedio entre cuerpo y espacio, entre cuerpo y cuerpo, entre lo sintiente y lo sentido que Merleau-Ponty denominó *carne del mundo* (1985) y que se expresa aquí como *carne de la escena*.

La ruptura de la frontalidad involucra el abandono de, al menos, dos acciones tradicionalmente atribuidas al creador teatral: la delimitación del cuadro de atención y, en consecuencia, la elección del punto de vista, y el enfrentamiento a un espectador destinatario del discurso.

Descartando la línea que marcaba la división entre actores y espectadores y daba lugar a la perspectiva necesaria para que el teatro fuera visto, el rol del espectador varía hasta ponerse en duda. Sin esa línea divisoria, el cuerpo / público pasa a constituir el mismo espacio / cuerpo del acontecimiento y a integrar, en tiempo real, la energía que construye el acto escénico. En el caso particular del teatro a oscuras, el bloqueo de la visión amplía el ángulo de atención a 360 grados y ofrece un espacio potencial con todas las posibilidades de lo todavía no conocido. Esto podría alentar la curiosidad y provocar a los sentidos para la recolección de datos pero, también, conferirle al espacio la condición de algo abierto y susceptible de variar. Tales variaciones tendrán a su propio cuerpo como referencia primaria y escala de todos los vínculos que vaya estableciendo.

El espectador a oscuras habita alternativamente dos modos de estar que, aun sin conciencia de ello, terminan por incidir en el hecho en sí: un *modo grupal*, en el que forma parte de un todo colectivo, y un *modo individual*, más relacionado a la propiocepción y que, gracias a la ausencia de luz, se permite, esta vez, en público.

Estos modos de percepción generan un vaivén entre un espacio total y otro personal; este último a su vez podría alternar entre el espacio de la memoria y el de la propia conciencia de su cuerpo en el real.

Esta oscilación ocurre seguramente de igual modo en los modelos de teatralidad iluminada aunque, en tal caso, la centralidad de la imagen en el discurso escénico nos libera de analizar en detalle los rincones del espacio que la luz elige no revelar.

Establecer un espacio escénico a oscuras compartido con el espectador significa asumir los diversos puntos de vista desde donde las escenas o cuadros serán percibidos. Aceptar las numerosas variables de una construcción pluridimensional de la teatralidad es renunciar a parte del control sobre los resultados.

Si bien los participantes del hecho escénico conviven en un único espacio real de dimensiones limitadas, las proporciones del espacio ficcional pueden variar no sólo por la ubicación de cada espectador respecto de la fuente, sino por el bagaje de la propia memoria sensorial. Mientras para unos un objeto sonoro, por ejemplo, un sonido de bicicleta, se percibe suave, distante y a la izquierda; para otros, simultáneamente, se percibe cerca y a sus espaldas, como si el vehículo los estuviera siguiendo. Esta variación, por sí sola, genera imágenes espaciales bien distintas y puede convocar variadas instantáneas de la historia personal o del imaginario. Del mismo modo el objeto "bicicleta" encontrará diferentes referencias, según la edad y patrón cultural de cada uno, el objeto sonoro elegido para este ejemplo es lo bastante amplio en referencialidad como para ser admitido dentro de cualquier imagen subjetiva de la civilización occidental, pero requerirá de otros datos sensoriales para resultar evocadora. El sonido por sí solo es insuficiente para convocar una imagen integral que supere la simple identificación de la fuente sonora. Lo percibido puede dejar de ser un objeto sonoro, en palabras de F. Bayle,

para tomar el carácter de una "imagen impregnada de real"[12]: esto no es un "sonido de puerta", sino que es "un-sonido-puerta" (Chion, 1993).

[12] François Bayle (Tamatave, 1932), del GRM (Grupo de Investigación Musical), a partir de 1966 junto con Pierre Schaeffer creador de la música *concreta*.

El análisis del funcionamiento de cada uno de los sentidos permite establecer la progresión en que los estímulos sensoriales deberían entrar a escena para la construcción subjetiva de espacios o tiempos poéticos.

Se impone una construcción dramatúrgica que opere secuenciando la presentación de *objetos* –no ya de signos– sugerentes o con cualidades metonímicas que puedan abrir puertas a la evocación desde diferentes ángulos y perspectivas.

Este orden de exposición de objetos sonoros, táctiles, gustativos u olfativos no detenta una forma única, sino que variará según se pretendan construir cuadros evocativos o paisajes y fusiones arbitrarias por simple sincronía.

En cualquier caso, pero muy especialmente en el primero, la dramaturgia espacial es la encargada de transponer en términos simbólicos el cuerpo del espectador, *esculpir* la oscuridad, término con el que Enrique Vargas define a la acción de modificar la oscuridad desde su materialidad tridimensional, interviniéndola con objetos sensoriales capaces de modificarla en todas sus cualidades (altura, tamaño, densidad, constitución arquitectónica, acústica, etc.). Persigue que los cuerpos de los espectadores se sientan inmersos en un espacio que los rodea y los incluye y que, por el poder evocador o provocador de tal circunstancia, puedan sentirse atravesados por lo que ahí acontece o aventurarse a postular lo que podría suceder.

> El sonido puede seguirse mediante la atención en sus recorridos por los diferentes espacios que la obra provoca. Estos tipos de audiciones activan las metáforas del imaginario interior y, por momentos, reorientan la percepción de la conciencia en el aquí y ahora. (Gramajo, Cecilia, y otros, 2010)

El cuerpo del espectador varía por acción del espacio ficcional, a veces de manera imperceptible y otras evidente. Muestra de ello es lo que observamos durante la escena del cine en *Nada que ver 1* cuando, al comenzar a sonar el audio del film, muchos de los asistentes se reclinan en su butaca y dirigen sus cabezas hacia una pantalla imaginaria. El sonido de un film, en este caso, termina por completar el espacio "cine" sumándose al entorno olfativo, mientras el público come palomitas de maíz y es consciente de la presencia de los otros asistentes. Es el sentido del gusto, acompañado por el del olfato el que remite a las sensaciones más primarias relacionadas con el alimento y la subsistencia, así como a las experiencias más básicas y primitivas de la existencia que no podrían recrearse más que en la más clara interioridad.

En el siguiente ejemplo de este relato de experiencia de espectador en primera persona, podríamos analizar la secuencia de intervención del espacio y su velocidad como procedimiento, así como también la sensación del espectador inmerso en un espacio que se ha transformado con él dentro.

> Tal como va de rápido la pelotita recién arrojada a contramano por el crupier en la ruleta antes del no va mássssssss, así pueblan el espacio risas súbitas en un grupo de personas que sobresale sobre un colchón de murmullo y *Don't know* why de Norah Jones. Es una atmósfera agradable, hay distensión y un conjunto de rasgos familiares a los de un bar / Pub y es de noche, no conozco a nadie...! Vine sola! (Gramajo, 2011/2012, p. 58)

Volviendo sobre multiplicidad de puntos de vista y patrones históricos personales, es preciso recordar que este es el relato individual de una espectadora y podría haber otros que postularan otras sensaciones. De todos modos, señalamos que la escena en cuestión está diseñada como irrupción y, en muchos asistentes, convoca una sensación emotiva de estar solo entre la multitud, de ser testigo mudo de la fiesta.

Este recurso de aparición de la escena, se adecua al entorno ficcional en cuestión y a sus características, aunque en otros casos resultaría ineficaz.

Tomamos como ejemplo la primera escena de *Nada que ver 1* que, en su carácter evocativo, apela a la infancia como universo. Aquí el sonido de la bicicleta entra recién en tercer lugar a construir signo. Antes, hay brisa (es un exterior), hay aromas frescos, hay risas (el ambiente es distendido), hay música (la presencia de música grabada agrega la evidencia de la teatralidad, aspecto al que nos referiremos más adelante), hay sabor a chocolate (es placentero). El saborear completa lo subjetivo de la vivencia en un acto sensorial *total* y permite una especie de vínculo personal con lo que acontece. La boca, al decir de Le Breton, es una instancia fronteriza entre el adentro y el afuera y, en el acto de comer, el espectador permite la introducción en su cuerpo de una parte del mundo, de un objeto sensorial completo y complejo que, al tiempo que produce la sensación del sabor, se destruye y desaparece en la boca, como la escena.

En la descripción de este pasaje, es posible entender de qué modo el espacio ficcional sufre cambios y variaciones, no sólo entre unos espectadores y otros, sino también a lo largo de la experiencia en la carne de cada uno de ellos. El espacio exterior que convoca el aire en el rostro y el sonido de la bicicleta acercándose, al principio tiende a desaparecer en el momento en que el aroma o el sabor participan llevando al espectador a lo más íntimo y privado de su propia historia o, al menos, lo distancia de la imagen ficcional para ponerlo a decodificar un sabor o volverlo más consciente de sí mismo.

> Y alguien se me acerca y susurrando me convida chocolate, que acepto y degusto con toda la atención del mundo, el saborear (como acción) cobra otra presencia en la conciencia, siento los movimientos de la boca, la sensación en los receptores de la lengua, el incremento de la saliva, el olor a través del gusto, es sabor a chocolate dulce y de consistencia aireada, es rico, quiero más (Gramajo, 2011/2012, p. 60).

Volviendo al ejemplo de la escena "cine", rara vez el público reconoce la película en cuestión. Si bien el idioma del audio es el original (italiano) y el film es muy popular, hemos podido observar que –probablemente por el hecho de estar comiendo– no intentan descifrar de qué film se trata, más bien contemplan una película propia y, tal vez, en algún cine de su barrio que ha aparecido por efecto de la evocación. Señala Chion, al respecto que

> el oyente escucha efectivamente un híbrido a media distancia entre lo percibido y lo ya conocido (que echa cerrojo a la imagen) ya que la percepción es, efectivamente, en las tres cuartas partes una pre percepción. Lo que oímos (y lo mismo sería aplicable a los aromas, por ejemplo) se inscribe cada vez más, a medida que crecemos y envejecemos, en una malla ya preparada. Si fuera de otro modo, todo lo que percibimos a través de los ojos, el oído y el cuerpo, haría zozobrar y tambalear el mundo que nos rodea. (Chion, 1993)

Estos modos de dar existencia, sostener vivos y hacer desaparecer a los espacios en el teatro en la oscuridad surgen para dar respuesta a una condición de las impresiones no visuales: la inestabilidad. La vista asegura la perennidad del entorno, su permanencia, por lo menos aparente. "Para conocer la fugacidad del instante es preciso dejar de contemplar el río, y adentrarse en él, mezclarse con su corriente, y escuchar, y gustar, palpar, sentir", dice Le Breton (2007, p. 56), recordando así dos conceptos fundamentales: lo estable de las imágenes visuales, y, sobre todo, lo distante de las mismas. La visión es el único de los sentidos que establece distancia, que ubica los objetos frente a nosotros, requiere una aprehensión en perspectiva, y toma en cuenta la profundidad para revelar el relieve y el recorte de los márgenes de las cosas. La visión, aunque en el acto de mirar tense al sujeto en dirección a lo que mira, ubica los objetos separados del cuerpo y acepta el campo visual como una forma invariable, al menos mientras se conserve el punto de vista.

La audición, en cambio, transcurre, es dinámica, y a veces fugaz y por eso exige que el acto de contemplación se realice al mismo tiempo en que el sonido se formula.

Algo similar sucede con el gusto, tal como describimos con el ejemplo del sabor a chocolate que intentamos conservar un rato más, hacerlo durar, pero comprendemos, durante el acto de saborear, que su duración es finita.

El aroma, por su parte, es de naturaleza volátil, y eso lo vuelve susceptible de dispersarse fácilmente, aunque tiene un alto poder de evocación. Un aroma podría por sí solo hacernos sentir inmersos en un espacio que conocimos y reeditar en el cuerpo la misma sensación que sentimos habitándolo. El olor es capaz de suscitar una emoción inmediata o un tono emotivo de acuerdo al

matiz de los recuerdos que convoca (Le Breton, 2007). Resulta efímero, no sólo por su cualidad volátil, sino por el acostumbramiento que suele generar al rato de percibirlo; sin embargo, tiene el poder de actuar sobre el cuerpo y sus sensaciones de manera inmediata, instalando, sin apelaciones, un "estar" agradable o desagradable que queda en el cuerpo. Será, desde ese modo de estar, que el cuerpo incorpore las percepciones siguientes desde una sensación que actuará como "prejuicio" de la información espacial. Es probable, entonces, que el simple aroma de azúcar quemada nos lleve, por sí sola, a una experiencia personal de tarde de cine, pero también podríamos asociarlo con otra imagen espacial. El olfato, como productor de imágenes, resulta esquivo en su manipulación, debido a que sus objetos son etéreos y, sobre todo, porque no admiten clasificaciones (como los sonidos o los colores).

Prueba de ello es que los olores no tienen nombre propio; en general se los denomina, como señala Le Breton, por el estado anímico al que remiten, por los sabores a que se asocian o directamente por la fuente que los provoca. En general, los olores son denominados con adjetivos, sensaciones que involucran más de un sentido, o en relación a la naturaleza de la experiencia emotiva. (Aroma dulce, olor rico, olor repugnante, aroma a hospital).

En tal sentido, un aroma puede llevar en pocos segundos al espectador a hallarse en un determinado lugar o a revivir una experiencia.

Esta inestabilidad del entorno sensorial adquiere un interés renovado para lo teatral en el sentido que remite no solo al aquí y ahora del acontecimiento, sino a la presentación de una experiencia transitoria, que condensa la memoria de su existencia y la nostalgia de su pérdida.

Más aun, el teatro en la oscuridad tiene la posibilidad de asignar a la dimensión acústica, olfativa, y háptica la forma de un paisaje sensorial sin intención figurativa capaz de desplegar su propia lógica, del mismo modo que define Lehmann (2013) para la dramaturgia visual. Intervenir la oscuridad poniendo en juego elementos y conceptos de otras disciplinas, como la música y la plástica, permite la generación de imágenes, también visuales, no descriptivas, sino acontecidas en presente sin anclaje referencial.

Un ejemplo de este procedimiento es la escena "Todo circular" de *Nada que ver 3*: es *el tiempo puro*, en la que los actores, en acción y manipulando objetos,

ejecutan una composición sonora tridimensional combinando conceptos rítmicos, y elementos del diseño espacial que conforman un paisaje ajeno a la acción dramática, a la palabra y a la significación representativa. La extensión de esta escena suele ser variable en cada función: *el tempo* es ejercido por los cuerpos de los actores y, en ausencia de texto y de elementos situacionales que gobierne el transcurrir de la acción, ésta adopta una categoría de juego entre los cuerpos y el espacio con la impronta del aquí y ahora de la composición. En otros casos, como en la escena de la *tormenta*, lo que acontece es una manifestación atmosférica de viento, lluvia y aroma a eucaliptus, sin más progresión narrativa que la variación climática. Tampoco hay presencia de personajes ni mención a estos, por lo que el espectador ocupa el rol protagónico y enfrenta la tormenta que se desencadena sobre su propio cuerpo. Aun siendo consciente de la condición ficcional del evento, reacciona frente a él como lo haría en un exterior tormentoso: se protege con las manos o con los abrigos, se acurruca, emite exclamaciones o eleva el rostro para recibir la lluvia.

b) El carácter evidente del cuerpo invisible

Usted no entiende esta humillación, vernos privados de la única hipótesis que hace viable nuestra existencia: ser observado por alguien...

Tom Stoppard [13]

[13] *Rosencrantz y Guildenstern están muertos.*

El actor, a oscuras, privado de la posibilidad de ser mirado por otros, necesita apelar a otras evidencias o revelaciones de su existencia.

La palabra *evidencia*, en su alcance etimológico, da cuenta de su origen latino en el vocablo evidente, que significa que se ve con claridad, que se manifiesta en su totalidad. Pero su acepción más completa es la que designa a lo *evidente* como aquello que resulta *digno*

de fe, que no necesita comprobación. De este modo, ser evidente no sería sinónimo de ser visto, más bien se relacionaría con la acción de ser admitido en función de su naturaleza innegable. La comprobación estará siempre en manos de lo sensorial. Podemos imaginar la espalda de alguien viéndolo acercarse hacia nosotros, pero será verdaderamente comprobada cuando podamos abrazarlo. Abrazar literal y simbólicamente un cuerpo significa aprehenderlo en su totalidad, conocerlo en sus dimensiones a nuestra escala, o en comparación con nosotros. Un cuerpo visto, expuesto a nuestra mirada, sigue siendo un objeto a conocer, persiste en el sitio del deseo, en la categoría de ajeno y distante de los otros órganos de los sentidos. Solo la proximidad podrá darnos datos evidentes de la naturaleza del cuerpo en sus dimensiones olfativa, térmica y sonora, y, al mismo tiempo, hará evidente nuestra propia naturaleza análoga.

La mirada, afirma David Le Breton en *Antropología del cuerpo y modernidad* (1995) sigue siendo la forma hegemónica de lo cotidiano y de la vida social urbana. Más aun, la incorporación tecnológica y los medios virtuales incorporados, cada vez con mayor profusión a la vida urbana, profundizan el hábito de ver el mundo a través de pantallas, no sólo en distintos aparatos audiovisuales, sino también a través de parabrisas, ventanas o pasillos entre edificios que, funcionando como marcos, recortan la realidad y subordinan la visión a una mirada escénica. Agrega Le Breton al respecto: "La mirada, sentido de la distancia, de la representación, incluso de la vigilancia, es el vector esencial de la apropiación que el hombre realiza de su medio ambiente" (1995, p. 105).

Otro recorte opera en la percepción de los otros cuerpos que, conservando una relación proxémica adecuada, evita el olor de los otros, lo rechaza, lo combate con productos de tocador o lo niega por estar socialmente proscripto.

Este fenómeno, también trasladado a la teatralidad, ha generado un teatro mayoritariamente recortado y aséptico, cargado de imágenes icónicas y de cuerpos que, aun desnudos, ostentan una imagen superficial y cargada de significados socialmente compartidos.

El cuerpo en la oscuridad, asimismo, surge por sustracción artificial de la visión y así reedita una conciencia fisiológica que el marco visual excluía.

El actor cambia su forma de trasladarse y asume una inseguridad que lo obliga a agudizar su escucha y olfato en los vínculos con los otros cuerpos, con el espacio y los objetos. Su acción se torna más ligada a la propiocepción y, privado de imagen social, se percibe ofrecido en lo que le sucede a su cuerpo más allá de la propia voluntad. El cuerpo transpira, se agita, hace ruido al moverse, huele y hasta le suena el estómago si tiene hambre.

Lo que le sucede al cuerpo es entonces difícil de disimular salvo tomando distancia de los otros. Ese nuevo modo de exhibición deja al cuerpo del actor en una nueva visibilidad que lo expone y lo protege ya que le permite una existencia escénica anónima y, al mismo tiempo, universal. Esta cualidad del cuerpo *no visto*, percibido sin marco social, le ofrece la posibilidad de ser otro en cada intercambio.

Es así que un cuerpo escénico, ya se trate del de un actor o el de un espectador, en términos de convención, se vuelve evidente exclusivamente en la relación entre uno y otro.

En el cuerpo *presente* del actor en la oscuridad narran, con idénticas jerarquías, las calidades de movimiento, los matices vocales, y las variaciones odoríferas que, empiezan a jugar un rol concreto en la actuación y en la dirección, delimitando la praxis actoral y los procedimientos del montaje.

c) La condición polifónica de la actuación

... y lo que ha sido pensado bajo el nombre de alma
no era otra cosa que la experiencia del cuerpo.
J. L. Nancy

En la oscuridad escénica la presencia del cuerpo del actor afronta y gana una dimensión superadora de lo individual. Es necesario señalar que la escena oscura carece de paredes ficcionales y por eso desconoce la llamada extraescena.

> Así fue como se pensó en otras formas de proyecciones y presencias escénicas, otra extra cotidianeidad. Ya no quedaba en manos del actor y sus artilugios interpretativos, parte de la afectividad de la obra, fue el trabajo coral de acciones, el oído musical y la pertenencia.[14]

[14] Declaración del actor y asistente de dirección David Beratz registrada por la autora.

La *poíesis* actoral adquiere, además, una especie de desdoblamiento. Asumiendo las líneas relacionales del convivio, el actor ensaya dimensiones distintas en los vínculos con el espectador, y los otros actores.

En el primer caso, que hemos analizado en el apartado anterior, el cuerpo, invisible para el espectador, atraviesa una etapa previa antes de instalarse. El actor necesita aprender a evidenciarse, haciéndose cargo de sus propias sensaciones y ejercitando la escucha integral a partir de todos los sentidos. Pero los comienzos en el teatro a oscuras encierran una crisis en relación a su imagen. Los propios actores definen el rol como una jerarquía secundaria en relación a lo conocido por tradición. "Nuestra participación es secundaria… el protagonista es el público. Nosotros hacemos un trabajo de hormiga… algo así como todos para uno y uno para todos".[15]

[15] Declaración de la actriz Margarita Alonso en entrevista con la autora.

Es una especie de "crisis del ego": Un periodo de indagación que permite al actor encontrar la forma de evidenciarse, de manifestarse de manera distinta. Un re-encuentro con su singularidad más allá de su imagen corporal visual con la que está acostumbrado a exponerse.

Superado este obstáculo, o más precisamente, adquirida esta actuación kinestésica (integral), el actor comienza a crear con esa nueva posibilidad y con una sensación de sí mismo redescubierta.

Pero lo más interesante se ha podido observar a partir de esta etapa. Así como cada actor se percibe y juega con todas las sensaciones no visuales, también percibe

de manera integral a los otros actores de la escena en una suerte de un cuerpo colectivo.

d) Un actor plural

> Me da la sensación de *estar dentro* de una coreografía que se va construyendo de a poco y que Siempre es distinta y varía de función a función. NO es una coreografía porque no es mecánica. porque se cruza algo espontáneo en el medio. No sé si me explico. Es como si pudiéramos oler a los demás. Como una sola respiración.[16]
> Hay algo solidario. Se parece a una gran orquesta.[17] Estar dentro de un organismo viviente. Donde todos nos cuidamos y todos cuidan a todos y todos me cuidan a mí. Estar dentro de esa protección… Es una experiencia. Muy hermosa.[18]

[16] Declaración del actor Esteban Argonz registrada por la autora.

[17] Declaración de la actriz Mariana Ballent registrada por la autora.

[18] Declaración del actor Carlos González registrada por la autora.

Este fenómeno inaugura un modo coral de actuación. Aclaramos que no se trata de un procedimiento, sino de un suceder espontáneo que no es posible manipular aunque sí observar, cuando aparece.

Podríamos postular que se trata de un modo de *verdad escénica* en la poética a oscuras. Un modo polifónico, en lo sonoro y en lo rítmico, donde inciden la acción y la inmovilidad, el sonido y el silencio en iguales proporciones y pondría de manifiesto una nueva dimensión poiética en la línea de la multiplicidad que valoramos.

e) Dramaturgia de espectador y coincidencia significativa

Es nada. Es pura nada. /
Es la nada... que ladra.
Oliverio Girondo

Dramaturgia es manipulación de objetos escénicos, ya se trate de palabras, espacio, luz, tiempo, formas, sonidos o cualquier otra clase de textualidad. Dramaturgia es acción poética. Es *poíesis*, y el espacio poiético es

el del cuerpo. Cuerpo activo aquí y ahora y cuya presencia es también una co-presencia en relación al espectador. En el cuerpo teatral, entonces, podríamos señalar tres dimensiones: actor, espectador y cuerpo convivial. De ahí la posibilidad de investigar las relaciones entre dos campos: el de la presencia y el de la dramaturgia, buscando entender cómo los efectos de presencia se estructuran y se articulan en el espectáculo a partir de la experiencia.

Podríamos pensar entonces que en el teatro oscuro, al menos en nuestra poética, la dramaturgia se establece, también, en tres planos: la del actor y su cuerpo, la del espectador y su construcción de sentido, y la del espacio convivial y aurático que es intermedio entre unos y otros. Y es probable, aunque resulte difícil de comprobar, que el teatro en oscuridad suceda justamente en este último.

En el teatro sensorial, y más específicamente en el teatro oscuro, la dramaturgia no solo es un orden determinado de los materiales y objetos escénicos para la construcción de sentido, sino más bien una estrategia, un plan, una liturgia dinámica que lleva en sí la conciencia de los procesos imprevisibles que acontecen en lo escénico.

La acción de muchos en la oscuridad, lejos de ofrecer formas representativas sino más bien enfocadas en un simple "poner en movimiento", construye una forma organizada en la que cada objeto sensorial, manipulado o percibido por los actores, resuena en ellos de modo individual y grupal postulando para cada actor una versión distinta de significación.

La liturgia del actor coral crea también un objeto escénico en sí mismo. Una teatralidad vivida al interior del grupo de actores y velada deliberadamente para el espectador. Aun en el caso de escenas que persigan postulados evocativos o de tipo situacional, la acción del actor no detenta condiciones de representación, sino que construye otra escena. Los cuerpos ofrecen una especie de danza en la penumbra que es, en sí misma, otra teatralidad.

La categoría textual conforma, en algunos casos, paisajes sin jerarquías, agrupados a modo de collage o de estructura irradiante en la que una idea, una imagen o un dato perceptivo diverge en una serie de asociaciones o enlaces con otras. Puede presentar signos o formas fragmentadas, simultáneas y yuxtapuestas dejando abierta la posibilidad de interconectarlas o no. Por tal des-jerarquización se conforma un texto escénico en el que componen desde

igual rango los materiales lingüísticos, olfativos, sonoros, gustativos, kinestésicos, en un juego de percepción a veces ordenado y otras arbitrario. Abandonando la síntesis y la decisión sobre el signo ya no demanda una percepción unificadora, sino una abierta y compartimentada.

La fragmentación involucra no solo el montaje entre una escena y la siguiente, sino la coherencia interna con la que los objetos sensoriales aparecen y desaparecen ofreciéndose como indicios para la significación.

"La narración es un camino posible y se presenta como momentos sin conexión de causalidad necesaria", entre ellas, tal como se describe en el artículo *Nada que ver: una obra de paisajes* (Gramajo, Cecilia, y otros, 2010, p. 10)

Si bien la manipulación de lo sensorial nos ofrece la posibilidad de generar universos, hacer fluir la memoria, disparar las imágenes oníricas estableciendo rangos de atención, no es lo que podría definir la esencia de una poética de la sensación. Es el cuerpo del público, por su parte, el que percibe y reorganiza en la sensación.

Es a esta altura de la reflexión que apelamos al concepto de sincronicidad de Carl Jung y Wolfgang Pauli (Peat, 2007, pp. 19-26) tratando de entender de qué modo el espectador relaciona subjetivamente cada uno de los indicios. Esta idea podría explicar cómo funcionan las asociaciones libres que, ya desde las premisas creativas, teníamos en consideración. Se trata de un procedimiento dramatúrgico por el que el espectador integra las funciones de pensamiento-intuición-sentimiento y sensación (Peat, 2007, p. 22) al relacionar los indicios de la experiencia artística de un modo singular.

En la experiencia, subjetiva e intransferible por definición, se relacionan dos o más eventos, imágenes o percepciones por medio de un acto sincrónico, no causal, y que podría explicarse como coincidencia significativa.

Este fenómeno, constitutivo de la dramaturgia sensorial del espectador, está ligado al abandono de la manipulación del sentido, y de la pretensión de decidir qué se cuenta en el relato escénico.

Hacia una contribución bibliográfica de los artistas-investigadores de México a la Teatrología latinoamericana

Didanwy Kent Trejo

Colegio de Literatura Dramática y Teatro,

Universidad Nacional Autónoma de México

Hacia una contribución bibliográfica de los artistas-investigadores de México a la Teatrología latinoamericana

Didanwy Kent Trejo
Colegio de Literatura Dramática y Teatro,
Universidad Nacional Autónoma de México

Cartografiar el pensamiento de artistas-investigadores de la vida teatral en México ha resultado una tarea tan interesante como compleja.[1] Conminada a la tarea de realizar un primer levantamiento de fuentes en las que sea posible encontrar reflejados los modos de concebir la escena y sus procesos desde el punto de vista de las y los creadores supuso un desafío en más de un sentido. Aunque de ninguna manera el propósito de este libro haya sido perseguir un criterio de exhaustividad, elegir los nombres y las publicaciones concretas para conformar esta lista no ha sido una tarea fácil. Aunque advierto la utilidad innegable de sistematizar en listas una serie de nombres y referencias para ofrecer algunas coordenadas para la comprensión de un paisaje, considero que ante el ejercicio de enlistar emerge una problemática que no debiéramos pasar nunca por alto: las listas son siempre un recuento incompleto, presuponen un límite que siempre estará condicionado por los criterios de selección que se determinen para realizarla. En el caso de este listado algunos de los criterios han sido articulados desde la invitación a colaborar en esta publicación: realizar un levantamiento bibliográfico que de cuenta de la producción de pensamiento de todos los agentes del campo teatral que producen conocimiento sobre el teatro y han publicado algo al respec-

[1] (Nota del editor: Iniciamos con este artículo de Didanwy Kent un formato bibliográfico con la intención de que circule información sobre la teatrología producida en los países de nuestra América. Por razones de la acotada extensión disponible para este trabajo, se ha debido seleccionar solo algunas referencias bibliográficas de cada autor/a, quienes disponen de una producción mucho más amplia. Proponemos solo una breve muestra de la riquísima bibliografía teatrológica mexicana, a manera de introducción. El mismo criterio se aplicará en la serie de futuros trabajos sobre el tema. En el presente volumen va en la misma dirección el aporte de Juan Carlos Calderón Gómez sobre la teatrología de Costa Rica. J.D.).

to; organizar la información por orden alfabético en un formato concreto. Más allá de estos criterios que guiaron la búsqueda común de este libro, me interesa dejar explicitada en esta introducción cuáles fueron en el caso concreto del listado que presento las pautas y las problemáticas que lo atravesaron. Un primer desafío ha sido el de seleccionar los nombres de las y los artistas- investigadores que conformarían la lista. En un primer momento, desde la total convicción de que la producción de pensamiento del arte teatral no es exclusiva de ciertos quehaceres de la escena como la dramaturgia o la dirección, sino extensiva a todas la áreas y lenguajes, tales como la actuación, el diseño escénico (escenografía, iluminación, sonido, etc.), las labores técnicas, de producción, gestión, difusión, docencia y un largo etcétera; la lista estuvo conformada por un espectro grande de artistas-investigadores que sin embargo fue reduciéndose considerablemente ante la falta de material escrito publicado o de registros de entrevistas en los que pudiera encontrarse una producción de pensamiento propio. Si bien es cierto que desde una perspectiva abarcante se podría decir que en cada persona involucrada en el hacer teatral habita un conocimiento singular de lo que su quehacer implica, esos saberes de la escena en los que se traslucen los modos de concebir el teatro, las inclinaciones estéticas, políticas y éticas que se entrañan en todo proceso creativo no siempre llegan a formulaciones escritas o a ser capturadas en el curso de una entrevista, charla o cualquier otro espacio testimonial.

Por otro lado, asumiendo el límite que mi propia territorialidad posee como habitante de la Ciudad de México debo advertir que esta lista incompleta está atravesada de manera inevitable por un pensamiento que, aunque insista en la descentralización inevitablemente carga con ella, la búsqueda de artistas-investigadores de otras zonas de México llegó hasta donde mi computadora lo permitió. Y es que, ese es otro de los criterios, no elegido, sino derivado de la circunstancia, que atraviesa la selección que se presenta en esta cartografía: todo el material que se consigna ha sido derivado de búsquedas en la web. Dada la coyuntura de la contingencia por la pandemia mundial que estamos atravesando me vi ante la imposibilidad de consultar de manera directa acervos bibliográficos y archivos documentales.

Lo que se asienta en esta lista es pues un plano incompleto, un primer esbozo de cartografía que, sin restarle méritos a lo que aquí se presenta, considero aún como un borrador, no sólo por los nombres que habría que sumar, o las publicaciones faltantes de los nombres que sí se consignan (seguramente se-

rán muchas las deudas también en este sentido) sino, además por dejar de lado material sin duda importantísimo para acceder a la producción de pensamiento de los artistas-investigadores de mi país como lo son las vastísimas publicaciones (artículos, entrevistas, reseñas, críticas, etc.) que se pueden encontrar en revistas de gran relevancia como *Paso de Gato*, *La Tempestad*, y otras; o en periódicos de circulación como *La Jornada*, *El Reforma*, y otros, que en sus suplementos culturales tiene un raudal de información vital para delinear esta producción de pensamiento, y que, sin embargo, justamente por la enorme cantidad de publicaciones que implicaban resultaban imposibles de sumar en este modesto levantamiento.

Ahora que, si bien este es un mapa incompleto, no está exento de ser, cuando menos en potencia, el mapa de un tesoro, si alguien se diera a la tarea (casi imposible) de leerse todos los materiales que aquí se agrupan, seguramente obtendría una visión suficientemente amplia sobre la producción de pensamiento de los artistas-investigadores del siglo XX y lo que va del XXI en México, se maravillaría sin duda de la riqueza inconmensurable de lo que las y los artistas mexicanos han dejado a su paso inscrito en la letra y la voz sobre los saberes de la escena. Imposible sería también hacer un recuento histórico en esta breve introducción de todos los nombres que en este listado aparecen sin embargo quisiera esbozar algunos núcleos generales. Aparecen en este listado los nombres de algunas de las figuras más representativas de la escena teatral del siglo XX en México, por ejemplo, los pioneros del teatro experimental en nuestro país Rodolfo Usigli, Seki Sano, Fernando Wagner, Ignacio Retes y Enrique Ruelas, que entre otras cosas algunos de ellos fueron los fundadores del Colegio de Literatura Dramática y Teatro en la UNAM. Se inscriben en esta lista también figuras femeninas emblemáticas de la vida teatral como Elena Garro, Luisa Josefina Hernández, Esther Seligson y Jesusa Rodríguez, entre otras. Se adhieren a esta lista otros creadores de enorme relevancia para la vida cultural de nuestro país, tanto por su labor como directores y docentes como por su importancia en la consolidación de nuestras instituciones teatrales tales como Rodolfo Usigli, Héctor Azar, Héctor Mendoza, Ludwik Margules, Juan José Gurrola, Luis de Tavira, Alejandro Luna, entre otros.

Una de las problemáticas a las que me enfrenté durante la configuración del listado fue la de encontrar la pertinencia, o no, de incluir en la lista nombres de personas que pertenecen más bien a la tipología de investigadores-artistas, es decir, aquellos agentes del campo teatral que han dedicado sus es-

fuerzos más bien a la investigación de la escena, desde perspectivas históricas, estudios pedagógicos, antropológicos, u otras. Hay una liminalidad patente entre esta figura con la del artista-investigador, al menos en el caso de México, pues en casi el total de los casos que incluyo dentro del listado son personas que también han tenido en algún momento de su vida una participación como artistas de la escena o que han colaborado como investigadores participativos en procesos escénicos. Decidí por lo tanto incluir de éstos últimos las publicaciones en las que se realizan revisiones históricas, abordajes sobre metodologías o pedagogías de enseñanza, y/o estudios sobre artistas-investigadores que resultan de gran interés para la cartografía de la producción de pensamiento que tiene como centro este levantamiento. Es decir, son materiales para nutrir y complementar desde la visión de investigadores-artistas con trayectorias importantes en la docencia y en el estudio de las artes escénicas. En este sentido aparecen, por ejemplo, los nombres de importantes figuras de la teatrología en México como Antonio Prieto, Elka Fediuk y Domingo Adame que han realizado una labor vital en la maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana. Así como investigadores del CITRU[2] de importante trayectoria tales como Guillermina Fuentes, Arturo Díaz, Rocío Galicia, Martha Toriz, Rodolfo Obregón, Miroslawa Salcido y Rubén Ortiz, entre otros. Se suman también trabajos de algunos docentes, artistas e investigadores del Colegio de Literatura Dramática y Teatro como Óscar Armando García, Aimée Wagner, Gabriel Weiss y Emilio Méndez, entre muchas otras figuras de investigadores-artistas y/o artistas investigadores que actualmente producen pensamiento vital para nuestros estudios de la escena. Ileana Diéguez, David Gutiérrez Castañeda, Fernanda del Monte, Luz Emilia Aguilar Zinser, Luis Mario Moncada, Alberto Villareal, entre otros nombres que forman parte de esta constelación.

[2] Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Resultó por otra parte de manera sustancial incluir en esta lista los nombres de artistas que forman parte vital del panorama actual de la escena en México y que sin embargo su producción escrita no necesariamente ha sido llevada a la publicación de libros o artículos pero que poseen blogs, páginas de sus compañías u otro tipo de espacios en la red en donde se pueden encontrar plasmados los proceso de reflexión sobre su propias praxis, en este sentido se incluye en el listado a Gabino Rodríguez y Luisa Pardo (Lagartijas tiradas al sol); Mariana Gándara (Colectivo Macramé); Juliana Faesler y Clarissa Malheiros (Máquina Teatro); Claudio Valdés Kuri (Teatro de Ciertos Habitantes); Sara Pinedo (Colectivo Alebrije); Héctor Bourges (Teatro Ojo); Jorge Arturo Vargas (Teatro Línea de Sombra); Aristeo Mora de Anda (Compañía Opcional); Raquel Araujo (Teatro La Rendija); entre otras figuras de la escena que ya sea en grupo o de manera individual han contribuido con sus potentes reflexiones al conocimiento del quehacer teatral en la escena mexicana actual. Por supuesto que es en esta lista donde quedarían muchas y muchos más por sumar, la vida teatral de México es un caleidoscopio de infinitas formas y configuraciones, sería imposible dar cuenta de todas y todos los artistas que en este momento están plasmando sus concepciones de teatro en bitácoras, libretas, o blogs, escribiendo un libro, aguardando una llamada para saber que al fin saldrá de imprenta aquel artículo que hace tiempo escribieron, escribiendo en sus redes sociales en pocos o muchos caracteres sus sentires y pensares, grabando una entrevista, asistiendo a un coloquio, confesando en una charla sus hallazgos, sus temores, sus líneas de trabajo, etc. Este mapa incompleto del tesoro es solo una cartografía realizada desde un aeroplano, un reconocimiento del terreno al que le haría falta bajar a tierra para caminar y entender el terreno desde una dimensión más cercana. Esta lista es pues un registro de algunas coordenadas para acercarse a la producción de pensamiento de las y los artistas investigadores en México, es un levantamiento realizado además bajo la conciencia de que este libro está para ser leído en primera instancia en una latitud distinta, así que es, sobre todo, una invitación a dejar en aquellas personas que lo lean una inquietud, una curiosidad por descifrar el tesoro que entre las voces de varias generaciones de artistas se ha ido sedimentando sobre nuestro quehacer escénico.

Una cosa más resta por decir en esta introducción, a manera de cierre y comentario crítico. Las listas, los levantamientos son sin duda una herramienta útil pero siempre corren el riesgo de convertirse en un espacio más de legitimación, o en información pasiva si no les damos una vida. No hay mapa que

sea útil si no se le extrae de la mochila para volverlo un acompañante en la travesía, si no se le usa como guía que siempre guarda una distancia con la experiencia que necesariamente hay que atravesar. El deseo de quien escribe estas líneas es que este listado ordenado alfabéticamente se desordene, se reconfigure y se alimente, para rastrear trayectorias múltiples de la producción de pensamiento que es urgente recuperar como la memoria quizá más importante de la vida de nuestra escena. Para que las fuentes y los documentos dejen de ser solo datos de un catálogo hace falta comprender que son entidades vivas de un archivo en permanente tránsito, en este sentido invito a las y los lectores a que encuentren las «Resonancias» del pensamiento de los artistas-investigadores haciendo de esta lista de referencias más que nombres de textos, links, o personas, un sistema de «ecos» y «reverberaciones». Estas nociones que he construido para pensar las fuentes y los documentos desde su condición vibrátil, desde su cualidad performativa, es decir, no a partir de lo que son sino de lo que hacen, de los mundos que crean, y a la que no hago más que una alusión de paso (ya que para los fines de esta introducción no considero pertinente extender su argumentación[3]); es solo una incitación a hacer de este listado una herramienta capaz de atender la complejidad de los flujos, las co-relaciones que habitan entre las múltiples formas de mirar y entender la escena en las fuentes y los documentos que aquí se nombran. Nos espera por delante una larga tarea en la que todas y todos estamos implicados y convocados a realizar, por que sin duda, si el desafío para este levantamiento parecía complicado, rastrear los «ecos» y las «reverberaciones» que, tras esta intensa actividad en línea, que se ha dado como efecto del confinamiento por la pandemia, llenando nuestras pantallas quizá más que nunca de conversatorios, foros, coloquios, espacios de debate y reflexión sobre el quehacer escénico, será una labor

[3] Para una profundización sobre estas nociones véase: Didanwy Kent, "Capítulo III «Resonancias», «ecos» y «reverberaciones», una aproximación epistemológica para el estudio de la imagen de la promesa" en *«Resonancias» de la promesa: «ecos» y «reverberaciones» del Don Giovanni. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial* (Tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2016).

titánica pero de inmensa fertilidad para cartografiar la producción de pensamiento de las y los artistas investigadores. ¡Vaya festín de voces! Acá por lo pronto un modesto banquete…

Contribución bibliográfica: una primera selección

ADAME, Domingo
----------. 2009. *Conocimiento y representación: un re-aprendizaje hacia la transteatralidad*. Jalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, Facultad de teatro.
----------. 2009. *Actualidad de las artes escénicas: perspectiva latinoamericana*. Domingo Adame, coordinador y editor; José Ramón Alcántara, María Bonilla, Jorge Dubatti, Elka Fediuk, Paloma López Medina, Nicolás Núñez, Alejandro Ortíz, Antonio Prieto, Octavio Rivera y Martha Toriz. Xalapa, Veracruz, Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana.
----------. 2008. Coautor con Elka Fediuk y Octavio Rivera de *Teorías y crítica del teatro en la perspectiva de la complejidad*. Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro.
----------. 2006. *Conceptos fundamentales para comprender la teatralidad*. México, Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro.
----------. 2004. *Siglo XX Teatros y teatralidades en México*. México: Asociación Mexicana de Investigación Teatral.

AGUILAR ZINSER, Luz Emilia
----------. 2007. *Voces de lo efímero*. *La puesta en escena en lo teatro de la Universidad.* Coord. Luz Emilia Aguilar Zinser y Mónica Raya, México, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM.
----------. http://teatrounam.com.mx/teatro/luz-emilia-aguilar-zinser/
----------. FITU XXVI. *El espectador frente a las nuevas teatralidades/El teatro para el espectador.* Impartido por Jorge Dubatti y Luz Emilia Aguilar Zinser. En: https://www.youtube.com/watch?v=jpLIPCE8gkA
----------. "Memoria. Segundo Encuentro de Creadores MET Jalisco 2016." En: http://teatromexicano.com.mx/wp-content/uploads/2016/10/Relatoria-Encuentro-MET-2016.pdf
----------. *Escenarios que se escuchan: Luz Emilia Aguilar Zinser*. Audio de la charla con Luz Emilia el 4 de diciembre de 2018: http://teatros.cultura.cdmx.gob.mx/content/escenarios-que-se-escuchan-luz-emilia-aguilar-zinser

----------. (Coeditora de las planas editoriales del Periódico Reforma, donde colaboró durante cinco años con dos columnas semanales de crítica teatral. Ha sido columnista además en el periódico Excélsior.Sus ensayos, entrevistas, críticas y reportajes se han publicado en las revistas Paso de Gato, Nexos, Siempre, Correo Escénico, Irish Theatre Magazine, Theater Der Zite, entre otros.)

ALCÁNTARA, José Ramón
----------. 2010. *Textralidad: Textualidad y teatralidad en México*. México, Universidad Iberoamericana: Departamento de Letras.
----------. 2009. *Actualidad de las artes escénicas: perspectiva latinoamericana*. México, Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro.
----------. 2002. *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación.* México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Letras.

ALCARÁZ, José Antonio
----------. 2008. *Entre los juegos y los cuentos. Ciudad de México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones.
----------. 1988. *Al sonoro rugir del telón: anuario teatral del DF, 1987*. Ciudad de México, Posada.
----------. 1988. *Allá en el teatro grande*. Ciudad de México, Plaza y Valdés.

ALCÁZAR Josefina
----------. 2013. Performance: un arte del yo. México, Siglo XXI.
----------. 2011. La cuarta dimensión del teatro: Tiempo, espacio y video en la escena moderna. México, CITRU/INBA.
----------. 2008. "Mujeres, cuerpo y performance en América Latina" en *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. Ecuador, Flacso-Sede Ecuador.
----------. *La performance autobiográfica. La intimidad como práctica escénica*. En: http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/21

ANDUEZA, María
----------. 1979. *Análisis de obras de teatro*. México, Edicol.
----------. 1978. O*nce poemas comentados de Federico García Lorca*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1978.

ARAUJO, Raquel
----------. "Del teatro y sus rendijas. 20 años de Teatro de la Rendija, gé-

nesis y contaminación" en: https://avinvestigacion.files.wordpress.com/2012/01/00avi-04.pdf
----------. Página oficial de la compañía: http://teatrodelarendija.com/

AZAR, Héctor
----------. 1992. *Cómo acercarse al teatro*. México: Plaza y Valdés, segunda edición.
----------. 1982. *Funciones teatrales: educación, doctrina teatral y circunstancia, guerras mundiales y cambios escénicos, México, collage a pluma suelta*. México, SEP/Centro de Arte Dramático.
----------. 1980. *Teatro y educación*. Ciudad de México, Colegio de bachilleres, dirección de planeación académica, centro de actualización y formación de profesores.
----------. 1976. *Siglo XX: Teatro y ensayo.* México: ANUIES, 1976.

BOURGES, Héctor
----------. Teatro fuera del teatro. Entrevista con Héctor Bourges. Por Antonio Castro el 30 de septiembre de 2009 en: https://www.letraslibres.com/mexico/teatro-fuera-del-teatro-entrevista-hector-bourges
----------. Entrevista a Héctor Bourges en: http://archivoartea.uclm.es/artistas/teatro-ojo/
----------. Plataforma de Teatro Ojo: http://teatroojo.mx/
----------. Ponce, Gabriela. 2019. *Teatralidades desplazadas y otros escenarios para escuchar. Entrevista a Teatro Ojo*. En post(s), volumen 5. Quito, USFQ PRESS.

CARDONA, Patricia
----------. 2012. *La poética de la enseñanza, una experiencia*. México, CONACULTA / INBA-CENIDID-CENART
----------. 2000. *Dramaturgia del bailarín: cazador de mariposas: un estudio sobre la naturaleza de la comunicación escénica y la percepción del espectador*. México, INBA.
----------. 1993. *La percepción del espectador*. Ciudad de México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza, José Limón.
----------. 1996. *Guillermina Bravo: iconografía*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Instituto Nacional de Bellas Artes.

CEBALLOS, Edgar
----------. 1999. *Las técnicas de actuación en México*. México, Escenología.
----------. 1988. Coautor con Sergio Jiménez de *Teoría y praxis del teatro en*

México. México, Grupo Editorial Gaceta.
----------. 1996. *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano*. México: Escenología, 1996.
----------. 1995. *Principios de construcción dramática*. México, Fideicomiso para la Cultura México/USA: Grupo Editorial Gaceta.

DE LEÓN, Marisa
----------. 2015. *Espectáculos escénicos: producción y difusión*. Segunda Edición. México, CONACULTA/FONCA, Dirección General de Vinculación Cultural.

DE TAVIRA, Luis
----------. 2010. *Interpretar es crear: reflexiones críticas sobre la diversidad conceptual del hacer del actor*. Ciudad de México, Paso de Gato.
----------. 2006. *Hacer teatro hoy.* Prólogo de Patricia Cardona. México, Arte y Escena; CONACULTA.
----------. 1999. *El espectáculo invisible: paradojas sobre el arte de la actuación*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.

DIÉGUEZ, Ileana
----------. 2016. *Cuerpos sin duelo: iconografía y teatralidades del dolor*. Monterrey, Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León.
----------. 2014. *Escenarios liminales: teatralidades, performatividades, política*. Ciudad de México, Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
----------. 2009. *Des/tejiendo escenas: desmontajes: procesos de investigación y creación*. Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

DEL MONTE, Fernanda
----------. 2015. *Reflejos de ella. El teatro como territorio de la palabra*. Una obra y un ensayo de Fernanda del Monte. México, Textos de la Capilla. Co edición Libros de Carretera.
----------. 2015. *Lo político, lo ético, lo estético: un teatro actual. Ensayo*. México, Tierra Adentro 206. Agosto 2015.
----------. 2014. *Una reflexión transversal al concepto de innovación y teatro mexicano,* en el libro Modelo de Muestra Nacional. Muestra Nacional de Teatro. CITRU, INBA. Ebook.
----------. 2014. *Relaciones de tensión/apertura entre el concepto de dramaturgia y dispositivo artístico. México, En Terra Ignota: Conversiones sobre la escena expandida. Carretera 45.*

----------. 2013. *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático.* México, Paso de Gato (Cuadernos de Teatro. Cuadernos de Ensayo Teatral; 28).

DÍAZ, Arturo
----------. 1993. *Bianuario: teatro en México 1990-1991*. Coord. Pilar Galarza Barrios, Arturo Díaz Sandoval y Francisca Miranda Silva. Edición Martha Toriz Proenza. Fotografía José Luis Domínguez. México, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.
----------. 1995. *El teatro en México 1992-1993*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.
----------. 1996. *El teatro en México 1994-1995*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.

DÍAZ, Ricardo
----------. 1988. *¿Teatro independiente o independencia en el teatro?,* México, S. R. Díaz Sánchez.

FAESLER, Juliana
----------. - https://lamaquinadeteatro.org/
----------.Entrevista: https://citru.inba.gob.mx/proyectos/investigacion/9escenografos/9em/jf.html
----------. Entrevista por Alfredo Narváez y Ricardo Velmor el miércoles, 12 de septiembre de 2018: https://www.latempestad.mx/juliana-faesler/
----------. Vindictas Artes Escénicas. Capítulo 2: Clarissa Malheiros y Juliana Faesler: https://www.youtube.com/watch?v=XSBASshIc0s
----------. Entrevista en *Manual práctico de diseño escenográfico*. Xóchitl González. México: Paso de Gato, 2014.

FEDIUK, Elka
----------. 2016. *Corporalidades escénicas: representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*. Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh, editores. Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, Dirección General Editorial.
----------. 2008. *Formación teatral y complejidad*. Xalapa, Ver.: Universidad Veracruzana, Dirección Editorial.

FUENTES, Guillermina
----------. 2007. *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México: Teatro Panamericano, de las Artes, de Medianoche y la Linterna Mágica* (1939-1948).

México, UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial: INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.
----------. 2015. *"Seki Sano visto por la crítica" en Seki Sano, vida y obra, 1905-1966*. Japón, Universidad de Waseda.
----------. 2011. "Teatro estudiantil en la UNAM, últimas tres décadas del siglo XX e inicios del siglo XXI" en *Historia del teatro en la UNAM*, coords. Manuel González Casanova y Hugo Figueroa. México, FFyL, UNAM.

GALICIA, Rocío
----------. 2018. Coautora *de La puesta en escena y el espacio teatral*. Ciudad de México, Universidad Autónoma de Chihuahua / Ficticia (Biblioteca de Ensayo Contemporáneo).
----------. 2007. *Dramaturgia en contexto I: diálogo con veinte dramaturgos del Noreste de México*. México: INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste.

GÁNDARA, Mariana
----------. 2017. Coautora en *Antología de letras, dramaturgia, guion cinematográfico y lenguas indígenas: generación 2016-2017, segundo periodo*. Ciudad de México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes / Secretaría de Cultura.
----------. 2013. *Grafías contra el planisferio paginado*. Antología de dramaturgia mexicana actual. Coautora con David Gaitán, Javier Márquez, Enrique Olmos de Ita y Alejandro Ricaño. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Coordinación de Difusión Cultural (UNAM) / Dirección de Literatura (UNAM).
----------. Página oficial del colectivo: https://www.colectivomacrame.com/principal.html

GARCÍA, Óscar Armando
----------. 2015. *Capilla abierta: de la prédica a la escenificación*. Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes.
----------. 2008. *Antología didáctica del teatro mexicano: 1964-2005*. Óscar Armando García, coordinación y edición; Ricardo García Arteaga, Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, Armando Partida Tayzán, compilación y selección. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
----------. 2004. *Teatro náhuatl II: selección y estudio crítico de los materiales inéditos de Fernando Horcasitas.* María Sten, Germán Viveros, coordinadores;

Óscar Armando García, Ricardo García-Arteaga, Alejandro Ortiz Bullé-Goyri; Librado Silva Galeana, revisor del texto náhuatl. México, D.F.: UNAM, Coordinación de Humanidades.

GARCÍA ARTEAGA, Ricardo
----------. 2012. Coautor de *Antología didáctica del teatro latinoamericano contemporáneo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México / Bonilla Artigas Editores.
----------. 2008. *Antología didáctica del teatro mexicano: 1964-2005*. Óscar Armando García, coordinación y edición; Ricardo García Arteaga, Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, Armando Partida Tayzán, compilación y selección. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

GARRO, Elena
----------. 1992. *Memorias de España 1937*. México: Siglo XXI.
----------. 2007. *Yo, Elena Garro*. (Entrevista realizada por Carlos Landeros). Ciudad de México, Lumen.
----------. 2016. *Teatro completo*. Prólogo, Jesús Garro Velázquez, Guillermo Schmidhuber de la Mora; edición y nota editorial, Álvaro Álvarez Delgado. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

GURROLA, Juan José
----------. 2013. *El teatro: juego de secretos: complicidades y entrevistas.* Juan José Gurrola; introducción de Alegría Martínez; compilación de Angélica García y Alegría Martínez. Ciudad de México, Ediciones El Milagro: Arte y Escena Ediciones.

GUTIÉRREZ CASTAÑEDA, David
----------. 2018. "Disposición y Metonimia: las instalaciones Re/Corridos y Limpieza de los Establos de Aguías. de Mapa Teatro" en *Mapa Teatro: El Escenario Expandido*. Ed. Universidad Nacional de Colombia.
----------. 2014. *Mapa Teatro 1987-1992*. Ciudad de México, Editorial Libros de Godot.
----------. 2012. "Ejercicios de Restitución: performatividades y prácticas artísticas ante la subjetividad del terror en Colombia." En el libro *Teatro y Performatividad en Tiempos de Desmesura: Las artes escénicas y su incidencia en el contexto en el que se desarrollan.* Ed. Libros de Godot. Ciudad de México. 2012.
----------. 2018. *"Estado de Conciencia: apuntes sobre prácticas artísticas y*

procesos sociales en Colombia." Artículo incluido en el Boletín Anual #6 de la Escuela de Estudios de Género, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
----------. 2015. *"Apuntes sobre Reparación Simbólica."* En Revista Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro. Julio 7 2015. Número 62., Ciudad de México, Paso de Gato.
----------. 2014. *Ejercicios de Restitución: La Piel de la Memoria. Barrio Antioquía: pasado, presente y futuro (1997-1999)* en Baukara. Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina. Número 6., Bogotá.

HERNÁNDEZ, Luisa Josefina.
2015. L*a mirada crítica de Luisa Josefina Hernández: reseñas de crítica teatral y literaria: artículos misceláneos*. Prólogo y edición Felipe Reyes Palacios; recopilación Adriana Carbajal Segura. México, UNAM: Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
----------. 2010. *Entre íconos, enigmas y caprichos: navegaciones múltiples.* Toluca, Estado de México: Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca y Campus Morelia: Universidad Autónoma del Estado de México; Ciudad de México, Universidad Iberoamericana: UNAM.
----------.2007. *Los grandes muertos*. Presentación, Emilio Carballido; prólogo, Fernando Martínez Monroy. México, Fondo de Cultura Económica.

IBÁÑEZ, José Luis
----------. 2008. *José Luis Ibáñez: conversaciones con Antonio Crestani: memorias*. Ciudad de México, Arte y Escena: Consejo Nacional para las Culturas y las Artes.

JANSEN, Dorte
----------. 2018. *Feliz nuevo siglo de dramaturgas.* México, Secretaría de Cultura/INBA-CITRU/Paso de Gato.

LARIOS, Shaday
----------. 2018. *Los objetivos vivos: escenarios de la materia indócil*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
----------.2010. *Escenarios post-catástrofe: filosofía escénica del desastre.* México, Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Cultura: Paso de Gato.

LEÑERO, Carmen
----------. 2016. *Del faro al foro: la imaginación novelesca frente a la imaginación teatral*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
----------. 2010. *La escena invisible: teatralidad en textos filosóficos y literarios.* Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

LEÑERO, Vicente. 2012. *Vivir del teatro*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
----------. 2013. *Escribir sobre teatro.* Introducción de José Ramón Enríquez. Ciudad de México, D.F.: Ediciones El Milagro.
----------. 1985. T*eatro documental*. México, Editores Mexicanos Unidos.

LUNA, Alejandro
----------. 2001. *Escenografía: cuatro décadas de teatro mexicano en México 1959-2000.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes.
----------. 2002, *Alejandro Luna Escenógrafo.* Edición Giorgio Ursini Uršičho, libro de homenaje al trabajo del escenógrafo con fragmentos de entrevistas, escritos y testimonios de múltiples críticos, artistas e investigadores y escritos de Alejandro Luna, México, Edición Unión de los Teatros de Europa, Festival Internacional Cervantino, CONACULTA.
----------. 1999. "De danza, de espacio y de luz" en *Tierra Adentro*. Núm 96, febrero-marzo, México, CONACULTA.
----------. 1998. "Escenografía: un arte cinético" en *ADE Teatro*, nums. 68 y 69, septiembre, Madrid, España.
----------. 1990. "A media luz" en *Memoria de papel*, año 1, núm. 1, abril, México, CNCA.
----------. 1989."Prólogo" en *Los enemigos: la invención de América de Sergio Magaña.* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Compañía Nacional de Teatro.
----------. 1986. "Teatro Hexágono de Santa Catarina" en *Boletín CITRU*, núm. 6, abril-junio, México, INBA.
----------. 1983. "Y con Nausistrata ¿qué? e Historia de la aviación" en *Escénica.* Primera época, núm. 3, marzo, México, UNAM.

MALHEIROS, Clarissa.
----------. https://lamaquinadeteatro.org/
----------. *"El teatro es para divertir, pero también para conmocionar: Clarissa Malheiros."* Por José Juan de Ávila en: https://lahoguera.mx/el-teatro-es-para-divertir-pero-tambien-para-conmocionar-clarissa-malheiros/
---------- "*El teatro mexicano goza de muy buena calidad: Clarissa Malheiros."* Por Notimex en: https://eldemocrata.com/el-teatro-mexicano-goza-de-muy-buena-calidad-clarissa-malheiros/
----------. "El idioma del cuerpo. Entrevista con Clarissa Malheiros." Por Antonio Castro en: https://www.letraslibres.com/mexico/el-idioma-del-cuerpo-entrevista-clarissa-malheiros

MARGULES, Ludwik
----------. 2013. Documental *Ludwik Margules. La Poesía de la dirección*. Investigación: Verónica Quezada Granados. (CDRom) Biblioteca Digital 4, Serie: Creadores de la escena. México, CONACULTA / INBA-CITRU. Se puede encontrar en: https://citru.inba.gob.mx/publicaciones/109-fijos/publicaciones/multimedia/327-ludwik-margules-la-poesia-de-la-direccion.html
----------. 2012. Documental *En batalla. El teatro de Ludwik Margules*. Realización: Verónica Quezada Granados. (DVD) Biblioteca Digital 4, Serie: Creadores de la escena 28' 40". México, CONACULTA / INBA-CITRU. Se puede encontrar en: https://citru.inba.gob.mx/publicaciones.html?id=330
----------. 2004. C*onversaciones con Rodolfo Obregón.* México, Arte y Escena Ediciones/CONACULTA.
----------.1993. "Introducción" en *La conciencia de Zeno: de la novela de Italo Svevo.* Traducción de Hugo Gutiérrez Vega y Lucinda Ruiz Posada, introducción de Ludwik Margules. México, El Milagro.
----------. Las bitácoras de sus montajes se encuentran en el Fondo Ludwik Margules, el cual se puede consultar a través de la Coordinación de documentación del CITRU.

MÉNDEZ, Emilio
----------. 2020. "Musicals in Mexico: Borders and Bridges." *The Oxford Handook of the Global* Stage Musical. Gordon, Robert y Olaf Jubin, editores. Oxford, Oxford University Press.
----------. 2015. "Voces del Centro Universitario de Teatro: crisis y transformaciones." *Rememorar los derroteros. La impronta de la formación artística en la UNAM*. Aguirre Lora, María Esther, coordinadora. México, UNAM, IISUE,

Bonilla Artigas Editores.
----------. 2011. "Hedda Gabler: exploraciones." *Reencuentro con Henrik Ibsen: reflexiones sobre su obra*. Alcántara Mejía, José Ramón y Elena de los Reyes Aguirre, coordinadores. México, Universidad Iberoamericana, Centro Cultural Helénico-CONACULTA.

MENDOZA, Héctor
----------. 1996. *Creator principium.* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

MICHEL MODENESSI, Alfredo
----------. 2001. "Of Shadows and Stones: Revering and Translating the Word, Shakespeare in Mexico" en S*hakespeare Survey, vol. 54: Shakespeare and Religions.*
----------. 2018. "Itself but by reflection": *Shakespeare y el arte inestable*. México, UNAM.
----------. 2013. *El teatro norteamericano: una síntesis*. México, Instituto Mora de Investigaciones Históricas.
----------. 2012. "Prólogo" en *Bordeado Shakespeare*. México, Secretaría de Cultura del Distrito Federal, Paso de Gato, Col. Artes Escénicas, Serie Dramaturgia, Patronato de las Unidades de Servicios Culturales y Turísticos del Estado de Yucatán.

MIJARES, Enrique
----------. 1999. *La realidad virtual del teatro mexicano*. México, Casa Juan Pablos. Durando: Instituto Municipal del Arte y la Cultura.
----------. 2005. *Adictos a la vida. México*, Instituto Municipal del Arte y la Cultura Sistema Nacional de Creadores de Arte.
----------. 2010. *Frontera abierta: antología personal.* México, CONACULTA: Instituto de Cultura del Estado de Durango.
----------. 2003. *Dramaturgia del norte: antología*. México: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste.

MOLAS, Alaciel
----------. 2018.*El problema del acontecer escénico teatral: una aproximación fenomenológica a la intencionalidad teatral.* México, UNAM.

MONCADA, Luis Mario
----------. 2007. *Así pasan…: efemérides teatrales 1900-2000*. Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes / Dirección General de Publicaciones, CONACULTA.
----------. 1999. Introducción, selección y notas de *El libro de oro del teatro mexicano* de Jorge Ibargüengoitia, México, Ediciones el Milagro.
----------. Blog: https://reliquiasideologicas.blogspot.com/

MORA DE ANDA, Aristeo
----------. 2015. "Emails afectivos sonoros" escrito en colaboración con Anto Rodríguez en *No hay más poesía que la acción: teatralidades expandidas y repertorios disidentes*. Ciudad de México, Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

OBREGÓN, Rodolfo
----------. 2016. *Sin ensayar: crónicas de un mundo casi tan grande como el teatro*. Ciudad de México, Ediciones El Milagro (El Apuntalador) / Secretaría de Cultura.
----------.2006. *A escena*. México: Ediciones Sin Nombre; CONACULTA, Dirección General de Publicaciones.
----------. 2003. *Utopías aplazadas: últimas teatralidades del siglo XX*. México, D.F.: CONACULTA.

ORTIZ, Rubén
----------. 2019. Coautor de *Memoria y reverberaciones* de los sesenta y ocho. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM) (Ediciones especiales) / Centro de Poética.
----------. 2018. "Problemáticas contemporáneas de la puesta en escena" en *La puesta en escena y el espacio teatral*. México, D.F.: Universidad Autónoma de Chihuahua / Ficticia (Biblioteca de Ensayo Contemporáneo).
----------. 2017. "Introducción" y ensayo "Autonomía, organización y secesión. Diario de viaje 2016" en el Dossier *Hacernos un mundo.* Ficciones colectivas. México, Revista Efímera, vol. 8, núm. 92.
----------. 2015. *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI: El amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*. México, CONACULTA / INBA-CITRU.

PARDO, Luisa.
Página oficial de la compañía en la que se asientan escritos, manifiestos, y notas sobre sus procesos: http://lagartijastiradasalsol.com/

PARGA, Pablo
----------. 2018. *InvestiCreación, toda obra artística es una investigación invisible: metodología de investigación artística para el ámbito universitario y de la educación superior.* Santiago de Querétaro, México, Universidad Autónoma de Querétaro.
----------. 2004. C*uerpo vestido de nación: danza folklórica y nacionalismo mexicano, 1921-1939.* México, CONACULTA, FONCA.

PARTIDA, Armando
----------. 2010. *Mecanismos de fabulación en la dramaturgia mexicana actual y la identidad revolucionaria*. Chihuahua, México, Universidad Autónoma de Chihuahua (Textos Universitarios; 88).
----------. 2000. *La vanguardia teatral en México.* Ciudad de México, Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado.
----------. 1998. *Dramaturgos mexicanos (1970-1990)*. Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli".
----------. 1997. *Teatro adentro al descubierto*. Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Periodismo Cultural).

PINEDO, Sara
----------. *Entrevista. Sara Pinedo Actriz y Promotora Teatral* por Zona Franca MX en: https://www.youtube.com/watch?v=y186cqECLbk
----------. Blog de Colectivo Alebrije: http://colectivoalebrije.blogspot.com/
----------. Página de Colectivo Alebrije: https://uncolectivo.com/alebrije/

PRIETO STAMBAUGH, Antonio
----------. 2016. *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance.* editores: Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh. Xalapa, Universidad Veracruzana.
----------. 2013. *Investigaciones artísticas. Poéticas, políticas y procesos*, editor: Antonio Prieto Stambaugh, coordinadora: Ahtziri Molina Roldán, Xalapa, México, Universidad Veracruzana.
----------. 2011. J*erzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*, editor: Antonio

Prieto Stambaugh, coordinador: Domingo Adame. Xalapa México, Universidad Veracruzana, Editorial Códice.
----------. 1992. *El teatro como vehículo de comunicación*, coautor con Yolanda Muñoz González. México, Editorial Trillas.

RASCÓN BANDA, Víctor Hugo
----------. 2010. *Umbral de la memoria: teatro completo* de Víctor Hugo Rascón Banda. Compilador Enrique Mijares. Chihuahua, Chih.: Programa Editorial de Gobierno del Estado: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2010.
----------. 2007. *Creencias e increencias*. Ciudad de México, El Financiero, 2007.

RETES, Ignacio
----------. 2012. Documental *Ignacio Retes. "Ocupación: teatrista".* Investigación: Jovita Millán. (CDRom) Biblioteca Digital 4, Serie: Creadores de la escena. México, CONACULTA / INBA-CITRU, Se puede encontrar en: https://citru.inba.gob.mx/publicaciones.html?id=329
----------. Existe el Fondo Ignacio Retes que se puede consultar a través de la Coordinación de documentación del CITRU.

RODRÍGUEZ, Gabino. *"Continuidad, grupo y resistencia"* https://www.youtube.com/watch?v=q6R7NrVMH40
----------. *Fronteras de la ficción - La ficción, la frontera indefinible*: https://www.youtube.com/watch?v=y4LrlhDFvMQ
----------. Entrevista: https://www.informador.mx/Cultura/Gabino-Rodriguez-poder-transformador-20120821-0224.html
----------. Página oficial de la compañía en la que se asientan escritos, manifiestos, y notas sobre sus procesos: http://lagartijastiradasalsol.com/

RODRÍGUEZ, Jesusa
----------. (El archivo completo de Jesusa Rodríguez en el que se encuentran una enorme cantidad de escritos de la artista, entrevistas, libretas personales de sus procesos artísticos, publicaciones en periódicos y revistas se encuentra albergado en el Instituto Hemisférico del Performance y Política en la Universidad de Nueva York, se agregan aquí solo algunas referencias como muestra, el archivo puede consultarse en el Instituto, pero aún no ha sido clasificado.)
----------.1987. "Después de Europa, Giovanni en Bellas Artes… Adoro México,

pero no soy nacionalista: Jesusa, Ciudad de México, "La Jornada, Jueves 25 de junio, sección C.
----------. 1984. "Temporada de Divas A.C. En Paris. Don Giovanni se modifica tanto como nosotras cada día: Jesusa", Ciudad de México, La Jornada, sección Cultura, 22 de septiembre.
----------. Entrevista a Jesusa realizada por Mariana Jano, "Del vestido al desnudo. Entrevista a Jesusa", consignada en el archivo de Jesusa Rodríguez en el Instituto Hemisférico del Performance y Política aún sin clasificar, sin datos de publicación.
----------."Libreta de notas", Consultada en la colección de Jesusa Rodríguez albergada por el Instituto Hemisférico de Performance y Política.
----------. Entrevista a Jesusa Rodríguez realizada por Diana Taylor. http://archive.hemisphericinstitute.org/hemi/es/component/k2/item/2283-interview-jesusa-activism.
----------. 2013. Ensayo sobre Donna Giovanni de Jesusa Rodríguez, Didanwy Kent, "Donna Giovanni y la performatividad simbólica del deseo". En La escena teatral en México, 35 Muestra Nacional de Teatro, coord. Gabriel Yépez, México, INBA.

ROMÁN CALVO, Norma
----------. 2007. *El modelo actancial y su aplicación*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
----------. 2001. *Para leer un texto dramático: del texto a la puesta en escena*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras: Árbol.
----------. 1994. *Teatro y verso: el arte de conocer el verso español*. México, Árbol.

RUELAS, Enrique
----------. 2008. *Condiciones para la construcción dramática*. Edición Edgar Ceballos. México: Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas.
----------. 2008. *Reflexiones al paso*. Edición Edgar Ceballos. Guanajuato, México, Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas.
----------. 2012. *Historia del arte escénico: a través de siglos, épocas y edades*. Redacción y edición Edgar Ceballos. México, D.F.: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras; Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas.
SABIDO, Miguel
----------. 2016. *Teatro sagrado: los "coloquios"* de México. Ciudad de México, Siglo XXI Editores.

----------. 2009. *El collage teatral*. México, UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
----------. 2002. *El tono: andanzas teóricas, aventuras prácticas, el entretenimiento con beneficio social*. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura.

SALCIDO, Miroslava
----------. 2019. *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*. México, CITRU – INBA.
----------. 2019. "Por qué soy un sólo órgano", *Revista DCO*. *Danza Cuerpo Obsesión*, edición especial por el XV° aniversario, México-Argentina, mayo.
----------. 2018. "Filosofía del performance: escritura somática y *ethos* en escena", *Revista OuvirOuver*, v. 14, n. 1; dossier "Teatro, Epistemologia, Decolonialidade e outras Reflexões Estéticas", en Revista de Universidad Federal de Uberlandia, Brazil, http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/42883/22501
----------. 2017. "Yo, filósofa", en *Por otras políticas de la verdad en América Latina*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.
----------. 2016-2017. "Filosofía del performance / performatividad de la filosofía", en Investigación Teatral. *Revista de artes escénicas y performatividad,* v. 6-7, núms. 10-11, agosto 2016 – julio de 2017.

SANO, Seki
----------. 1971. Coautor de *¿Qué pasa con el teatro en México?* México, D.F., Editorial Novaro.
----------. "Declaración de principios" firmada el 1ero de agosto de 1939. (Se puede consultar en el libro de Guillermina Fuentes)
----------. Documental sobre su vida y obra: https://mexicana.cultura.gob.mx/en/repositorio/detalle?id=_suri:INBA:TransObject:5bce83527a8a02074f-83105b&n=1&r=4&word=Homenaje%20a%20Seki%20Sano,&t=1487
----------.1996. Cuaderno sobre su vida no escrito por él: *Seki Sano 1905-1966*. México, D.F.: CNCA / INBA-CITRU, 1996.

SELIGSON, Esther
----------. 2016. *Cuerpos a la deriva*. México: Cuadrivio.
----------. 2008. *Para vivir el teatro.* México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

----------. 1989. *El teatro, festín efímero: Reflexiones y testimonios*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.

SÉRBULO, Mayra
----------. 2017. *Manual de entrenamiento físico-sensible*, México, publicación independiente realizada con medios propios de corto tiraje.
----------. Página en la web: http://mayraserbulo.com/

SOLÉ, José
----------. 2009. *Teatro de autor*. José Solé y Edgar Ceballos. Ciudad de México, Escenología.
----------. 1980. *Correspondencia de movimiento* (sin datos de publicación)
----------. 1981. *Creación colectiva, fórmula para el nuevo teatro* (Sin datos de publicación)

TORIZ, Martha
----------. 2011. *Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta Tóxcatl celebrada por los mexicas*. México, CITRU-INBA, En http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/873.
----------. 2013. *Miguel Sabido. El teatro ritual*. (disco compacto). México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Biblioteca Digital del CITRU, núm. 4.
----------. 1993. *La fiesta prehispánica: Un espectáculo teatral: Comparación de las descripciones de cuatro fiestas hechas por Sahagún y Durán*. México, INBA: Centro nacional de investigación teatral Rodolfo Usigli.

TORTAJADA, Margarita
----------. 2011. *Danza y género*. Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Arte y Literatura.
----------. 2001. *Frutos de mujer: las mujeres en la danza escénica*. Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza.
----------. 1995. *Danza y poder*: México, INBA.

TOVAR, Juan
----------. 2006. *Doble vista: teoría y práctica del drama*. Prólogo de Flavio González Mello. México: El Milagro/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
----------. 1990. Colaborador en *¿Es el guion cinematográfico una disciplina literaria?* México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

TREJO LUNA, Gerardo
----------. Entrevista: https://www.letraslibres.com/mexico/los-caminos-del-actor-entrevista-gerardo-trejoluna

TRONCOSO, Lucero
----------. 2016. *Teatro y estética del oprimido: homenaje a Augusto Boal*. José Ramón Fabelo Corzo y Ana Lucero López Troncoso, coordinadores. Puebla, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras.

URTUSÁSTEGUI, Tomás
----------. 1995. *Manual de dramaturgia*. Tomás Urtusástegui y Adrián Urtusástegui. Presentación Jesús González Dávila. México, TYA.

USIGLI, Rodolfo
----------. 1967. *Anatomía del teatro.* México, D.F., UNAM.
----------. 1940. *Itinerario del autor dramático*. México, La casa de España en México.
----------. 1933. *Caminos del teatro en México*. México, Imprenta de la Secretaria de Relaciones Exteriores.
----------. 1932. *México en el teatro: 26 láminas fuera de texto.* México, Mundial.

VALDÉS KURI, Claudio
----------. 2014. *De monstruos y prodigios, la historia de los Castrati: recuento de un proyecto teatral inclasificable*. Textos, Analola Santana, Claudio Valdés Kuri, Mario Espinosa y Astrid Velasco; coordinación editorial y cuidado de la edición, Astrid Velasco, Valeria Guzmán y Sergio Écatl; ilustraciones, Jazbeck Gámez. Ciudad de México, Tintable/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones.
----------. Entrevista: https://www.milenio.com/cultura/hobbies-amo-desastre-escena-panico-mediocridad-claudio-valdes-kuri
----------. Entrevista: https://www.youtube.com/watch?v=vMAxN3l_55w
----------. Página oficial de Teatro de Ciertos Habitantes: www.ciertoshabitantes.com

VARGAS, Jorge Arturo
----------. Página oficial de la compañía: http://www.teatrolineadesombra.com/
----------. El actor creador. Entrevista con Jorge Arturo Vargas: https://www.letraslibres.com/mexico/el-actor-creador-entrevista-jorge-arturo-vargas
----------. Desmontaje de "Amarillo" en conversación con Luis Conde: http://www.catedrabergman.unam.mx/index.php/es/programa/amarillo-teatro-linea-de-sombra

VILLAREAL, Alberto
----------. 2014. *Diez años paginados: "ensayos literarios, reseñas, prólogos y programas de mano": 2003-2013*. México, Ediciones Teatro Sin Paredes.
----------. 2012. *Tres años en des-aprendizajes: 2009-2012*. Ciudad de México, Ediciones Teatro Sin Paredes.
----------. 2011. *Siete años en ensayos: (2003-2010)*. Ciudad de México, Ediciones Teatro Sin Paredes.

WAGNER, Aimée
----------. 2008. *Georg Bùchner, innovador del teatro occidental.* Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.
----------. 1999. *De la historia del Colegio de Literatura Dramática y Teatro*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Col. Cuadernos de Jornadas 7.
----------. 2011. "La enseñanza teatral en la Facultad de Filosofía y Letras" en *Historia del Teatro en la UNAM*. México, Facultad de Filosofía y Letras, DGAPA, UNAM.
----------. 2011. "Luisa Josefina Hernández en la Facultad de Filosofía y Letras" en *Los frutos de Luisa Josefina Hernández*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

WAGNER, Fernando
----------. 1970. *Teoría y técnica teatral*. Barcelona, Editorial Labor.
----------. 1972. *La televisión: Técnica y expresión dramática*. Barcelona, Editorial Labor.
----------. 1947. *Entremeses / Cervantes*; prólogo, notas y selec. de Fernando Wagner. México, SEP.

WEISZ, Gabriel
----------. 2005. *Cuerpos y espectros.* México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
----------. 1992. *Tribu del infinito: un estudio sobre las matemáticas, la antropología y la representación.* México, Árbol.
----------. 1986. El juego viviente: Indagación sobre las partes ocultas del objeto lúdico. México: Siglo XXI.

ZORRILLA, Óscar
----------. 1989. *Nuestros viejos días*. Prólogo, selección y notas de María Andueza. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura.
----------. 1977. *Ficción*. México: UNAM, Dirección General de Difusión Cultural.
----------. 1977. *El teatro mágico de Antonin Artaud*. Traducción de Rosa García Mora y Oscar Zorrilla. México, UNAM, Difusión Cultural, Departamento de Teatro.

Hacia la construcción de un nuevo modelo de conocimiento

Lucía Lora Cuentas

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático

Lima, Perú

Hacia la construcción de un nuevo modelo de conocimiento

Lucía Lora Cuentas
Escuela Nacional Superior de Arte Dramático. Lima, Perú

Ya hace muchos años, la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro" decidió empezar a construir una metodología para la investigación en estudios teatrales. Este camino, lejos de ser fácil, ha estado lleno de encuentros y desencuentros, de hallazgos maravillosos que nos abrieron, a su vez, nuevos cuestionamientos y retos, tanto académicos como creativos, y nos generaron la necesidad de construir nuevas definiciones, nuevos conceptos y nuevas categorías de análisis para estudiar el hecho teatral.

Este camino nos condujo a entender las complejidades, tanto del teatro como de su estudio, al estar ambos profundamente imbricados con la realidad y el conocimiento. Esto abarca tanto la producción de conocimiento para la creación de un hecho escénico como la producción de conocimiento que genera el mismo hecho escénico. Es decir que, al hablar del hecho escénico, no estamos hablando ya de un conocimiento logocéntrico hecho acto, sino de uno que involucra la totalidad de lo sensible, tanto en el cuerpo del espectador como en el cuerpo social de los espectadores. Todo ello sin contar con que el estudio de este hecho escénico es igualmente complejo, dado que, como decía líneas arriba, está articulado con la realidad y las percepciones y conocimientos que, a partir de nuestra singular relación con ella, generamos; y que, por supuesto, está atravesado de una poética y un discurso que nacen de todo lo anterior.

Elka Fediuk (2010) plantea que debe entenderse el teatro en tanto su práctica poética, inmersa en un sistema-ambiente, y siempre intrínsecamente relacionado con su discurso. Es en la unión de su discurso y su práctica poética, a través de la comunicación simbólica, que vemos su concepción del mundo. Y esto es, ni más ni menos, aquello que engloba, define y potencia el campo de estudio del teatro. El teatro que estudiamos y su objeto de estudio están determinados por nuestro conocimiento; no extraña entonces que, así como la manera de adquirir conocimiento se ha ido modificado históricamente y las experiencias que nos han nutrido se han modificado en el tiempo, el conocimiento que determinó y determina lo que nos permite pensar al teatro dentro de la categoría de cultura, también se haya modificado. La razón para discutir los límites de la dimensión epistemológica del teatro es la cuestión central de lo que fue el discurso de la premodernidad y modernidad, aquel que le puso al teatro los límites dentro de los cuales le hemos permitido construirse y ser estudiado y, dado que estos límites han sido determinados por estos discursos, si mantenemos el círculo cerrado, no nos será posible generar conocimiento nuevo.

Hasta la modernidad, el sujeto se entendía a sí mismo como una unidad identitaria y como un ente, esencialmente, cognoscente cuya vida tendría, además, un sentido último. Fue gracias a esta autorrepresentación que nos colocamos a nosotros mismos como el máximo representante de la evolución de los seres vivos y a la epistemología positivista como el único medio válido para estudiar y conocer.

Este discurso mediante el cual nos autorrepresentábamos como identidad cognoscente se comunicó simbólicamente mediante diversos modos de representación. En el caso del arte, mediante prácticas poéticas coherentes con este modo de ver el mundo; en el caso específico del teatro, estas prácticas poéticas discursaron principalmente desde la estructura aristotélica y el estilo naturalista; los personajes, poseedores de una psicología que determinaba un objetivo y las consecuentes acciones para conseguirlo, debían representar un mundo lo más verosímil posible.

Para deslindar con esta relación supuestamente indivisible, José Antonio Sánchez, en su *Teatro en el campo expandido* (2007) explica que el teatro no fue considerado arte hasta principios del siglo XX. Antes se hablaba de arte dramático, es decir, el del dramaturgo llevado a escena. Él explica que, en

tanto medio específico, el teatro solo fue considerado arte desde que en el cambio del siglo XIX al XX, una serie de directores escénicos se empeñaron en demandar para ellos la condición de artistas. Sánchez sostiene que la aceptación del teatro como arte ha sido tardía y que eso ha definido la cerrazón del concepto de teatro.

¿Qué pasa entonces cuando aparece, como una necesidad en camino de generalización, la de ensanchar los límites de esta estructura y este estilo teatral? Hay un quiebre epistemológico, es decir, un cambio en la manera como nos pensamos a nosotros mismos con relación a nuestra experiencia del espacio, del tiempo y del otro.

Podemos encontrar la explicación de este quiebre epistemológico en los descubrimientos de las ciencias duras (ley de la entropía, teoría de caos, física cuántica, fractales, multiversos) en el frenético avance de la tecnología de todo tipo, pero en especial de la tecnología de la información y la comunicación; asimismo, en el advenimiento de la globalización y los consecuentes cambios en la manera de producción, distribución y comercialización de los productos que consumimos, que aceleraron la circulación del capital (llámese posmodernidad, capitalismo avanzado, modernidad tardía, tercera fase del capitalismo, etc.).

Lo más probable es que el origen de esta fractura se encuentre en la relación entre todo lo anterior, pero lo importante es, más bien, reconocer, como decía líneas arriba, que la noción de sujeto como unidad pensante repleta de esencia está a tal punto debilitada que es casi imposible pensar en una estructura aristotélica para representarla. Esto debido a que la premisa básica para su existencia es la presencia de personajes con un propósito final, y si nuestra autorrepresentación está fragmentada, no podemos tener tal propósito claro y definido.

Fediuk, citando a Foucault con relación al pensamiento, señala que los límites de este están determinados por el lenguaje y relacionados con las experiencias que modifican el lenguaje y alteran el orden del pensamiento. Este lenguaje, en tiempos posmodernos, se sabe que está desestructurado.

Esta autorrepresentación está a su vez determinada por un orden simbólico cambiante, es decir, por una fractura en el lenguaje. En relación con la deses-

tructuración del lenguaje, Jameson (1992) nos habla de la ruptura de la cadena significante, que desarticularía el pensamiento al dejar al sujeto sumergido en una vastedad de presentes continuos. Ya que la unión entre un significante y otro se desarrolla en una línea temporal, al romperse esta unión, esos presentes se dispersan en el espacio, interrumpiendo la formación del orden simbólico construido a través de la unión de los significantes. Este orden simbólico en el teatro genera los diferentes niveles de significación. Según él, existe un colapso de estos diferentes niveles de identificación simbólica, es decir, una «desdiferenciación de lo que fue diferenciado por la modernidad».

En el mismo sentido, Derrida (1994), cuando explica su deconstrucción, afirma en relación al texto que el centro está descentrado. Ahora bien, el texto está hecho de lenguaje, está hecho de signos, es decir, está en el nivel simbólico, por ende, toda la realidad puede ser entendida como un texto. Al remover el centro, la deconstrucción se plantea la posibilidad de una lectura dirigida a buscar todos los sentidos y posibilidades presentes y no seguidas por el texto o discurso o signo. Todo lo que el sentido lógico ha expulsado fuera de la identidad de cada uno de los signos para poder constituirse como tal, pero que late en el fondo como posibilidad. Desde la perspectiva teatral, podría hablarse de todas las características removidas del concepto *teatro* para que este pueda ser concebido como una unidad identitaria. Como ya muchos teóricos han explicado, la deconstrucción busca reintegrarle a los términos del lenguaje la naturaleza polivocal y ambigua que perdieron para generar su identidad como términos. Derrida explica que la deconstrucción, como posibilidad de remoción del centro, se aplica a todos los factores que pueden funcionar como centro estructural de un texto, esto es, su significado trascendental, su contexto, su contenido o su tema. Si extrapolamos este concepto al teatro, veremos que los elementos que se han considerado centrales para el teatro se han descentrado en el teatro posmoderno: no hay fábula, ni protagonista y antagonista, ni conflicto que guíe una trama de acciones. El descentramiento nos habla de la descomposición de la unidad; esta pérdida de la unidad-totalidad o unidad identitaria, como la he estado llamado, nos deja sumidos en el vacío del pensamiento posmoderno, carente de paradigmas e historias legitimadoras. Así, el arte y el teatro se convierten en el espejo roto del hombre y su mundo.

Volviendo a la restitución de las posibilidades sustraídas a los términos en el proceso de determinación de su identidad y aplicándola nuevamente al

teatro, veremos que le han reintegrado aspectos excluidos de su definición, como su función ritual y comunitaria, al incorporar al espectador como agente performático dentro del hecho escénico. Esto, finalmente, le restituye también su condición de posibilidad, ya que desde esta perspectiva las posibilidades de ser del teatro se abren a lo no mimético, a la ruptura de la cuarta pared, a la ruptura de los límites entre actor y personaje y la disolución de los límites de la fábula. La realidad, al igual que el teatro, no es sino un conjunto de versiones en diferentes sistemas simbólicos, y en este sentido, los diferentes sistemas simbólicos que estructuran el teatro se deben entender desde un amplio conjunto de variantes.

Esto implica, para el teatro, que las posibilidades de estudio en torno a él se descentran, se desarma la taxonomía que impedía cualquier condición de posibilidad de la imaginación y el pensamiento, permitiendo al fin que se inaugure lo liminal y lo expandido para estudiar lo que en el teatro es elaborado mediante significantes fragmentados, plurales y heterogéneos.

En síntesis, ya sea porque se rompa la cadena significante y nos deje en un contínuum de presentes en el espacio, sin posibilidad de propósito en el tiempo, o porque el centro del texto, que es a su vez una cadena significante, esté descentrado y no nos permita pensarnos como unidades identitarias, estamos, como sujetos, fragmentados en una dispersión de pluralidades heterogéneas en el espacio.

Para Deleuze (2002), el «primado de la identidad, cualquiera que sea la forma en que sea concebida, define el mundo de la representación. Pero el mundo moderno nace del fracaso de la representación, de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico, las identidades son sólo producidas por un efecto óptico de lo que es la diferencia y la repetición», para él, la «tarea de la vida consiste en hacer coexistir todas las repeticiones en un espacio donde se distribuye la diferencia». Y esto es exactamente lo que sucede con el mundo del teatro y con la investigación en torno a él; se hacen coexistir las diferencias y sus repeticiones a través de un caleidoscopio de representaciones, y es justamente ahí donde se vuelve plural y heterogéneo. Al mismo tiempo, cuando el objeto investigado se fragmenta, volviéndose plural y heterogéneo, su estudio hace lo mismo; en parte porque los que lo estudiamos estamos también sujetos a una cultura, y en parte porque para ver un objeto heterogéneo se necesita un enfoque heterogéneo.

Este asunto se complejiza cuando pensamos que esa pluralidad y heterogeneidad de fragmentos se da en un mundo globalizado y que en la globalización se construye un nuevo lenguaje, que superpone múltiples signos, que también transgreden espacios y diluyen el tiempo. Así, a través de esa superposición de signos en distintos espacios, los fragmentos se hibridan, desarmando su taxonomía, y se inaugura lo que, en palabras de Foucault, sería lo heteróclito «…el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en una dimensión, sin ley ni geometría, lo heteróclito, es un término que etimológicamente significa que las cosas están ahí "acostadas", "puestas", "dispuestas" en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un lugar común» (1968). Entonces, pasamos de un tiempo con una lógica lineal, a uno que, al igual que los significantes, está disperso en el espacio. Pasamos de saberes que, como diría Lyotard, legitiman las ideologías a través de relatos teleológicos, a la necesidad de saberes también plurales y heterogéneos. En investigación teatral, esto implica la necesidad de la interdisciplinariedad para su construcción. En otras palabras, nos encontramos en un momento de la historia que requiere que construyamos un cuerpo teórico a partir del diálogo entre una pluralidad de saberes heterogéneos.

En el caso de la lista de trabajos de investigación producidos en la ENSAD en los dos últimos años, buena parte de ellos exploran en sus contextos, es decir, producto de nuestra particular glocalización, articulan su realidad con aquella teoría que pretende explicar la compleja relación de sus sujetos con el tiempo y el espacio que habitan. Hablo de la posmodernidad latinoamericana, donde cosas, sujetos, tiempos, espacios y pensamientos diversos coexisten y se superponen de manera real y virtual, pero quizás con una mayor complejidad. Posmodernidad que porta el desencanto de culturas ya demasiadas veces desencantadas, la carencia y necesidad de utopías. La creciente velocidad de la innovación tecnológica, por otro lado, trae consigo un nuevo momento a estas culturas, que se caracteriza por la imposibilidad de articular esos «grandes relatos legitimadores de los saberes», con los nuestros propios. Y, por otro lado, al globalizarse tanto las economías como las relaciones humanas, se globalizan también los microrrelatos restantes, desarticulados (a través de los cuales nos autorrepresentamos) y con esto se globalizan las subjetividades.

Como decía previamente, conocimiento y comunicación están en una permanente retroalimentación, en tanto la comunicación transmite los conocimientos, valores y cultura que constituyen una sociedad y es nuestro «ser social» el que construye cultura, valores y conocimientos. En otras palabras, la comunicación, a través del lenguaje verbal, sígnico o simbólico, nos individua, y por eso mismo nos permite relacionarnos socialmente para generar cultura, conocimiento e identidad. Simultáneamente, es desde esta identidad individual y cultural que nosotros, como artistas, creamos acontecimientos teatrales. Es por esta razón que los referidos trabajos de investigación tienen un valor agregado, en tanto lo que hacen es generar, desde el acontecimiento teatral, y su teorización, una resignificación de las características de la postmodernidad para a través de ellas generar las condiciones de su cuestionamiento, directo o indirecto.

Ratificando que el contexto del pensamiento es lo que dota de sentido a las prácticas artísticas (dentro de ellas la teatral) que constituyen la cultura, y que es también lo que permite distinguir individuos y comunidades, al dotarlos a través de la cultura de un propósito individual y social, es importante, como hacen las investigaciones producidas hoy en la ENSAD, revisar el contexto social, que le da sentido al pensamiento, y que es elaborado mediante signos y significados, a partir de los cuales se construye también el discurso teatral.

Este nuevo enfoque de la investigación teatral teórico práctica intenta explicar, cómo a partir de la explosión de la identidad, individual y cultural, del descentramiento, de la ruptura de la cadena significante y, por consiguiente, de la imposibilidad de estructurar los relatos teleológicos, es que mueren también las utopías y mientras hacen esto generan alternativas para su resignificación. Es aquí donde las heterotopías se instalan como espacios alternativos y heterogéneos, de lugares y relaciones irreductibles e imposibles de superponer. Espacios que dominan la filosofía y la comunicación posmodernas, pero que abren la posibilidad de la creación de universos repletos de sentido. Gianni Vattimo, en *La sociedad transparente*, describe la realidad como el entrecruzarse, el contaminarse de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones, que compiten entre sí y sin coordinación central se distribuyen en los medios. Esta falta de coordinación central se debe a que la trabazón entre los elementos de una estructura y su centro se ha perdido; al igual que la trabazón entre un significante y otro para

configurar un sentido. Lo que hacen estas investigaciones es conjurar esta imposibilidad de articular sentidos desde la materialidad sensible del arte.

Ahora, ¿por qué hablar de la crisis epistemológica desde conceptos provenientes de Occidente? ¿Existe una posmodernidad en América Latina? ¿Se da en este hemisferio la misma crisis que ha vivido Occidente?

Hay muchos teóricos que disienten de la posibilidad de hablar de posmodernidad en América Latina, ya que los procesos que llevaron a la aceleración de la economía y los avances tecnológicos nacieron en Occidente. Sin embargo, al respecto, Carlos Gadea (2016) sostiene que, a pesar de las dudas en torno a la aplicabilidad de la categoría de *posmoderno* en América Latina, lo interactivo y lo relacional propios de la posmodernidad permitirían su adaptación a este contexto. El autor discute que se usen algunas de sus características, como son lo heterogéneo, lo híbrido y lo fragmentado, para aducir que desde la llegada de los europeos a América Latina somos posmodernos. Sin embargo, como decía párrafos arriba, sí hay una coincidencia entre las características de la posmodernidad y las que resultantes de nuestra herencia colonial nos han determinado. Paralelamente, Gadea indica que sí existe una posmodernidad latinoamericana y que el error ha consistido en no mirar la especificidad de lo posmoderno latinoamericano con relación a la crítica de algunas características de la modernidad y a la historia de la llegada de la posmodernidad a América latina. Él sostiene que los movimientos políticos, sociales y culturales de los años 70 y 80 serían los antecesores de la posmodernidad latinoamericana. Según él, la dinámica político-cultural originada por el autoritarismo político y cultural de los años 70 adquiere la forma de posmodernidad en América Latina. Lo cierto es que, a pesar de que América Latina está lejos de haber vivido los mismos procesos económicos y culturales que Europa, a partir de la globalización y la aceleración en el avance de las tecnologías de la información, esta brecha se está cerrando de un modo aparentemente irreversible.

Por su parte, Magaly Muguercia, en su ensayo «Posmodernidad y América Latina» (s/f), recurre a la pregunta central sobre si es o no posible hablar de posmodernidad en América Latina y, de ser así, cómo es posible resignificar un modelo epistemológico que históricamente ha sido relacionado con la derecha conservadora. En primer lugar, se plantea la dificultad de pensar en una posmodernidad de izquierda, dado que los filósofos que han

abordado el asunto lo han hecho desde Occidente y de un modo ajeno a las posibles soluciones a los problemas políticos, sociales y culturales de América Latina. Por otro lado, dadas las características propias de la posmodernidad, como son la pluralidad, la hibridez y la indeterminación, tienen cabida en ella las características más propiamente latinoamericanas como son la rebeldía, la radicalidad y la subversión. Muguercia plantea, como alternativa a la muerte de las utopías, llenarlas de presente, es decir, que no sean ya el lugar de la recompensa sino más bien el camino hacia ella. En los trabajos que leerán a continuación es justamente la subversión de la fractura del sujeto, del tiempo y del espacio, aquella que se busca desde la comprensión profunda de quién es este sujeto y de cómo se experimentan en esta postmodernidad, el espacio y el tiempo.

Habiendo ya establecido el contexto del ensanchamiento de los límites del concepto de teatro y de su estudio, y habiendo explicado la relación de la postmodernidad y las características de América Latina, vale la pena retomar a José Antonio Sánchez para explicar que en el mismo origen tardío del teatro como arte, que habría vuelto rígida su definición, radica la facilidad con que sus límites se han expandido. Si a esto le sumamos la posmodernidad y la globalización (que es la otra cara de la misma moneda), es comprensible cómo los teatristas e investigadores teatrales han salido del centro para situarse en los bordes y generar desde allí conceptos y categorías de análisis para la investigación teatral.

Lo que ha sucedido es que, producto de este descentramiento y ensanchamiento de los límites, se han multiplicado las denominaciones para las manifestaciones teatrales resultantes –así tenemos *happenings*, *performances*, teatro posdramático, teatro en el campo expandido, teatro relacional, metateatro, teatro testimonial, teatro intermedial, etc.– y por otro el estudio del acontecimiento teatral se ha vuelto, por necesidad, interdisciplinario.

Entonces, aquí, para entender qué cuerpo de conocimientos es necesario construir ahora, vale la pena preguntarse ¿en qué consiste hoy el acontecimiento teatral? Según Sánchez, el teatro, como estamos acostumbrados a definirlo, depende de la aceptación de una realidad paralela a la realidad sobre la que no hay posibilidad de modificación y de la aceptación de que los personajes existen por cuenta propia. Como podemos observar, esto plantea claramente la relación jerárquica de los elementos teatrales; su posibilidad

depende de la renuncia a la acción por parte del espectador, pero también de la idea de unidad y propósito. Como decía anteriormente, con los conceptos de unidad, realidad, identidad (unidad), linealidad temporal (propósito) y coherencia espacial, cuestionados en la posmodernidad, ¿cómo enfocar ahora los estudios teatrales con el propósito de su resignificación?

El estudio del acontecimiento teatral ha consistido, hasta antes de la década del 80, en el análisis, generalmente semiótico, de la puesta en escena, es decir, de la puesta sobre un escenario de un texto previamente escrito; ahora ante el cuestionamiento de aquellos elementos que constituían la puesta en escena como la entendíamos, Patrice Pavis (AAVV. 2017) se pregunta, ¿tiene sentido seguir hablando de puesta en escena cuando ya se intentaron todas sus posibilidades? Más aun, según el autor, este cuestionamiento nos ubicaría en la última fase del teatro, de la cultura y de lo social, ante la ausencia de un sentido único a ser develado por el espectador. Entonces, frente a la eventual desaparición de la puesta en escena, ¿qué nuevo tipo de ente poético, de artificio escénico creador de sentidos, de dispositivo teatral, va a sucederle? Aun si lo intercultural, posmoderno y posdramático no necesitan más el ilusionismo dramático, dado que el intercambio cultural no requiere intermediario, seguirán apareciendo nuevos artificios.

Según Pavis, una de estas formas emergentes podría ser la de la *performance*, que podría convertirse en una puesta en escena aumentada, que incluye lo real y se apoya en otras artes y tecnologías. Yo creo que en efecto esto es posible, tan posible como que esta coexista con todas las manifestaciones antes mencionadas y con muchas más ya existentes o por existir, y comparta con ellas características de la posmodernidad como lo fragmentario, plural y heterogéneo dentro de sus estructuras particulares (o falta de estructuras). Estas características se manifiestan a su vez como interactividad e intermedialidad en estos nuevos y no tan nuevos acontecimientos poéticos escénicos.

En relación a las nuevas estructuras escénicas y su estudio, Diéguez (2014), en su investigación sobre escenarios liminales, afirma: «No sería nada nuevo sostener hoy que las taxonomías y definiciones cerradas hace rato dejaron de corresponder a un arte que traspasa las fronteras de género y se alimenta de las hibridaciones; pero sí es un punto de vista que necesita sostenerse en el ámbito de los estudios teóricos donde desde los años ochenta se viene hablando de la representación como esfera del dislocamiento y

donde sin embargo, todavía se desarrollan estudios académicos que siguen observando al teatro como un sistema semiótico cerrado». (p. 1). Felizmente, esta afirmación está dejando de ser cierta y prueba de ello son los trabajos de investigación que van desarrollando los estudiantes de la ENSAD en sus propuestas de tesis tanto para licenciatura como para bachillerato en los últimos años:

A continuación, compartimos del Repositorio Institucional ENSAD (http://repositorio.ensad.edu.pe) una lista no limitativa de tesis, como una muestra de los esfuerzos de investigación en nuestra comunidad académica:

Tesis para optar por el título de licenciado/a en la carrera de formación artística, especialidad teatro, mención actuación (aprobadas en 2018):

Moreno Amoros, A. (2018). *La relación de la actriz con el objeto-presencia para visibilizar los recuerdos autobiográficos del personaje en la obra Soledad, del autor Ernesto Ráez.* (Tesis de licenciatura). Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/21

Palacios Darcourt, C.N. (2018). *La Caminante Paralítica: la intermedialidad para visibilizar la discapacidad emocional en la interpretación del personaje Lis en la obra de Fernando Arrabal Fando Y Lis.* (Tesis de licenciatura). Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/14

Velásquez Zavaleta, M. (2018). *La relación cuerpo-objeto para evidenciar el proceso de autocategorización en el personaje Celina de La edad de la ciruela de Arístides Vargas.* (Tesis de licenciatura). Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/19

Zanatta Salvador, M.K. (2018). *Componentes de la metateatralidad para evidenciar la autorreferencialidad del personaje en la composición de Monológico de José Sanchis Sinisterra* (Tesis de licenciatura). Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/6

Zárate Muñoz, D. (2018). *El espacio performativo para reflejar la socialización secundaria según Berger & Luckmann a partir del personaje "Joven" de La bola del mundo de José Luis Alonso De Santos.* (Tesis de licenciatura). Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/8

Tesis para optar el grado de bachiller/a en la carrera de formación artística, especialidad teatro, mención actuación (aprobadas en 2018 y 2019):

Lacunza Huaman, O.D. (2019). *Un actor y tres personajes: la función sígnica de los objetos en la construcción del personaje para evidenciar las situaciones irónicas en el unipersonal adaptado de la obra El espejo de las verdades aproximadas de Juan Rivera Saavedra.* (Trabajo de Investigación). Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/30

Vildoso Sisley, E. E. (2018). *La manera en que el recurso musical vocal construye el discurso del personaje indultado en el drama musical Lima 4am.* (Trabajo de Investigación). Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/31

Zárate Polanco, A.E. (2018). S*ucesión de imágenes elaboradas con la zona superior del cuerpo para evidenciar la narrativa escénica del personaje Dragón, en el cuento "El dragón Kerpo y la princesa Lee Fu".* (Trabajo de Investigación). Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/29

Tesis para optar el grado de bachiller/a en la carrera de Educación artística, especialidad en arte dramático (aprobadas en 2017, 2018 y 2019):

Arrunategui Quispe, Rosario Del Milagro. (2017) *Programa de dramas creativos para mejorar la convivencia entre madres e hijos de 13 a 15 años de edad en aldeas infantiles SOS–Callao* (Tesis) Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/28

Cabrera Tovar, Kyara Emperatriz. (2017) *El taller de improvisación dramática para mejorar la expresión de ideas de manera oral en los estudiantes inhibidos de 12 años, del 1ro de secundaria del colegio Karol Wojtyla del distrito de San Miguel.* (Tesis) Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/12

Castillo Villanueva, Claudia Alejandra. (2019). *Taller de teatro de aula "Perú antiguo" para que los estudiantes del cuarto grado de primaria del colegio Al-*

borada en el distrito de Lince valoren el principio de reciprocidad de los pobladores del Tahuantinsuyu. (Tesis). Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/9

Chamorro Solórzano, Erika Isabel. (2018) *Diagnóstico del conocimiento de la cultura ambiental de los alumnos del 2° año de educación secundaria de la I.E.P Manuel Antonio Ramírez Barinaga-hermanos maristas del distrito de San Juan de Miraflores, como base para diseñar una propuesta pedagógica con el teatro de títeres.* (Trabajo de investigación) Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/35

Chavesta Incio, Yosbelth Pedro. (2018). *Taller de drama creativo como estrategia para mejorar la descentración intelectual de los estudiantes de 5º grado de educación secundaria de la I.E. pública José María Arguedas del distrito de el Agustino.* (Tesis) Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/13

Cobos Noblejas, Miguel Angel. (2017). *Juegos dramáticos para motivar a una niña con parálisis cerebral en su terapia física.* (Tesis) Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/20

Dávila Matías, Keyla Alejandra. (2017). *Taller de dramatización de historias bíblicas adaptadas para mejorar la interpretación oral de los estudiantes de 15 y 16 años de edad del 5° de secundaria de la I.E.P Benjamín Barton del distrito del Rímac.* (Tesis) Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/27

Delgadillo Tomasevich, Génesis Fátima. (2020) *La aplicación de juegos dramáticos mejora la percepción espacial de los niños y niñas de 5 años en la institución educativa inicial particular "Mi Pequeña Casita" del distrito de Breña.* (Trabajo de investigación) Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/56

Fernández Vega, Ángela Berenicce. (2019) *Taller de drama creativo para mejorar la autoconfianza, en el desempeño de las actividades dentro del aula, de los estudiantes de 1° grado de educación secundaria de la I.E. "Kurt Lewin" del distrito de Los Olivos*. (Tesis) Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/25

García Cisneros, Aída Silvia (2017) *Taller de juegos dramáticos como medio de estimulación de la sensibilidad para mejorar las relaciones interpersonales de los niños de 5 Años de edad con sus pares en la I.E.P "Manuel Elías Bonnemaison" en el distrito de Ate.* (Tesis) Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/16

García Mescua, Linda Marjorie. (2018). *Aplicación del taller de danza creativa como actividad dramática para lograr la desinhibición en la expresión corporal en actividades escolares de los alumnos del sexto grado de educación primaria en la I.E N° 20955-2 "Naciones Unidas" de Santa Cruz de Cajamarquilla del distrito de Chaclla, provincia de Huarochirí.* (Tesis) Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/7

Miura Sáenz, Andrés Moisés. (2019) *Aplicación del taller de teatro foro para disminuir las manifestaciones de bullying de los estudiantes del sexto grado f de educación primaria de la I.E. 7057 Soberana Orden Militar de Malta, del distrito de Villa María del Triunfo.* (Tesis) http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/23

Ortega Rojas, Úrsula Andrea. (2017) *Taller de títeres para mejorar la tolerancia a situaciones frustrantes entre pares de estudiantes del 4o de primaria de la I. E. no 7059 "José Antonio Encinas Franco" del distrito de San Juan de Miraflores.* (Tesis) http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/10

Panduro Gonzales, Pedro Antonio. (2019). *La danza creativa como estrategia dramática para disminuir la agresividad expresada en insultos y gestos ofensivos entre los adolescentes del 3° de secundaria de la I.E.P 7059 "José Antonio Encinas Franco" Pamplona Alta – San Juan de Miraflores.* (Tesis) http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/33

Prieto Ferrer, Ina Azucena. (2020) *Estrategias de iniciación dramática para el desarrollo de la creatividad expresiva de los jóvenes con síndrome de down de la ONG Hatunyaa Comunidad Montessori del distrito de Surquillo.* (Tesis). Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/57

Quintanilla Ocampo, Hildy. (2019) *Dramatización de relatos de identidad para mejorar la convivencia intercultural de los estudiantes del 5to. grado del nivel de educación primaria de la I.E. "Luz Casanova" del distrito de Breña.* (Tesis). Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/34

Rodríguez Mori, Oracio Froylan. (2019) A*plicación del taller de creación colectiva para mejorar el nivel del pensamiento crítico de los estudiantes de cuarto grado de educación secundaria de la I. E. La fe de María del distrito de Comas.* (Tesis) Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/17

Rondon Carbone, Giannina Zenaida. (2019). *La dramatización de cuentos como recurso metodológico para motivar el interés hacia la lectura en niños de 6 a 11 años de edad del programa "lectura en parques" en los distritos de La molina, Santa Anita, Villa María del triunfo y Puente piedra.* (Tesis). Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/32

Ortiz Vidal, Rosa Andrea Isabel. (2017). *Tareas dramáticas de iniciación para la mejora del desempeño cinestésico-corporal en niños de 5 años de edad del colegio "Howard Gardner" del distrito de San Juan de Lurigancho.* (Tesis). Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/18

Salinas Yauriman, Victoria Stephanie. (2019). *Taller de drama creativo "Sin marcos" para disminuir actos de discriminación a las expresiones de género entre los estudiantes de tercer grado de educación secundaria de la I.E. "José María Arguedas" del distrito de el Agustino.* (Tesis). Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/24

Sandoval Morales, Edwin Rodrigo. (2017). *"Lo performativo de lo inanimado": un taller de producción de teatro de objetos para desarrollar factores de resiliencia en estudiantes de 15 años de cuarto de secundaria de la institución educativa privada Mater Admirabilis en el distrito de Villa María del Triunfo.* (Tesis). http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/22

Vidal Guerrero, Jimmy Smith. (2019) *Aplicación del taller de drama creativo para mejorar la asertividad como habilidad social de los estudiantes del primer grado "c" de educación secundaria de la I. E. Estados Unidos del distrito de Comas.* (Tesis). Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/15

Zarri, Tom. (2019) *Taller de dramatización para mejorar el razonamiento complejo de los estudiantes del sexto grado de primaria de la institución educativa "Alborada" del distrito de Lince – Lima.* (Tesis). Recuperado de http://repositorio.ensad.edu.pe/handle/ensad/40

Caminos y postas en la historia del rol de la dirección. Un recorrido temporal y geográfico desde su origen en el teatro moderno europeo hasta el teatro contemporáneo e independiente argentino

Fwala-lo Marin

CONICET, Universidad Nacional de Córdoba

Caminos y postas en la historia del rol de la dirección. Un recorrido temporal y geográfico desde su origen en el teatro moderno europeo hasta el teatro contemporáneo e independiente argentino

Fwala-lo Marin
CONICET, Universidad Nacional de Córdoba

Una historia de contagios: perspectivas historiográficas

Si alguien ha tenido la oportunidad de caminar por la sierra, habrá notado que un sendero bien marcado, de repente, se desdibuja y se pierde o bien que la senda pierde su curso al emplazarse sobre la piedra, el pasto o el agua. La nitidez del camino se esfuma cuando otro distinto se aproxima y ya no es evidente por cuál venimos. El propósito de este capítulo es esbozar un camino posible que, como el de la sierra, es difícil de rastrear: los comienzos de la dirección teatral hasta sus devenires en el teatro contemporáneo de Córdoba, como una de las ciudades relevantes en territorio teatral argentino. Desde la Europa de fines del siglo XIX hasta la Buenos Aires de la década de 1930 y la Córdoba de 1960 y 1970. Estos lugares y tiempos son como postas en medio de la sierra. Podrían haber sido otras, pero estas son las elegidas para trazar una historia de senderos borrosos, cruzados, yuxtapuestos.[1]

[1] Hemos presentado un tratamiento preliminar de esta temática en Marin (2018a; 2020b).

Comenzamos planteando la perspectiva historiográfica que enmarca nuestras lecturas sobre los contagios. En un segundo momento, abordamos los orígenes de la puesta en escena, el rol de la dirección y los distintos modos de producción. Así, nos detenemos en el teatro moderno europeo, sus valores y las características que la dirección iba perfilando incipientemente. Sobre esa base, nos preguntamos qué aspectos recupera el teatro porteño de 1930 de la tradición europea y qué formas tomó su apropiación en los modos de producción y las concepciones del movimiento de teatros independientes. A partir de esta posta, precisamos consideraciones sobre el teatro independiente actual en la ciudad de Córdoba, entendiendo que el modo de producción independiente es una de las coordenadas de nuestro estudio. En un tercer momento, establecemos al teatro cordobés de los años 60 y 70 como hito de origen de la tradición grupal, que en el presente albergan un rol de jerarquía relativa. Sobre esta base, revisamos cuáles son los aspectos de dicha tradición recuperados por el teatro actual y cuáles son los procesos a través de los que se establecen continuidades y rupturas, atendiendo especialmente a aquellos que conciernen al rol de la dirección.[2]

[2] La investigación mayor donde se enmarca este trabajo corresponde a una tesis doctoral financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina que espera comprender las concepciones que organizan las prácticas directoriales contemporáneas y a su vez, describir las lógicas con las que se construye la definición legítima de dirección teatral.

El aspecto histórico del rol implica pensar el tiempo y los territorios de las prácticas, considerando que nuestro foco está en una ciudad como Córdoba. Por ello, decidimos asumir la perspectiva construida por Ana Clarisa Argüello y Diego García en su abordaje de la cultura cordobesa. Pensamos la ciudad desde una clave que analiza críticamente prácticas que provienen originalmente de otros territorios y que en Córdoba han adquirido características particulares a través del tiempo. Para los autores, la comprensión del territorio trasciende al espacio físico, abarcando un espacio mental y un espacio "de relaciones sociales en el cual la ciudad fue y es englobada como un punto relativo,

móvil, inestable" (Sorá, 2016, p. 11). Argüello y García proponen una historia que presta atención a los modos en que circulan las personas, los colectivos, las ideas y objetos, por lo cual es una perspectiva valiosa para nuestro estudio de las prácticas, metodologías, éticas de trabajo del teatro, por nombrar algunos de los entes que se intercambian entre territorios y a través del tiempo. De ese modo, la relación entre el espacio y el tiempo considera "los hechos de contacto" y "los de transmisión".

Nos interesa su crítica al tratamiento "puramente local, y muchas veces localista, de los fenómenos culturales", ya que cristaliza un único tipo de relación con la externidad, priorizando la diferencia y redundando en una "mansa aceptación o su rotunda repulsa" (Argüello y García, 2016, p. 18). Los historiadores detectan los supuestos que han formado parte de numerosa bibliografía sobre los procesos culturales en Córdoba. El primer supuesto sobre el que echan tierra es la diada tradición-modernidad, ya que organiza tautológicamente los procesos, por cuanto los concibe identificables como modernos o tradicionales antes de analizarlos o establecer criterios. En consonancia con los planteos de Mouffe, definir los términos de una identidad como propiedades apriorísticas es una postura esencialista que opaca entendimientos complejos. Impide, por ejemplo, notar las múltiples figuras mediadoras en los procesos intelectuales, los intereses de los productores, las contradicciones de los accionares institucionales y las circunstancias que atraviesan los acontecimientos. Los autores destacan, además, que los procesos de corta duración mantienen una relación heterónoma respecto de los contextos que trascienden a la cultura cordobesa. Problematizar las relaciones de subordinación o dependencia requiere, también, entender la real heteronomía que es parte de "las sociedades nacidas del contacto", las cuales adquieren "históricamente su fisionomía dentro de una determinada trama de intercambio en los que recibe o disputa su lugar específico" (Argüello y García, 2016, pp. 20-26).

Lo anterior contradice algunos antecedentes que trabajamos en otros trabajos, en tanto que postulan al teatro independiente de Córdoba como una práctica que representa la "pulsión modernizante" que tensiona los "enclaves conservadores", haciéndose eco a los escritos de José Aricó (Alegret, 2017, p. 44). La díada tradición – modernidad fue utilizada para organizar y entender los procesos culturales y ha sido postulada como la lectura válida de la identidad cordobesa, dando lugar a esquematizaciones sobre los procesos culturales en la ciudad. Argüello y García hacen frente a la "tautología por la

cual la ocurrencia de fenómenos concebidos *a priori* como modernos o tradicionales" asumiendo una postura crítica de la historiografía sobre la ciudad

> ¿Por qué un artista *moderno* es rechazado en la ciudad? … porque viene de un centro de la *modernidad*, su estilo es moderno, y llega a una ciudad *tradicional*. Razonamientos de este tipo, aquí esquematizados pero ciertamente muy frecuentes, ocluyen desde el comienzo cuestiones como por qué ese artista llegó, quienes lo invitaron, qué figuras locales lo acompañaron sin vacilaciones o cómo pudo ubicar alguna pieza en una plaza tan breve y tan hostil, e incluso decidió volver en otras ocasiones. (2016, p. 20)

La cita anterior hace eco con la visita de Jerzy Grotowski en 1971, que revisaremos más adelante. Sobre este problema, Chantal Mouffe abre claves para apartarse de separaciones tautológicas que permiten imaginar identidades colectivas que operan oponiéndose. Sin embargo, reconocemos la trascendencia de la imagen de "ciudad de frontera" que Aricó propuso para pensar Córdoba y que los investigadores contemporáneos aún retoman.

El segundo supuesto sobre el que avanzan Argüello y García es el relato sobre la lucha entre tradición y modernidad, en el que el triunfo de la primera se lee como carencia

> en la medida en que se presume la naturaleza atlántica (porteña y europea) de la "verdadera" modernidad, la cordobesa suele presentarse como "periférica", "moderada", "provinciana" o "católica"; es decir, constitutivamente incompleta, distorsionada o fuera de lugar. (2016, p. 21)

Habría que enfrentar estos supuestos a criterios objetivos que nos permitan establecer rasgos experimentales o rupturistas en las prácticas artísticas y culturales. Los autores buscan eludir los dualismos, por ejemplo, la emisión-recepción propia de caracterizaciones dicotómicas entre los centros y las periferias, que no consiguen aprender las "múltiples mediaciones, intersecciones y superposiciones involucradas en todo hecho de contacto" (2016, p. 26). Deconstruir este tipo de lecturas es la vía para hacerles justicia a los fenómenos culturales que nos ocupan.

Una comprensión compleja de Córdoba no niega la posibilidad de sintetizar afirmaciones sobre su pasado y su presente. Coincidimos con Argüello y García en tanto observan rasgos singulares producto de su "carácter de encrucijada" extendido y arraigado en la historia. A lo largo de distintos contextos

históricos su "condición de lugar de paso" no hecho otra cosa que permanecer, hasta ser casi una de sus singularidades más potentes e insoslayables, en un área geográfica más acotada que se vincula a migraciones universitarias y de otros tipos. En este sentido entendemos la ciudad como espacio de convergencia, de tránsito, de permanencia transitoria o estable de *otros*, distintos, que habrían "favorecido cierta sensibilidad ante realidades territorialmente amplias" (2016, pp. 24-25). Este modo de ver los tránsitos y los contagios permea nuestra comprensión de las prácticas teatrales europeas modernas y las porteñas. Este marco conceptual es el que habilita las lecturas que hacemos sobre el rol en lo que sigue.

Surgimiento del rol de la dirección en el teatro europeo

Precisar la historia de la dirección teatral contemporánea nos lleva obligadamente al otro lado del mar a Francia, Rusia, Alemania, Inglaterra e Italia; lugares donde el "teatro de arte" resquebrajó los modos particulares de hacer teatro para dar lugar a nuevos. Nuestra recapitulación atiende al surgimiento de un rol que no había existido como tal en los milenios anteriores de la historia del teatro. La cuestión no sólo está en las tareas concretas que desplegó este nuevo artista teatral, sino también en el surgimiento de una manera completamente nueva de pensar el teatro. La puesta escena como "disciplina artística autónoma" está intrínsecamente asociada al rol de la dirección (Roubine, 1998, p. 14).

Imaginemos por un momento una función teatral de finales del siglo XIX en supongamos, París: actores sobre el escenario representan una pieza de Molière. Los veremos de frente, siempre proyectando su rostro, su pecho y su voz hacia el público, poniendo en alto los textos para que sean totalmente transparentes respecto del texto escrito. Entre ellos, las réplicas serán siempre con el cuerpo hacia el público y las acciones físicas se circunscribirían exclusivamente a *declamar, narrar, vociferar, corear, recitar.* Es decir, acciones únicamente vinculadas al decir el texto, sin hacer parte al cuerpo, a la relación con el partener o al espacio físico. Y el espacio será un espacio de ornamentación, con producciones visuales en dos dimensiones, cuyo uso será únicamente decorativo: aplicar el término *decorado* es adecuado en ese contexto. Situarnos a fines del siglo XIX implica imaginar que la representación teatral estaba totalmente determinada por el texto escrito, dotada de una serie de convenciones rígidas respecto de los modos de actuar y que, la

puesta en escena como la conocemos actualmente, no existía. Como tampoco existía una figura que tomara decisiones sobre el acontecimiento teatral.

Los artistas reaccionaron a este panorama produciendo una serie de "rupturas estéticas y éticas" que generaron nuevas preguntas sobre la puesta en escena y que, en la división del trabajo artístico, delimitaron el rol de la dirección (Proust, 2012, p. 96). La puesta en escena como entidad autónoma (como obra de arte diferente a la palabra escrita por el dramaturgo) es la diferencia categórica con el teatro hasta el momento, cuya independencia viene de la mano de la figura de la dirección teatral. La puesta en escena concebida como una disciplina artística nueva y superior contuvo todos los componentes de la representación en una nueva unidad de sentido, construida por el sujeto director. Los materiales que componen la escena comenzaron a ser integrados en una totalidad que producía una "nueva realidad profundamente inmaterial". Esta ya no residía en ningún soporte físico, sino en el *entre* de los materiales integrados (Proust, 2012, p. 103). Para Serge Proust, la cuestión ontológica del rol está en relación a la inmaterialidad de la labor.

Por otro lado, Jean-Jacques Roubine señala que el punto de inflexión que toma la historiografía teatral para indicar el inicio del teatro moderno es la fundación del Teatro Libre de Antoine, en 1887 (1998, p. 14). Según Roubine, podrían tomarse otras fechas, como la creación de la Compañía Meininger en 1866 o la incorporación de la luz eléctrica en las salas de teatro europeas. Otros hitos que podríamos considerar en la emergencia del teatro moderno son la inauguración del Teatro Libre en París en 1887, del Freie Bühne (Escena libre) de Berlín en 1889 o del Teatro de Arte de Stanislavski y Nemirovitch-Dantchenko en Moscú en 1898. La fundación de estas compañías de teatro naturalista, en un lapso temporal tan acotado, dio cuenta de la difuminación de las fronteras. Fue un movimiento que ya no respondía a tradiciones estrictamente nacionales, sino que se alimentó de diálogos teóricos, de la publicación de textos biográficos y del intercambio experiencial de investigaciones escénicas y prácticas. Los contagios se multiplicaron y con ellos, surgió un nuevo modo de entender el teatro.

La corriente simbolista corrió una suerte similar, datada por Roubine en la fundación de compañías como El Teatro de Arte en 1891 y Théâtre de L'Œuvre en 1893, ambas en París. La publicación de los ensayos de Adolphe Appia *La puesta en escena del drama wagneriano* en 1895 y de Gordon Craig *Del arte*

del teatro en 1905, también marcan hitos del simbolismo. En síntesis, tanto para simbolistas como naturalistas, a partir de 1860, las prácticas no podrían circunscribirse estrictamente "dentro de límites geográficos" o de "tradiciones nacionales" (1998, p. 22). Roubine atribuye a dos fenómenos tecnológicos la importancia decisiva en el proceso de cambio de los espectáculos teatrales: uno, el desdibujamiento de las fronteras territoriales debido a los intercambios entre las compañías, lo que borró virtualmente las distancias entre países europeos; la incorporación de la luz eléctrica como desarrollo técnico trascendental. La luz artificial dotó al espacio escénico de posibilidades poéticas, representacionales o simbolistas. Este fue, quizá, el paso más importante hacia la construcción de dispositivos escénicos.

Para Patrice Pavis, el trabajo de Émile Zola es el primer hito de la historia de la puesta en escena. El relato comienza cuando Zola expresa "una insatisfacción profunda" relativa a la incapacidad de la dramaturgia para recoger la brutalidad del mundo (2013, p. 6). Émile Zola y André Antoine, sentenciaron que la declamación como codificación actoral válida estaba en crisis y aspiraron a abandonar los modos solemnes e histriónicos. Querían acercarse a representaciones naturalistas, donde la actuación fuera *auténtica* y los actores vivieran las piezas "en lugar de actuarlas" (Pavis, 2013, p. 6). Otro de los puntos de conflicto era la relación entre la actuación y el decorado. En el teatro contemporáneo, referirse a la dimensión espacial de la puesta como decorado es incurrir en una especie de sacrilegio. Sin embargo, en el teatro que tanto irritaba a Zola, las construcciones escenográficas no se integraban a las acciones actorales, cumpliendo cabalmente una función decorativa. El teatro naturalista alteró la relación entre el espacio y la actuación, demandando exactitud, detalle y precisión histórica a la puesta en escena, tal como ocurría en los pasajes descriptivos de las novelas. La incorporación de la luz eléctrica a los teatros contribuyó a que el "universo escénico" se vuelva "autónomo y coherente" (2013, p. 6).

En la misma postura, André Antoine comenzó a distinguir el rol de la dirección de escena del rol de dirección de teatro. Este último era un puesto administrativo y de producción ejecutiva que formaba parte del mundo del teatro de la Francia de fines del siglo XIX. Antoine pensó en la puesta como globalidad y dio los primeros pasos en la sistematización de la tarea. En su texto *Causerie sur la mise en scène*, estipuló dos momentos en el trabajo de la dirección, considerando un aspecto que continúa siendo clave: la inmaterialidad

de la labor (Pavis, 2013, p. 7). Para Antoine, la dirección debía encargarse de: por un lado, el diseño y la construcción de la escenografía, parte material de la labor; y, por otro, debía responsabilizarse de la interpretación, que en ese momento obtuvo nuevas atribuciones. En estos términos, la materialidad de la escena se integró a las actuaciones que, a su vez, estaban digitadas por "la interpretación de la obra por el director de escena" (Pavis, *Contemporary 7*). En este sentido, el surgimiento de la puesta en escena como obra autónoma se fundamenta en una producción de sentido constituida por el espacio, los objetos, el sonido y las actuaciones como signos.

Apostando aún más por el valor de la autonomía de la escena, se sitúa la corriente simbolista. Esta decide vaciar el espacio, apostando al silencio y a la alusión. Más allá de las diferencias con la corriente naturalista, el simbolismo enfatiza en el proceso de la puesta en escena como entidad autónoma, al despegarse del texto y producir un universo propio. La creación de esta nueva obra abre paso a una serie nuevos roles artísticos, entre ellos el de la dirección como aquel que "organiza" los materiales en una obra integrada.

En coincidencia con Pavis y Roubine, la investigadora Catherine Naugrette data en la década de 1880 la aparición de la puesta en escena moderna con la figura de Antoine, quien condensa por primera vez el rol del director de escena como "segundo creador" (2004, p. 20). El dramaturgo escribe una pieza que, al ir hacia la escena, se convierte en otra obra bajo la interpretación y productividad creativa de la dirección. De este modo, se produce un nuevo sentido y la puesta en escena deja de ser una mera ejecución de un texto para ser una pieza con sentido propio. Una pieza pensada y creada por quien ejerce el rol de la dirección. En la propuesta de Naugrette hay un acento particular en la cuestión de la dirección como un rol intelectual, que produce un pensamiento en torno a la obra y genera textos que sistematizan su pensamiento teatral, que teorizan sobre el arte de la puesta en escena (24). *El teatro sabe*. La retórica teatral vendría a ser una práctica característica del rol, desde su configuración moderna.

Desde la teatrología argentina, María Fukelman realiza una lectura del teatro moderno europeo para considerar luego los aspectos que fueron retomados por los teatros porteños en la década de 1930. Si bien su investigación no se focaliza en la figura de la dirección, atiende al movimiento de teatros independientes. Nuestro trabajo contextualiza el rol en el marco de los tea-

tros independientes, por lo cual consideramos que es necesario atender a los contagios que receptó el teatro porteño y que luego habrían resonado en las prácticas cordobesas. De todos modos, si bien nuestro enfoque atiende a continuidades, también presta atención a las rupturas en la diáspora de los modos de hacer teatro, desde las prácticas modernas de finales del siglo XIX en Europa hasta los modos contemporáneos cordobeses. En este marco, es que nos interesan las investigaciones de Fukelman. La autora quita el acento de la estética naturalista como eje de la ruptura, para postular que la ética de trabajo y la vocación experimental fueron los aspectos que profundizaron el quiebre entre el teatro oficial de la Comedia Francesa y la escena comercial de Boulevard respecto del Teatro Libre de Antoine. El movimiento del Teatro Libre surgió como antítesis de la estética de la declamación actoral, la exageración, las figuras estelares y del "cartón pintado" como decorado, a la vez que proponía una postura ética de profunda seriedad sobre la labor teatral. En el caso de Berlín, el director referente de la Escena Libre (Die Freie Bühne) es Otto Brahm. En este circuito, tanto la Escena Libre como el teatro comercial berlinense montaron puestas naturalistas. Este habría sido el motivo por el cual la Escena Libre solo perduró tres temporadas, ya que la similitud estética de las propuestas competía económicamente con el teatro comercial. Aquí la pregunta vuelve a correrse de la estética naturalista y se centra en la idea de experimentación, lo que no formaría parte de las propuestas del teatro comercial. La lectura de Fukelman del caso londinense *The Independent Theatre Society*, reitera la distancia que separan las nuevas formas teatrales, autónomas del Estado y privadas, de los principios del teatro privado vinculado al "éxito comercial" (2017b, p. 163). El carácter constitutivo de las identidades teatrales independientes es centralmente la separación del mercado y la idea de avanzada. Inclusive, la crítica afirmaba que si no se hubiesen estrenado sus obras "[los ingleses] seríamos mucho menos avanzados de lo que hoy somos" (Shaw En Fukelman, 2017b, p. 163). La idea avance está ligada a la de vanguardia artística y con ello, a la idea de experimentación.

Entre los objetivos estéticos del movimiento figuraba también la "pretensión de realizar un teatro de arte" cuyo propósito era "llevar a cabo un arte bello" (Fukelman, 2017b, p. 164). Es interesante ver como en el Teatro de Arte de Moscú de Vladímir Ivánovich Nemirióvich-Dánchenko y Konstantin Stanislavski se abogaba por un teatro de "altos estándares de actuación y producción" y a la vez había una fuerte apuesta a que fuera popular, entendiendo que el arte teatral también puede educar.

Estas búsquedas estuvieron de la mano de la ampliación y la ruptura de las convenciones establecidas. La experimentación fue la herramienta que la mayoría de los grupos empleó, aunque la noción de vanguardia no fue acuñada por todos ellos. Por ello, revisaremos las nociones de experimentalismo y vanguardia de Umberto Eco. El concepto implica un modo de "actuar de forma innovadora respecto a la tradición establecida", que "transgrede intencionadamente (y reestructura indirectamente) las reglas de la gramática tradicional" (Eco, 1985, p. 88). Eco sugiere las implicancias sociológicas del concepto: el autor experimental tendría "la voluntad de hacerse aceptar. Ofende, pero con fines podríamos decir pedagógicos, para conseguir aprobación" (Eco, 1985, p. 88). Existe un ánimo educativo en la noción de experimentalismo de Eco, donde el artista espera re-establecer los cánones y conseguir aprobación del público que, primeramente, no comprende la obra. En cambio, un movimiento de vanguardia sostiene una actitud "provocadora", cuya búsqueda es "ofender socialmente a las instituciones culturales" mediante producciones que sean consideradas inaceptables en los cánones establecidos (Eco, 1985, p. 103).

A partir de esta conceptualización, Fukelman opta por la experimentación como rasgo identificable en las poéticas porteñas, vinculado a sus contagios europeos. Además, destaca otro aspecto para buscar la identidad de estos teatros y es la noción política y social de las puestas. Piscator fue uno de los directores del Die Freie Bühne, y las obras que allí produjo tenían un

> contenido social y político, con el objetivo de difundir y clarificar las ideas políticas izquierdistas … Si bien todos estos grupos tuvieron un cariz distinto, se pueden considerar dentro de la misma genealogía por su actitud de "recortarse" de un contexto y promover un arte con contenido social. (Fukelman, 2017b, p. 164)

En síntesis, la autora plantea tres grandes líneas donde podrían inscribirse los teatros europeos de fines de 1800 y principios de 1900: teatro independiente/libre, teatro de arte y teatro popular y plantea que

> podemos advertir que hemos recorrido tres direcciones distintas en el vínculo con los textos elegidos: la cercanía con la realidad, la cercanía con la belleza, y la cercanía con el pueblo. En el primer grupo encontramos piezas de tesis que se proponen dejar un mensaje, asociadas al realismo y al naturalismo. En el segundo grupo hay piezas poéticas, relacionadas con el simbolismo. Y en el tercero, el que estamos exponiendo, lo que se pone en

> juego es si la pieza representada hará que el público se sienta próximo a ella o no, es decir, se evitan los clásicos por su lejanía temporal, y se recomiendan obras que hagan tanto reír como llorar, y que hagan bien al espectador, lo "sanen". (Fukelman, 2017b, p. 172)

Nuestro abordaje recupera del análisis de Fukelman las influencias que luego permearon al teatro porteño de la década del 1930. El llamado "teatro independiente" es abordado por la autora, planteando continuidades y rupturas respecto de las influencias europeas y, a la vez, estableciendo los matices al interior del mundo del teatro independiente en la Buenos Aires de 1930 a 1944.

Teatro independiente en Buenos Aires: aproximaciones y distancias

El movimiento de teatros independientes en Buenos Aires es analizado por Fukelman en el período 1930-1944, poniendo en cuestión la homogeneidad que había sido instalada por la crítica argentina. Para fundamentar la diversidad, atiende a varios aspectos de los grupos que conforman su estudio como integrantes del movimiento de teatros independientes: sus orígenes, propuestas estéticas y metodologías del trabajo, relaciones con la macropolítica y los aspectos discursivos. En estas distintas aristas, es posible observar matices bien diferenciados. Fukelman logró sintetizar cuatro coincidencias en este grupo de teatros, aún atendiendo meticulosamente a sus diferencias. Los puntos en común fueron: la pretensión de hacer "buen" teatro, la oposición al teatro como bien de mercado, la renovación de la lógica de mercado imperante y la ausencia de objetivos económicos. Plantea que la poética abstracta del teatro independiente del periodo contenido entre 1930 y 1944

> fue un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética; careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva contestataria, dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista. (2017a, pp. 298-299)

Ahora bien, los contagios respecto de la escena europea son profundos, tanto por su interés de renovación como por su voluntad de priorizar lo estético por sobre lo económico. Sin embargo, en los estudios que revisamos sobre

el teatro de arte europeo, no podía afirmarse que era una práctica contestataria de modo generalizado. En lo que sigue presentaremos las aristas y los matices establecidos por Fukelman en su tesis doctoral con el propósito de revisar esos aspectos en las prácticas contemporáneas cordobesas.

Los grupos del movimiento de teatros independientes

Para analizar el movimiento de teatros independientes, Fukelman revisa distintos grupos existentes durante el período que denomina Fundacional (1930- 1944): el Teatro del Pueblo, el Teatro Proletario, La Máscara, La Cortina, el Teatro Espondeo, IFT (Teatro Popular Judío), la Agrupación Artística Juan B. Justo, Teatro Popular José González Castillo y del Teatro Íntimo de La Peña. Los orígenes de cada grupo serían distintos y por tanto también lo sería la conformación de cada teatro independiente (2017a, p. 286). Algunos conjuntos fueron tributarios de la polémica literaria representada por los de Boedo y los de Florida, aunque sus devenires no respetaron necesariamente ese antagonismo. Sobre la vertiente de los de Boedo, Fukelman ubica al Teatro del Pueblo, al Teatro Proletario y a La Máscara, aunque sus prácticas hayan tomado aspectos de los postulados de los de Florida. Cercanos al periódico Martín Fierro se desarrolló el grupo La Cortina y el Teatro Espondeo. Otros grupos, como IFT y la Agrupación Artística Juan B. Justo, nacieron como parte de comunidades específicas ("la colectividad judía o el Partido Socialista, respectivamente"). El caso del Teatro Popular José González Castillo y del Teatro Íntimo de La Peña nacen de la mano de "artistas de larga trayectoria". Salta a la vista que los orígenes fueron heterogéneos, ligados a valores éticos y políticos diferentes.

El abordaje de Fukelman plantea múltiples propuestas estéticas y en general, diversidad de metodologías de trabajo. Podemos trazar como parámetro común el uso de un texto previo que luego fue representado por el elenco. Los textos correspondieron a autores extranjeros, clásicos y modernos o bien a autores nacionales e inclusive sainetes, en una evidente diversidad en los repertorios en el movimiento. Los objetivos estéticos fueron también diferentes, algunos reforzando la idea de producir "un buen teatro", otros buscando que el carácter estético conviviera con el "contenido político y social" (2017a, p. 287) y otros que sostuvieron "posturas, explícitamente, didácticas" (2017a, p. 288). Las corrientes estéticas a las que adhirieron fueron, por tanto, también distintas: algunos apelaron a incorporar estética naturalista,

con mayor o menor éxito, "actuando 'con verdad'", con una "técnica más bien imitativa" o con técnicas que pretendían alejarse de las convenciones naturalistas (2017a, p. 288). La cuestión escenográfica fue un aspecto distintivo de los teatros independientes, aunque no en todos, donde el carácter plástico y las innovaciones en el espacio fueron de ahora en más un elemento de la escena que se tuvo en cuenta.

Respecto a la figura de la dirección, Fukelman también analiza que los grupos contaron con formas variables de organización, en algunos casos con directores "fuertes" que se mantuvieron en el rol durante muchos años y cuyo nombre trascendió los límites del grupo para consagrarse como figuras (como es el caso de Leónidas Barletta). En otros casos, los grupos se organizaron más horizontalmente e inclusive el rol de la dirección era asumido por distintas personas.

Profundizamos el caso de Barletta, ya que tipifica una modalidad de dirección a la que luego reaccionaran los hacedores. Este modelo de director asume completamente la responsabilidad de la actuación, llegando aún a la gestualidad o matices que pudieran afectar el proceso de recepción, desde un paradigma pretende ser guía a los actores. Su objetivo es armonizar los elementos del "juego dramático" para la producción del espectáculo, en el cual su propio accionar pierda cualquier materialidad distintiva y se aloje en una inmaterialidad inasible de la que es autor. Su tarea es

> empezar por darle una orientación precisa a la empresa que acomete; todos los detalles de organización deben merecerle especial cuidado. Tiene que formar la compañía, elegir las obras de una temporada, corregirlas, adaptarlas a su tiempo, al escenario y a los medios de que dispone; tiene que proyectar los decorados, la acción de los personajes, los efectos de luz y sonido. Tiene que crear el entusiasmo y mantenerlo; descubrirle al actor la naturaleza intrincada del personaje y, limitando su interpretación, ponerlo en camino de encontrar la expresión más acertada por sus propios medios. (Barletta, 1960, p. 51)

Otro aspecto que nos interesa en nuestro trabajo es que "discursivamente, todos los grupos independientes rechazaron el teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos" (Fukelman, 2017a, p. 292). A la vez, esto trajo aparejado que "ninguno de los integrantes de estos conjuntos ... se ganó la vida con su trabajo en el teatro independiente" (Fukelman, 2017a, p. 294).

Esta situación estaba naturalizada, no problematizaba ni se buscaba una solución. Según el estudio de Fukelman, se señala como algo que con el tiempo fue a marcar un quiebre en el movimiento de teatros independientes. La cuestión de la remuneración y la producción de ganancias en el movimiento es especialmente importante porque es el motivo fundamental que los separa del teatro comercial (o profesional, como lo llama la autora). Como mencionamos antes, Mouffe plantea que las identidades colectivas se construyen por la distancia con un otro. En este caso, el *otro* es el teatro comercial. Este aspecto plantea una continuidad con los teatros modernos europeos de finales del siglo XIX.

Otro aspecto que abona el mismo sentido, es decir, que separa al movimiento de teatros independientes de otros, y alrededor del cual se constituye su identidad es la relación con lo estatal. En apariencia, la cuestión de la independencia no sólo se estructura por su independencia con el mercado, sino también con el Estado. Sin embargo, Fukelman problematiza esta cuestión: corrobora que casi todos los grupos mantuvieron algún tipo de vínculo con gobiernos o partidos políticos. En algunos casos tuvo que ver con espacios físicos cedidos por el municipio (Teatro del Pueblo, Agrupación Artística Juan B. Justo y La Máscara). En otros casos tuvo que ver con la conexión de sus miembros con la filiación a partidos políticos, como el Partido Comunista (La Cortina, Teatro Proletario, La Máscara, IFT y el Teatro del Pueblo) y al Partido Socialista (Teatro Juan B. Justo y el Teatro del Pueblo). Muchos integrantes eran declarados anarquistas, socialistas o ideologías de izquierda (Peña Pacha Camac, Teatro Popular José González Castillo y Teatro Íntimo de La Peña). Otros teatros como el Teatro Íntimo de La Peña y el IFT parecen no haber mantenido relaciones con el Estado. Es notable entonces que tuvieron posiciones políticas concretas, vinculaciones con el estado y que eso no implicó que dejasen de ser independientes. Podríamos notar que la marcada tendencia de izquierda del movimiento de teatros independientes implicó persecución estatal para los teatros y sus miembros.

Historizaciones del Teatro Independiente en Córdoba

A partir de aquí, tomamos otra posta en la historia del rol que proponemos con nuestro estudio. Transitaremos alguno de los caminos que Mauro Alegret propone en su tesis doctoral. Allí plantea una periodización: una etapa dónde se sientan las bases, luego el periodo de gestación, el de consolidación y, por último, el lapso 2000-2015. Plantea las bases de la etapa de gestación

en los procesos que tuvieron lugar en la ciudad durante 1800 y principios de 1900, adhiriendo a las convenciones teatrales modernas en consonancia con el "proceso de modernización nacional". La "etapa de gestación" del teatro independiente ha sido estudiada también por Graciela Frega junto a sus equipos de investigación y habría sucedido a mediados del siglo XX, para luego dar lugar a la etapa de consolidación en la década de 1960. Partiendo de las investigaciones de Efraín Bischoff sobre la programación del siglo XIX, ambos investigadores abonan la tesis que organiza la identidad cordobesa bajo la diada conservadurismo y modernidad.

Bases

Alegret revisa en la historiografía de Córdoba para reconstruir una historia del teatro *en* la ciudad y *de* la ciudad. Vuelve a fuentes que documentan la presencia de compañías itinerantes y producción local escasa. Las primeras muestras de teatro moderno se habrían dado hacia finales del siglo XIX, entendido como "los modos de producción y obras parisinos" (2017, p. 139). Destaca la realización de festejos con continuidad y permanencia durante el siglo XIX, vinculadas a las fiestas patrias y a las fiestas religiosas (2017, p. 140). Enumera algunas iniciativas privadas, como por ejemplo la de "don José Cortés y don Ramón Bazarque" que en 1836 montan un teatro de tipo comercial y donde la intervención del estado implicó la cesión de espacios y la conformación de una comisión censora para que las composiciones dramáticas no se conviertan "en instrumento pernicioso de la buena moral" (Bischoff, 1961, p. 67). Los teatros que tuvieron lugar fueron el Teatro Progreso, una caja a la italiana inaugurada en 1877; el Teatro de la Comedia o Coliseo, que abrió sus puertas en 1840; el Teatro Argentino con fecha de 1889; el Teatro Rivera Indarte en el año 1891, nombrado actualmente como Teatro Libertador San Martín; el Teatro Odeón, el Teatro Novedades y el Teatro Español, todos a finales del siglo XIX. Nos interesa una observación que Alegret introduce: "Córdoba presenta una particularidad: mezclar la arquitectura de los templos tradicionales, católicos y coloniales con los teatros al estilo liberal y francés de finales del siglo XIX" (2017, p. 145). En sintonía con la perspectiva que entiende a la ciudad como un espacio de frontera y su "temprano y extenso carácter de encrucijada", donde perviven tiempos yuxtapuestos y tradiciones teatrales heterogéneas, aún en el siglo XIX (Argüello y García, 2016, p. 24).

Las producciones que se vieron en ellos fueron montadas por grupos itinerantes, contratados con fines comerciales por empresarios de la ciudad. Las compañías españolas y el repertorio español eran solicitados y "consumidos" en los teatros locales. Además, existían grupos de aficionados, que se presentaban en funciones benéficas y compañías de teatro filodramático. Ana Yukelson destaca la diversidad de los ámbitos de recepción de estos "productores marginales", que circulaban igualmente por teatros como el Teatro Progreso, por sociedades de fomento, clubes barriales o fiestas patrias, en una lógica que se apartaba de los beneficios económicos. De igual modo, Alegret recupera las palabras de Graciela Frega, en tanto que reconoce "la emergencia de sus primeras iniciativas no modificó la situación del campo, pero constituyó una promesa de cambio que tendió a favorecer su reconfiguración" (2004, p. 173). Graciela Frega pone atención al paso de artistas circenses por la ciudad. En general, no fueron bien recibidos por las elites y sus discursos en la prensa. De una fuerte impronta criolla, llegan los circos rioplatenses de los Hermanos De Carlo y el Podestá-Pereyra e "hicieron conocer la serie de dramones populares que dio lugar a la conformación del microsistema de la gauchesca" (Frega, 2004, p. 31). Los sectores populares participaron de estos procesos de circulación, recibiendo producciones que fueron gestadas y producidas fuera de la ciudad. El accionar de las élites a través del estado promovió una serie de acciones de censura y persecución de las producciones populares:

> Estas acciones sociales y simbólicas suman a la conformación de la identidad teatral cordobesa una de las condiciones que aún perviven: se niegan los espectáculos populares y se acepta la producción del "buen gusto", es decir, las compañías dramáticas y líricas "a la europea", cuya producción foránea reafirma la imagen de Córdoba como una plaza teatral "culta". (Alegret, 2017, p. 149)

La tensión *cultura culta - cultura popular* se hace patente en el relato. La cultura culta queda asociada a los grupos de elite económica, cuyo pensamiento está vinculado a la tradición y la moral. Nos interesa observar que esta moral estaría integrada por el pensamiento católico apostólico y también con elementos de la cultura europea. La cultura popular estaría vinculada al circo, los géneros gauchescos y las producciones rioplatenses. Nos resulta inevitable preguntarnos por las hibridaciones en los procesos culturales plenos de teatralidad en ese periodo. Sería el caso, por ejemplo, de las fiestas religiosas: ¿pueden encuadrarse en la cultura culta o en la cultura popular?

¿Cuán productivo sería dicho encuadramiento? ¿Reconocemos rasgos más propiamente andinos, indígenas y africanos en este caso (y en otros que desconocemos)? Entendemos los límites de las investigaciones y resaltamos que se adeudan aún los trabajos que recuperen los fragmentos dispersos de las distintas tradiciones a las que el teatro de Córdoba es tributario. Una vez más la metáfora de la ciudad de fronteras es altamente fructífera, no así la oposición maniquea entre tradición y modernidad.

Gestación

Alegret construye el Periodo de Gestación a través de las investigaciones, registros y documentación de Mónica Flores, Moll y Pinus en *Las Lunas del teatro*; de *Una comedia en cinco actos* de Mabel Brizuela; de *Una teatralidad nacida en los sesenta* de Silvia Villegas; de *En el teatro del simeacuerdo* de Laura Fobbio y Patrignoni; y centralmente las investigaciones de Graciela Frega, cuyos resultados fueron publicados y otros fueron recogidos en una entrevista inédita. Destaca "la experiencia de Radioteatro, la Comedia Cordobesa, el Departamento de Artes Escénicas, el Seminario y la Escuela Roberto Arlt" como instancias fundantes de la producción teatral y, especialmente, de la producción *independiente* (2017, p. 188). Respecto de la Comedia Cordobesa, que ha sido estudiada por Mabel Brizuela, recupera "la figura del Estado como promotor y financista del proyecto creativo" en "un modelo de producción similar al de las comedias en Europa" (2017, p. 189). Es decir, hay una organización jerárquica de los roles, organizados verticalmente en torno de la figura de la dirección, quien tiene la responsabilidad creativa de la puesta en escena. Esta institución, luego, representará un modo de producción del que las lógicas independientes intentarán distanciarse. Es una experiencia cercana del teatro parisino, que les impulsa a construir otra identidad colectiva distinta del teatro oficial.

Entre las investigadoras, hay criterios diversos para definir la génesis de la actividad independiente: "Moll, Pinus y Flores la ubican en la práctica teatral del grupo Teatro Siripo en la década del 50; Villegas, en cambio, directamente espera hasta 1962 y adjudica el término independiente al grupo pionero El Juglar" (Alegret, 2017, p. 191). El Teatro Siripo comenzó sus actividades en 1952 y una de sus figuras destacadas fue el dramaturgo Miguel Iriarte, que se formó en sus talleres. Revisaremos más adelante la cuestión de las formaciones, pero ya desde la etapa de gestación, los hacedores construyeron sus tra-

yectorias en torno a la formación en talleres "independientes". El Juglar, por su parte, tuvo como gran figura a Carlos Giménez, un prodigio de la actividad teatral a nivel latinoamericano. Carlos Giménez es una figura clave, paradigmática de las reglas del campo: en los 50 se organizó colectivamente con su grupo, a partir de allí produjeron contactos y gestionan recursos económicos para realizar viajes a festivales en Latinoamérica y en Europa. Su rol fue, centralmente, de director del grupo (junto a otros). Fue impulsor del Festival Nacional de Teatro, que reunió a los hacedores de Córdoba entre sí, presentando producciones y poniéndose en contacto con obras y maestros del resto del país y extranjeros. Sus trayectorias quedan a merced de las rupturas del estado de derecho en numerosas ocasiones y él termina estableciéndose en Caracas, como director del grupo *Rajatabla* y adquiriendo renombre internacional. Esta figura fue central en el periodo de la recuperación democrática, que veremos más adelante. Alegret reconoce en la metodología de Giménez una convención que perdura hasta el presente: "cada quien crea su propio método, sino el valor de la confianza en la creatividad del actor como motor de la producción escénica" (2017, p. 194).

Consolidación

En el Periodo de Consolidación, Alegret construye el relato desde los "grupos de creación colectiva que se autodefinen como "independientes": el Libre Teatro Libre (LTL), la Chispa, Bochinche, Los Saltimbanquis, entre otros" (2017, p. 197). Tanto Fobbio y Patrignoni como Musitano y Zaga plantean una profunda relación con la Universidad Nacional de Córdoba, cimentada en los vínculos personales y de creación artística. Los vínculos humanos se originaron en ese contexto, propiciando inclusive los procesos de producción en el seno de la institución. Esta característica pervive hasta la actualidad. La Universidad y el teatro independiente vienen construyendo un tejido dinámico desde este periodo.

Es también en este periodo donde se plantea la "creación colectiva" como metodología de trabajo (Alegret 200). Las continuas relaciones entre el teatro de Córdoba y los teatros latinoamericanos produjeron la incorporación de este modelo, en una adhesión creativa, pero también ideológica y política. El movimiento de creación colectiva

> consistió en un conjunto de grupos de teatro, en principio identificados con preceptos del teatro experimental, que generaron un resquebraja-

> miento radical de la dramática teatral latinoamericana que en aquellos años estaba completamente "europeizada". (Alegret, 2017, p. 201)

Se estableció una relación directa entre experimentación y posicionamiento político. En términos de Eco, una postura de vanguardia habría buscado ofender a las instituciones culturales, entre ellas al público. Sin embargo, el trabajo de los grupos tenía una voluntad de transformación de la realidad que pretendía incorporar a los sectores populares. De las investigaciones de Mauro Alegret, Adriana Musitano y Gabriela Halac sabemos que los rasgos del Teatro Independiente que realizaban los hacedores en los sesenta y setenta se sintetizan en la experimentación de los lenguajes, en la creación colectiva, en la desjerarquización de los modos de producción y en el fuerte carácter político y transformador del teatro.

Adriana Musitano y Nora Zaga estudiaron el teatro que tuvo lugar en Córdoba del periodo que va de 1969 a 1976, describiendo sus puestas como "innovadoras y transgresoras", críticas a la sociedad y también a las convenciones teatrales, especialmente a la jerarquía de roles en el teatro. Las autoras lo caracterizan por la capacidad de "unir una mirada crítica sobre la realidad y la política, sumando el humor y las innovaciones, mediante obras que situaban a los espectadores frente a sus problemas, abiertas a lo regional latinoamericano, y a la vida política de aquellos años setenta" (Musitano y Zaga, 2017, pp. 8-9). Por su parte, Halac plantea la idea de "militancia estética" y presenta como rasgos definitorios a la creación colectiva y la improvisación; las temáticas provenían del mundo social desde una lógica de protesta y teatro documental; se utilizaban espacios públicos o no convencionales para las funciones, potenciando el vínculo con organizaciones políticas o comunitarias cuyo público era invitado a un debate posterior (2006, p. 13).

La gran influencia de la creación colectiva consolidaba una identidad latinoamericanista para el teatro cordobés (Alegret, 2017, p. 207). El origen regional de esta metodología, cuyos teatristas se organizaban en un movimiento, facilitaba los viajes a festivales e intercambios. Abordando otros aspectos, Alegret retoma los aportes de otras autoras, como Silvia Villegas, respecto de la presencia de Grotowski en Córdoba, señalando que los aspectos de creación actoral y metodología de ensayo "hicieron mella en los grupos", no así su posicionamiento en relación al Estado, la política y las lógicas de subsistencia (Alegret, 2017, p. 211). Con la visita de Jerzy Grotowski se explicitó la figura

del "director tirano" como un disvalor en la poética del polaco, que influenció fuertemente en los grupos de creación colectiva en Córdoba (Alegret 209). A partir de allí, el rol asume una

> mirada externa y complementa el trabajo del actor y de los demás roles, pero no desde una posición de autoridad indiscutida, sino como alguien que vela por el sentido de lo que se está proponiendo desde afuera de la escena. (Alegret, 2017, p. 215)

A su vez, la nominación "coordinador" se utiliza para poner de manifiesto una metodología de trabajo horizontal, pero que continuaba aludiendo a un lugar de dirección que inclusive podía rotarse entre miembros del grupo. En cuanto a la influencia de Brecht, señala, en sintonía con Halima Tahan, que los hacedores se apoyaron en cuestiones tanto de la forma como del contenido de la poética brechtiana: el extrañamiento en la actuación y en la narración, la dramaturgia épica, el discurso crítico en relación a lo social, la apuesta a "divertir" y a "recrear" y el retorno a los géneros populares.

En síntesis, destaca del panorama tres caracteres fundamentales. Los dos primeros son "la afirmación de una distancia político-partidaria y la ruptura ética, estética y metodológica frente al teatro «burgués» y oficial", "la autoproclamación de los mismos hacedores como «independientes»" y "la conquista de la autonomía del subcampo teatral" (Alegret, 2017, pp. 203-204) mediante la producción de obras, la consolidación de posiciones diferenciadas en relación al campo teatral argentino, la configuración de su propio público y la valorización de otros profesionales de la actividad teatral.

Se afianza la idea de colectividad y las figuras que emergen de este tiempo están organizadas en grupos: Teatro Estable (TEUC), el Libre Teatro Libre (en adelante LTL), La Chispa, por mencionar a los más estudiados. De la investigación dirigida por Musitano hay un pormenorizado registro de los protagonistas: María Escudero, Paco Giménez, Roberto Videla, Myrna Brandán, Estrella Rohrstock, Eddy Carranza, Graciela Ferrari, Lindor Bressan, Susana Pautasso, Mónica Barbieri, Artemia Barrionuevo, Juan José Toto López, Graciela Mengarelli, Lisandro Selva, Jorge Petraglia, Nidia Rey, Rafael Reyeros, solo por mencionar algunos de ellos.

Puentes y orillas entre el pasado y el presente de un rol situado en un teatro de tradición grupal

A partir de las bases del trabajo de Alegret podemos pensar en el campo teatral independiente como objeto de estudio: allí traza la historia de su gestación (de 1940 a 1965), consolidación (de 1965 a 1976) y los fundamentos del nuevo teatro independiente del siglo XXI (de 2000 a 2015). Quedan algunas preguntas en el tintero, principalmente vinculadas a comprender cómo se da la relación entre unos tiempos y otros, desde el periodo de consolidación al nuevo teatro independiente del siglo XXI. Dadas las disrupciones en el régimen político, institucional y en la vida de las personas que sostenían la actividad, nos preguntamos cómo se dan las continuidades y las rupturas. Las investigaciones afirman que hoy se retoma la presencia de la identidad del teatro de los setenta de manera central, recalcando que el teatro actual ha resignificado y transformado sus características más importantes. Se observa la relevancia de nuestra indagación debido a la necesidad de precisar cómo se da la relación entre el tiempo de pre-dictadura y postdictadura (Dubatti, 2011b, p. 71). Las transformaciones en el teatro de los últimos casi cincuenta años demandan una comprensión compleja, correspondiente a un período de fuertes agitaciones, de ruptura del orden constitucional y de grandes vaivenes en el contexto económico, político y social. Este tiempo de conflictividad, lejos está de permitir visualizar los cambios de los rasgos medulares del teatro independiente en Córdoba, o al menos reconocerlos de un modo transparente. En ese sentido, interesa conocer cómo se transforman/actualizan los aspectos de "la política" y "lo político" del teatro independiente del presente que difiere de las formas del pasado, comprendiéndolos desde la perspectiva de Mouffe (2014, p. 16).

Tomando como medulares a la experimentación y al trabajo horizontal y colectivo, nuestra hipótesis es que la continuidad y actualización de estos dos grandes rasgos está dada por la presencia de hacedores de los setenta como formadores de las nuevas generaciones, pero en ámbitos y modalidades diferentes. Los autores mencionan a la academia como espacio de encuentro intergeneracional (Alegret, 2017, pp. 323-324), pero nuestra propuesta considera como central en la formación la experiencia en el ámbito independiente, en un proceso complejo de observación, referenciación, vivencia y consagración. Tomaremos como evento paradigmático a la serie de festivales de teatro en Córdoba y su incidencia en la generación de

directores teatrales de mayor centralidad en el campo hoy, para observar la continuidad y transformación de los rasgos escogidos.

Nuestra primera conjetura es que los festivales de teatro configuran una pieza importante de la memoria del teatro predictatorial, ya que conglomeran a diferentes generaciones en una experiencia de fiesta, comunidad y organización, donde los jóvenes aprenden la tradición política de las generaciones anteriores y se consolida el valor de la poética experimental como búsqueda artística consagratoria. Estos eventos vendrían a aportar partes importantes en el mapa sobre el modo en que se actualizó la tradición teatral de los setenta en el periodo de postdictadura. Por una parte, se profundiza en analizar el I Festival Latinoamericano de Teatro (IFLT) como un recuerdo vívido —aun para quienes accedieron mediante relatos— que consolida el imaginario en torno a la fiesta que significó ese festival. Por otra parte, se considera la serie de festivales posteriores como una continuidad del IFLT en forma de eco.

La periodización planteada se detiene en hitos de orden político, pero pretende abordar a dos generaciones de *hacedores*: quienes ingresaron al campo en los sesenta y setenta y quienes lo hicieron en los noventa y los primeros años del nuevo milenio. Así es como la imagen de *orillas* y de *puentes* espera acompañar los saltos entre un hito y otro, como así también plantea un eje diacrónico a la trayectoria de quienes hoy se encuentran en actividad. El criterio de periodización está asociado a los actores y sus roles: los hacedores de la primera generación, que con la apertura democrática conformaron una comunidad teatral organizada; los jóvenes de la segunda generación cuyos maestros (en un sentido amplio) fueron los hacedores de los setenta; y por último esos jóvenes hacedores que, hoy consagrados, son los miembros centrales del campo. Por ello, el primer *puente* va de los años setenta a 1984, el periodo anterior al golpe de estado cívico militar del año 1976. El autodenominado Proceso de Reorganización Nacional produjo el exilio, la desaparición o la muerte a toda una generación de argentinos. En el caso del teatro independiente, desencadenó un corte total de sus actividades teatrales. El otro hito-*orilla*, que marca esa primera periodización, es el Primer Festival Latinoamericano de Teatro en 1984, que implicó la reactivación de los hacedores de los setenta en un evento de gran envergadura.

El segundo intervalo-*puente* va del 84 a principios de la década del 2000. Durante este período se realiza una serie de festivales bajo la denominación

de Festival Latinoamericano de Teatro (FLT), Festival Internacional de Teatro del Mercosur (FITM) y Fiesta Nacional del Teatro. Las características de estos eventos varían, aunque siempre buscaban sostener la trascendencia del Primer Festival Latinoamericano de Teatro, que sentó la norma de lo que es la tradición festivalera de la ciudad. Durante este periodo se realizan festivales de teatro a los que asisten los directores foco de esta investigación en el momento en que se encuentran en su etapa de formación e ingreso al campo teatral independiente.

El tercer *puente* se traza desde los primeros años de la década del 2000 hasta el presente, consignando la trayectoria de quienes se formaron en esos años y consolidaron su práctica hasta hoy, siendo los directores consagrados del medio. Este trabajo espera ubicarse en las perspectivas de la "Poética Comparada" (Dubatti, 2010a, p. 92), "la cartografía teatral" (Dubatti, 2016b, p. 67) y el "teatro de postdictadura" (Dubatti, 2012a, 205), con el objetivo de aportar a un pensamiento del teatro argentino multiperspectivista, plural y federal. La relevancia de esta indagación se sitúa no solo en la particularidad del rol de la dirección, sino también en los esfuerzos que significan avanzar sobre las perspectivas historiográficas del pasado reciente y el tiempo presente (Dubatti, 2011b, p. 72).

Desde nuestra perspectiva, ubicamos como gran puente entre el periodo de consolidación del teatro independiente (1965-1976) y la postdictadura al I Festival Latinoamericano de Teatro. El IFLT se realizó por primera vez en 1984, tuvo una frecuencia bianual y se realizaron cinco ediciones más hasta 1994. Verónica Heredia plantea que este primer festival marcó de modo indeleble "la memoria e imaginario social cordobés como un momento de explosión de la libertad y alegría y durante el cual se recuperó la calle" (2013, p. 1). En consonancia a un clima de apertura democrática los relatos de los participantes describen una festividad colmada de "euforia, primavera, explosión, emoción, festejos" (2013, p. 8). El evento fue parte de las políticas culturales del Gobierno de la Provincia de Córdoba encabezado por Eduardo César Angeloz de la Unión Cívica Radical, coincidente con el partido de Raúl Alfonsín, presidente de 1983 a 1989. Es fundamental señalar que la organización estuvo integrada por la comunidad teatral, realizando distintos aportes. Dicha comunidad, (auto)convocada por este acontecimiento, fue asumiendo roles de gestión, artísticos o de apoyo: Carlos Giménez como coordinador general del festival; Nidia Rey y Jorge Petraglia, que conformaron el jurado para

la selección de obras argentinas en la Muestra Nacional; Rafael Reyeros como director técnico de la comisión organizadora; Myrna Brandán como coordinadora de edecanes del área de relaciones internacionales; y Eddy Carranza como profesora colaboradora del foro de estudiantes de teatro, entre otros (Giménez, 1984, p. 2).

Esa misma comunidad era la que volvía del exilio o del insilio y fue la que imprimió sobre el festival un espíritu de alegría, efervescencia y libertad, permitiéndoles a las autoridades aprovechar ese "campo consolidado" (2015, p. 2). Verónica Heredia y María Verónica Basile adhieren al concepto de Daniela Lucena, "estrategia de la alegría", para referirse al encuentro, la fiesta, a lo dionisiaco, a la efervescencia del encuentro de los cordobeses, hacedores o no, con la calle, con la libertad.

En una entrevista, José Luis Arce, teatrista cordobés que formó parte del movimiento de esa época y reconocido autor y director teatral actual, recordaba con la misma euforia el movimiento de la comunidad en esa fiesta del teatro que pretendía ser una fiesta del pueblo:

> Hay que recordar el Festival Latinoamericano, que fue la fiesta de la cultura más grande que había ocurrido en la democracia, quitando la Fiesta del Bicentenario. Fue un sello insustituible, por lo masivo, por la efervescencia que se produjo. Y estuvo sellado por un grande que fue Carlos Giménez. Se dio una conjunción entre la gente genuina de las bases del teatro independiente, la decisión política y un gerente cultural excepcional, que era Carlos. (Marin, 2015, p. 17)

Desde su mirada, ubicada en el campo del quehacer teatral, afirma que los aportes de la expectación de espectáculos "de vanguardia" son centrales para el teatro local, en tanto afectan a los hacedores a la hora de crear nuevos espectáculos. Las obras extranjeras son adoptadas como referentes e influencias a tener en cuenta. Aquello que Arce ubica en el plano de la vanguardia es lo que traza el espacio de los posibles de las prácticas teatrales locales (Bourdieu, 1995, p. 348). En el mismo sentido, Basile y Heredia comprenden las implicancias de la participación de la comunidad teatral en la organización del festival como parte de la apertura democrática:

> En cierta medida, el modo de producción y desarrollo del festival iban constituyéndose sobre bases y prácticas —formas de hacer democráticas

> que intentaban dejar atrás y oponerse al pasado autoritario reciente. En efecto, se trató de un acto político democrático, no sólo en términos partidarios o como forma de gobierno sino en el sentido amplio y performativo de la palabra. (Basile y Heredia, 2017, p. 8)

De este modo, el festival venía a proponer un significado para la democracia recuperada. Quienes habían sido adscriptos a la nueva izquierda en los setentas, en ese octubre del 84, militaron férreamente por la libertad, por la alegría, por la calle recuperada, por el encuentro de los cuerpos y por la democracia que habilitaba ese reencuentro. Quizá ese es el gran movimiento de esta generación, que instaura sobre el presente una resignificación de la política, cuyos valores por los derechos humanos y la libertad (en el marco de un estado de derecho) son incuestionables.

En un sentido similar el IFLT, planteaba una descentralización de los acontecimientos culturales trascendentes por fuera de la capital del país, propiciando la noción de federalismo que históricamente la ciudad de Córdoba promulgó (Basile y Heredia, 2017, p. 8). El gobierno provincial impulsó acciones en este sentido, buscando "lograr la apertura de Córdoba hacia el mundo y, sobre todo, hacia Latinoamérica, haciendo fuertes referencias a la identidad e integración regional" (Heredia y Basile, 2015, p. 3). En ese mismo orden de ideas, Dubatti caracteriza al teatro de postdictadura por su multipolaridad, su desjerarquización de referentes y validaciones, propiciando la multiplicidad de poéticas, metodologías y visiones de mundo: "La nación teatral se muestra nítidamente multipolar, multicentral, y los saberes de un centro o polo no le sirven necesariamente a otros" (2012a, p. 207). El primer festival latinoamericano presentó un escenario donde la conquista de la soberanía cultural era un horizonte posible.

La importancia de esta primera edición a nuestra periodización es que sienta las bases, el despliegue de posibilidades y las expectativas a alcanzar en las siguientes ediciones, a la vez que instaura un ánimo colectivo en la comunidad teatral. Basile y Heredia describen a los espectáculos que se presentaron como obras que "desafiaban de manera innovadora esas convenciones, en gran medida por el tipo de puesta y por el espacio en donde fueron llevadas a cabo" (2017, p. 3). En el tratamiento de contenidos y formas que ofrecen las autoras en sus trabajos es posible leer un fuerte carácter performático y de frontera de la teatralidad, tanto en la muestra oficial como en la muestra

paralela, que tuvo la participación de los teatristas que retornaron del exilio: Carlos Giménez, dirigiendo una versión de *Macbeth* y de *El pasajero del último vagón* con el grupo venezolano Rajatabla; Susana Pautasso con la obra *La fanesca*, bajo la dirección de María Escudero y con un elenco de procedencia ecuatoriana; Paco Giménez con la obra *El gran Ferrucci*, presentada por el grupo La banda trama; Nidia Rey y Jorge Petraglia, miembros de la Comedia Cordobesa (actriz y director), con *Fuenteovejuna* en la apertura del festival; Rafael Reyeros como escenógrafo de *Fuenteovejuna* y *El gran Ferrucci*; integrando la muestra paralela a Roberto Videla y Graciela Ferrari (Basile y Heredia, 2017, p. 7).

Es relevante traer a la memoria la presencia de La Fura dels Baus, que formó parte de la selección de obras del festival con el espectáculo *Accions*. El recuerdo de esta participación es de gran contundencia y reafirma en el presente la identidad de Córdoba como ciudad de teatro y especialmente como ciudad de teatro de experimentación. Aquello que se vivió contribuyó a configurar y reactualizar esa concepción. Por un lado tenemos la toma del espacio público, concretamente de un punto neurálgico al tránsito cotidiano como también de gran peso simbólico debido a las instituciones políticas y eclesiásticas que lo rodean. Por otro lado, Basile y Heredia recuperan de los testimonios de esa presentación la demolición de paredes, la introducción de objetos desagradables y la destrucción en general (2017, p. 5). Estos elementos serían leídos hoy como "intromisiones de lo real" (Duran, 2012, p. 17) y forman parte de los rasgos fundamentales del teatro contemporáneo. La presencia de este grupo y de los demás espectáculos que desarrollaron un carácter performativo/liminal fueron configurando el universo de posibilidades y las libertades bajo restricciones para los hacedores. A la vez, este conjunto de imposiciones probables fue tejiendo la historia del teatro independiente, pensada como una "herencia acumulada por la labor colectiva" (Bourdieu, 1995, p. 348).

El segundo puente se traza en función de la serialidad de los festivales desde 1984 al 2000. A partir de reseñas, artículos y crítica especializada estamos al tanto de la continuidad del evento y la discontinuidad de despliegue; los autores sugieren que la repercusión, el presupuesto y la calidad del festival fue decreciendo. Sin embargo, es durante estas subsiguientes ediciones que los directores objeto de este estudio fechan acontecimientos trascendentes en su formación como jóvenes teatristas. El tercer puente une el periodo de

1995-2005 al presente. El trazado surgió luego de realizar las entrevistas a los y las directores teatrales que forman parte de este estudio, donde observamos cómo una y otra vez, en las distintas voces, brillaba el recuerdo de los festivales realizados en Córdoba. Por ello, es que comenzamos a identificar a la experiencia festivalera como fundante de la formación de estos directores. Consideramos que la dirección teatral es un rol de formación ecléctica por excelencia. Se estructura a partir de formaciones oficiales en instituciones públicas de educación superior, de formaciones en talleres y seminarios con "maestros" (hacedores consagrados) del teatro independiente, del aprendizaje con pares y colectivos de trabajo y, en buena medida, de la experiencia. Esta última puede ser de dos tipos: ya sea como espectadores, en aquellos espectáculos que marcan con fuego su forma de ver el teatro, o bien, como hacedores en proyectos que los inician en el rol de la dirección. Estos últimos constituyen, a su vez, una instancia relevante de autoreconocimiento.

La experiencia festivalera afloró en los relatos con frecuencia, especialmente al momento de recordar vivencias trascendentales como espectadores o sus experiencias iniciáticas como directores. Los directores entrevistados y que mencionaron este tipo de hitos fueron David Piccotto, Gonzalo Marull, Jazmín Sequeira, Daniela Martín, Marcelo Arbach y Martín Gaetán. Marull y Piccotto nombraron obras de teatro espectadas en el marco de festivales que los directores consideran como espectáculos de referencia significativos en su formación teatral y particularmente, en su formación como directores. Para describir esas obras recurrieron a los rasgos a los que luego imprimieron en sus propios espectáculos. Por su parte, Sequeira y Gaetán recordaron experiencias de proximidad con sus referentes teatrales, maestros de la generación de los setenta. Esos encuentros de gran aprendizaje tuvieron lugar en festivales y son esos saberes los que luego promueven en su práctica actual.

David Piccotto recuerda, "era como cine por momentos",refiriéndose al espectáculo *Pinocho* (grupo La Tropa) que se presentó en el V FLT. De los distintos aspectos que describe de esa obra, valora especialmente los recursos que posibilitan ilusión en el espectador, artificios y dispositivos escenográficos: "eran tres actores y parecían doscientos" (Comunicación personal, 2017). En la actualidad esos mismos aspectos son los que configuran su poética; en sus espectáculos se promueve un gran despliegue organizado en un dispositivo escénico que potencia la creación de un mundo. Supera la presencia monopólica del texto y la actuación, para que otros lenguajes como la escenografía,

la luz, el sonido y el vestuario cobren relevancia, abandonando la posición secundaria a la que suelen quedar desplazados. Sin embargo, no es la simple ponderación de los lenguajes; la presencia del dispositivo añade gran contundencia lúdica e integra lo visual con el trabajo de los actores. El texto espectacular está organizado según ese dispositivo que orienta, determina, moldea y controla la actuación, la luz, la escenografía, el sonido y el texto. En sus obras *Las tres hermanas*, *Payasos en familia* y *Las de Naides*, Piccotto construye esta maquinaria invisible que atrapa la mirada del espectador a los modos del cine, aunque incorporando una cualidad especial; empodera a los espectadores explicitando los mecanismos de enunciación en sus puestas, exhibiendo que su mirada es la que habilita la existencia de ese mecanismo y la producción de ese encuentro.

Gonzalo Marull, que rememorando espectáculos que marcaron su memoria se detiene a recordar diversas ediciones de festivales, puntualiza: "Mi cabeza no puede dejar de recordar hitos como fue el Periférico de Objetos. Todo eso lo tuvimos en Córdoba, en esos festivales internacionales" (Comunicación personal, 2018). El Periférico de Objetos estuvo presente en el V FLT con *El hombre de arena* y en el II Festival Internacional de Teatro del Mercosur (FITM) con *Zooedipous*. Precisando qué de esos espectáculos es lo que atesora, dice "yo llamo el nivel poético en una obra, es eso que 'te deja algo' pero no sabes qué es. Lo más mágico de esas obras es que, hoy, luego de muchísimos años, no las puedo deconstruir" (Comunicación personal, 2018). El director pondera para su creación escénica un teatro que encuentre al actor y al espectador en una instancia de profunda reflexión sobre la vida, el poder, la existencia. Sus planteos escénicos y los textos que escoge para trabajar, como *Ex-que revienten los actores* de Gabriel Calderón o *Clase* de Guillermo Calderón, presentan preguntas para la comunidad reunida en la sala. Es la misma sintonía con su tratamiento de los lenguajes escénicos, que esperan hacer florecer el acontecimiento en cada función, en virtud del compromiso ético de los artistas y su excelencia técnica. Durante la entrevista, destacó como la gran tarea de la dirección a la creación de innombrables en el teatro. Marull valora especialmente aquello que no se puede conceptualizar ni deconstruir. Haciendo un paralelismo entre la dirección de orquesta y la dirección teatral, afirma:

> el trabajo del director implica el extraer de la composición, algo: la musicalidad. La musicalidad pasa por tu brazo, que llega al instrumento del músico, ingresa al interior del músico y tu tarea es sacar del interior de él, de esa

> 'alma', de esa sonoridad, que si vos no estuvieras no la podría sacar solo. Entonces extraés desde adentro la sonoridad para que llegue al espectador. No es un movimiento, no es una orden, es un trabajo que implica algo, a veces innombrable, que no se puede listar. Creo que la gran tarea del director es esa, que uno planifica todo para eso, para lograr en algún ensayo decir 'logramos sacar del interior de los actores esto y ahora vamos a repetirlo'. (Comunicación personal, 2018)

Desde esta perspectiva, el trabajo inmaterial de la dirección se funda en un espíritu democrático, desjerarquizado, donde desde la singularidad del rol se aporta a que ocurra el "acontecimiento teatral" (Dubatti, 2012c, p. 33). Luego del análisis de la entrevista y de las puestas en escena de Marull, es posible observar que su búsqueda poética está orientada provocar en sus espectáculos estos 'innombrables' y que su concepción de teatro se funda en la asamblea de ciudadanos y en la presencia de lo político basada en la disputa de sentidos sociales. Debe tomarse en cuenta que el director recupera como experiencias trascendentes como espectador, a las obras que despertaron en él ese tipo de búsquedas y que tuvieron lugar en el marco de un festival. Nuestra comprensión sugiere que las concepciones escénicas tanto de Marull como de Piccotto dan cuenta de las nuevas formas de la política, como parte de un aprendizaje de las convenciones del campo que se cristalizan en los festivales teatrales. A la vez, debemos considerar su participación como director en la apertura del V FITM como parte de una lógica consagratoria.

De igual modo, otros directores que integran la muestra también tuvieron participaciones relevantes siendo noveles creadores. Por ejemplo, Jazmín Sequeira y el grupo La Piaf —que en ese momento estaba dirigido por Renata Gatica— estuvieron a cargo de la apertura del IV FITM con la propuesta performática *Fastos*, que integraba múltiples lenguajes, desplegándose en el espacio público. Otros son: Luciano Delprato, quien participó como director de la muestra oficial con *Barroco Caos* del grupo Organización Q en el IV FITM y con *Yesterdei. Cosas se pierden a la siesta* del grupo 0.Ellas en el V FITM; Rodrigo Cuesta, quien, actuó en el espectáculo *Qué tú quieres* con la dirección de Roberto Videla en el I FITM; y David Piccotto, también en la actuación, en la obra *Locas por los militares* del grupo TAMAC-Los del sótano, con la dirección de Lisandro Selva en el VI FLT en 1994. Estas participaciones en el inicio de sus trayectorias no son menores si se entiende a los festivales como espacio de consagración por excelencia o, al menos, como espacio de síntesis de las reglas del campo.

Por otro lado, contemplando las prácticas del campo teatral independiente por fuera de los procesos creativos, consideramos las formas de organización y encuentro de los hacedores. La gente del teatro independiente construye una identidad colectiva que los hace reconocerse entre sí como una comunidad de pares que se diferencian del conjunto social por su interés en la producción y expectación teatral. De nuestras indagaciones y aproximaciones al campo escogemos la idea de espumas, burbujas que comparten sus paredes divisorias y que en la mutua convivencia existen. Micro esferas independientes, donde "el enlace de vecindad y la separación recíproca hay que interpretarlos como dos caras del mismo hecho" (Sloterdijk, 2006, p. 48). A los modos de la espuma, los teatristas se reúnen sin renunciar a la heterogeneidad de sus poéticas y accion a en función de ese interés común (que es el teatro), defendiéndolo de los avatares económicos, políticos y legales. De ese modo es posible comprender ciertos logros de la comunidad frente al Estado y las conquistas obtenidas en el plano del campo de producción cultural. Un ejemplo de este accionar *espumoso* es la modificación y adecuación de los requisitos de habilitación para las salas independientes. Luego de la tragedia de Cromañón[3], las normativas extremaron cuidados sin hacer distinción entre espectáculos masivos y espectáculos pequeños, anulando virtualmente las habilitaciones de las salas teatrales. La organización Red de Salas Independientes fue un actor fundamental en este proceso de adecuación que viabilizó la legalización de las salas, adhiriendo a una normativa que se ajustaba a sus realidades. Proponemos interpretar este accionar entendiéndolo como un accionar político que opera sobre el plano de la política (Mouffe, 2014, 16) y que se vincula a la tradición del accionar político de los setenta.

[3] Nos referimos a una tragedia de Cromañón, que tuvo lugar en Buenos Aires 2004, dejando 194 muertos y al menos 1432 heridos en el marco de un espectáculo musical debido a instalaciones desprovistas de mínimas condiciones de seguridad.

Para realizar esta relación, atenderemos a la entrevista de Sequeira, que plantea como referencia importante en su trayectoria a Jorge Díaz. Ella entabló un vínculo de amistad y aprendizajes a raíz de su labor como asistente del área de foros y talleres en el II y III FITM mientras era estudiante, para luego colaborar en la cátedra del que él era titular en la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. Presentamos un fragmento de la entrevista en extenso, por el valor de las palabras de la directora:

> Jorge Díaz fue un amigo, un profesor, que me generó muchas preguntas, como a pensar que el teatro (...) no es solo un oficio o una práctica que está localizada en los ensayos, en el cuerpo, en el hacer, sino también una práctica que se nutre de hacerse preguntas, de leer, de cuestionar, de pensar, de organizar encuentros con otras personas. Eso, por ejemplo el lugar del encuentro, generar instancias de reflexión, de debate, eso me doy cuenta que fue Jorge el que ahí, lo sembró. Y también parte de mi formación se la debo a todos esos espacios que se fueron abriendo, a partir de gente que conocí en la licenciatura o de cuestiones que salen desde ahí que se van abriendo otros campos. Trabajé también, participé de la Fundación Pluja, después de la muerte de Jorge, su compañero crea una fundación en Unquillo que, justamente, era un espacio de encuentro de artistas y de pensamiento...
> [Aprendí con] Jorge Díaz, lo que tiene que ver con los proyectos colectivos, el encontrarse en proyectos cooperativos, colectivos, en proyectar y asociarse con gente para producir pensamiento, para producir sobre todo preguntas…
> Jorge siempre decía hay que proyectar, o sea hay que hacer proyectos, hay que agruparse para proyectar para adelante y hay que preguntar. El valor de la pregunta para mover las cosas y para auto-reflexionarse, auto-cuestionarse, para transformar cosas, la pregunta es como la ética más potente de trabajo. (Comunicación personal, 2018)

El afán por encontrarse con otros, generar pensamiento colectivo, reflexión y transformación de la realidad es una de las claves de la comunidad teatral cordobesa y Sequeira expresa el modo en que aprendió de su maestro esta concepción. Si bien Jorge Díaz no era teatrista en la Córdoba de los setenta ya que estaba radicado en otra ciudad, a fines de los ochenta ya integraba el campo teatral independiente y se registra una participación relevante desde el V FLT como coordinador de las jornadas de producción teatral. Díaz promulgaba el deseo de que los hacedores conformaran una asamblea de ciudadanos y actuaran de modo democrático. Un deseo que los teatristas que volvieron del exilio pusieron en práctica en la organización del primer festival.

Es importante aclarar que numerosos hacedores correspondientes a la generación que entró en actividad en los setenta conformaron la planta docente de las instituciones públicas de enseñanza del teatro a nivel superior. De todas maneras, los aprendizajes obtenidos de las instancias formales no fueron los mismos que los experimentados en las instancias de fiesta y comunidad como los festivales. Por ello hablamos de un proceso de observación, referenciación, vivencia y consagración. En los festivales los jóvenes observaron una lógica de comunidad, observaron un despliegue poético de carácter experimental ubicado en el mayor espacio de consagración. Referenciaron a maestros, poéticas y hacedores, vivieron ese espíritu de fiesta y el despliegue de la estrategia de la alegría y adquirieron la convención de los festivales donde se cristalizaban las posiciones de elevado capital específico.

Los festivales se guardan en su memoria como el momento en que expectaron poéticas desconocidas o comprendieron de primera mano las ideas teatrales de maestros provenientes de diversas partes del mundo (Latinoamérica, Europa y también de maestros porteños). En otras entrevistas los festivales fueron mencionados para recordar una experiencia de realización teatral que los empujó a asumir roles de dirección. En los distintos relatos hay una permanente reiteración: las instancias de festival son mencionadas como momentos iniciáticos. Por ello, en este camino de puentes y orillas esperamos comenzar a trazar un recorrido posible del devenir, las continuidades y rupturas del teatro independiente de Córdoba, de su identidad colectiva, de sus modos de creación y organización.

Teatro independiente contemporáneo en Córdoba

Para conceptualizar el teatro independiente en Córdoba hoy, establecemos continuidad de los rasgos experimentales y de práctica contestataria que Fukelman también estableció en el teatro porteño de 1930-1943. En la misma sintonía, el aporte de Alegret es definir al teatro independiente como “un subgrupo social organizado” vinculado por relaciones interpersonales laborales, afectivas y creativas; dentro del cual coexisten grupos teatrales con capacidad de “producir estrategias de resistencia al poder no violentas”, realizar “aportes simbólicos” y construir “otros modos de convivir en la asamblea teatral”. En su tesis afirma que el rol político que el teatro independiente juega “apunta a vencer la reproducción de las formas neoliberales que se producen en las relaciones interpersonales” (Alegret, 2017, p. 54).

Propone una aproximación a la identidad colectiva con la que opera el campo y puntualiza que la imprecisión en los modos de definirse —"teatreros", "hacedores", "gente del teatro"—, la utilización de los roles decimonónicos (solo a los fines de la subsistencia o la consagración externa) y la estrategia de sabotaje a "la maquinaria teatral imperante y a las modas académico/teatrales, conforman una compleja convención teatral vigente que nos resulta significativa en tanto es constituyente de la identidad teatral cordobesa" (20147, p. 291). Acerca de las convenciones de la práctica teatral, Alegret plantea como principales a la experimentación en los procesos creativos: la heterogeneidad metodológica que no solo da cuenta de la experimentación, sino también de que las preguntas en torno a los proceso de composición escénica está convencionalizada; el trabajo horizontal; la organización de grupos estables y una franca tendencia a la conformación de elencos concertados; y por último, la formación ecléctica entre ámbitos oficiales e informales, con maestros de Córdoba, Buenos Aires o de renombre internacional, en el hacer y con los pares.

Nuestro aporte establece que la *cadena de transmisión* entre el pasado y el presente es el aprendizaje de hacedores que siendo jóvenes en formación entre 1995-2005, incorporaron lógicas de organización colectiva, indagaciones experimentales a nivel escénico como la norma y los festivales (o encuentros colectivos) como los sitios de cristalización de estas referencias. Adquiriendo "estrategias de la alegría" como mecanismos de resistencia y reconocieron a un conjunto de obras contemporáneas y maestros como brújulas. En ese engranaje, siempre incompleto, los festivales son una pieza fundamental: encuentran a hacedores diversos en sus formaciones, generaciones y en sus poéticas. Sería allí el espacio fundamental de aprendizaje de las tradiciones políticas de lucha y organización de las generaciones anteriores.

Incorporamos a nuestra conceptualización, las definiciones de teatro independiente que están contenidas en la Ley Nacional de Teatro (Ley 24.800 1997). Se puede afirmar que bajo la etiqueta de "independiente" podría agruparse todo el teatro que tiene lugar en la ciudad de marzo a diciembre, producido por grupos autogestivos, apoyados de uno u otro modo por políticas estatales, que se auto-reconocen como independientes en virtud de su poética y sus modos de producción. Las estéticas y las poéticas están fuertemente estructuradas por la búsqueda, la experimentación y los procesos creativos en torno a lo grupal.

La Formación del Habla (*Sprach-gestaltung*, Rudolf Steiner) como base de una producción artística

Flavia Montello

Universidad Nacional de Río Negro

La Formación del Habla (*Sprachgestaltung*, Rudolf Steiner) como base de una producción artística

Flavia Montello
Universidad Nacional de Río Negro

La Formación del Habla (*Sprachgestaltung*)[1] fue desarrollada como técnica para la voz hablada expresiva por el filósofo e investigador austríaco Rudolf Steiner (1861-1925), a partir de reflexionar acerca de lo que él consideraba una declinación artística del uso del lenguaje a comienzos del siglo XX, explicándola por el hecho de que ya no existía la percepción del sonido y la palabra –es decir, de lo sensitivo–, sino que había sido reemplazada por la recepción del sentido y la idea –o sea, lo informativo–: "Se perdió el comprender oyendo, hoy se oye comprendiendo" (Steiner, 1981, p. 145). Se estaba refiriendo a la necesidad de recuperar la percepción respecto de la materialidad del sonido.

> En la actualidad, la sensibilidad para con el fono y la palabra ha quedado relegada al inconsciente, al instinto. Pero aquellos que deseen trabajar el habla para la escena deberán desandar el camino que va desde el sentido y la idea hacia el fono y la palabra. Esto debe estar presente en la formación de los actores. Aprenderlo y desarrollarlo en el entrenamiento para que luego se convierta en instintivo, en hábito. (Steiner, 1981, p. 150)

En su época significó un cambio de paradigmas en relación al estudio y práctica vocal actoral –tal como fuera analizado en un trabajo anterior (Montello, 2018, p. 279-286)–, dado que no se apoyaba en lo orgánico-fo-

[1] La autora del presente escrito se formó en la técnica en la Escuela Superior (Hochschule) Goetheanum, Suiza.

noaudiológico, como entonces era habitual, sino que su punto de partida era eminentemente artístico al sensibilizar respecto de los elementos que conforman el habla. Su particularidad es la de contribuir a articular el procedimiento técnico con la sensibilidad artística y creadora, ya desde el nivel del entrenamiento.

El actor y maestro de actuación Michael Chéjov (1891-1955) incluía estos contenidos en su método de trabajo (Chéjov, 2016, p. 124). La reconocida entrenadora vocal Cicely Berry (1926-2018), quien fuera directora del Departamento de Voz de la Royal Shakespeare Company, desarrolló una línea de trabajo que observa muchos puntos en común con el abordaje de la Formación del Habla (Montello, 2015, p. 33)[2].

Rudolf Steiner dictó numerosos seminarios y cursos acerca de esta temática. Los mismos se hayan compilados en tres libros: *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung* (Método y sustancia de la Formación del Habla); *Die Kunst der Rezitation und Deklamation* (El arte de la recitación y la declamación[3]) y *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst* (Formación del Habla y Arte Dramático), de los cuales sólo este último fue editado recientemente en español –cabe aclarar, en segunda traducción desde el inglés–. En la actualidad existen centros de Formación del Habla en Suiza, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos.

"La voz a altas intensidades en performance" –según la definición de la investigadora teatral Silvia Davini (2007) –, es un área no suficientemente explorada en comparación con la de la actuación y la de la técnica corporal. Entre los antecedentes figuran los enfoques de la ya mencionada Berry, así como los de Kristin Linklater (1936-2020) y Roy Hart (1926-1975), entre otros pocos. En lo concerniente a nuestro país, en espacios académicos específicos de investigación

[2] El Dr. Vicente Fuentes, traductor de la obra de Berry al castellano, confirmó que ella conocía la Formación del Habla.

[3] En tiempos de Steiner los conceptos *recitación y declamación* caracterizaban tratamientos expresivos relacionados a lo que hoy serían, aproximadamente, la prosa narrada oralmente y la presentación de poesía respectivamente.

[4] Dirección: Dra. Ester Trozzo (UNCuyo), Co-Dirección: Dr. Rubén Maidana (UNICEN), Coordinación: Esp. Flavia Montello. Integrantes: Micaela Cacheda, Luca Gasparini Traversa, Sofía Suez, Mariana Travin, Ángeles Verta.

aparecen especialistas como la Dra. Silvia Davini (1957-2011), cuyos trabajos echaron luz sobre conceptos y categorías en lo vocal expresivo, y la Prof. Silvia Quírico, doctoranda y docente de Técnica Vocal en la Universidad Nacional de Tucumán, creadora allí del Instituto Interdisciplinario de Investigación sobre la Escucha y la Voz Humana y especialista en la técnica Roy Hart. Consideramos nuestras investigaciones como un aporte al área, dadas las características particulares de la Formación del Habla. El siguiente es un simple punteo de las más destacadas (Montello, 2015):

- valoración práctica de la relación cuerpo-voz
- sensibilización de la escucha
- imagen portal: calidad expresiva previa a la emisión
- identidad de los fonos
- personaje sonoro
- gestualidad del lenguaje
- sustrato rítmico
- dinámicas expresivas de la respiración

Entre los principales aportes corroborados (Montello, 2015) respecto del entrenamiento actoral aparecen:

- la sensibilización para con la sonoridad expresiva del lenguaje, más allá del contenido informativo y racional
- la motivación de la condición activa del actor en su entrenamiento
- el favorecimiento de la conexión entre conocimiento e imaginación creativa
- la posibilidad de transmisión de un corpus bien determinado en lo referente al trabajo vocal

Desde 2015 en la Universidad Nacional de Río Negro estudiamos el enfoque de la Formación del Habla para la voz hablada expresiva. El primero de los proyectos fue "Aportes de la Formación del Habla al entrenamiento del actor"[4], en el cual nos centramos en la observación y estudio de cuatro de los principios técnicos anteriormente mencionados. La hipótesis de trabajo que sosteníamos y pudimos corroborar fue que dichos recursos contribuyen a articular lo técnico-procedimental con lo estético-sensible en la producción actoral, relacionando el entrenamiento con la creación.

El siguiente fue el primer Proyecto de Investigación en Creación Artística de dicha universidad. La aparición de estos proyectos nos permitió dar un giro hacia la especificidad de nuestras áreas.

> Llamamos pensamiento teatral a la producción de conocimiento que el artista y el técnico artista generan desde la praxis, para la praxis y sobre la praxis teatral. Una Filosofía de la Praxis Artística / Teatral. (...) que otorga relevancia al pensamiento teatral y al conocimiento científico producidos en/desde/para/por la praxis teatral, le da prioridad al estudio territorial de casos (es decir, al conocimiento de lo particular, desde un trayecto inductivo: de lo particular empírico a lo general abstracto). (...) Se priorizan los recorridos inductivos de investigación (pasaje de observación empírica a elaboración de ley empírica, y de ésta a elaboración de ley abstracta). (Dubatti, 2017c, p. 8)

En este sentido investigamos en lo que se denominó "Creación performática: coro hablado e improvisación de atmósferas sonoras"[5]. La propuesta fue explorar las posibilidades de la voz hablada como protagonista de una creación escénica, a partir de la práctica con la Formación del Habla, relacionando entrenamiento y creación, como habíamos probado anteriormente. Específicamente, sensibilizar respecto de la materialidad de los sonidos del lenguaje, poniendo en juego la sólida base de teoría y ejercitación adquirida en el proyecto anterior. El resultado fue (*Lo que no se escucha*) *Paisajes sonoros*, una producción experimental de coro hablado y dirección en vivo. En este proceso desarrollamos un código de dirección coral con señas basado en el que existe para la percusión (Vázquez, 2013), que ampliamos incluyendo gestos específicos para la voz hablada expresiva, en parte creados por el grupo. Este soporte permite realizar intervenciones de atmósferas sonoras improvisadas, aportando expresividad más allá del lenguaje. Vale aclarar que todo

[5] Dirección: Dr. Rubén Maidana (UNICEN), Co-Dirección: Esp. Flavia Montello. Producción escénica final: *(Lo que no se escucha) Paisajes sonoros.* Dirección: Flavia Montello. Actrices: Ángeles Verta, Mariana Travín, Sofía Suez, María Lemú Pinnola, Rocío López Tamborini. Imágenes en vivo: Alicia Pez. Diseño lumínico: Mariano Marrama. Asistencia técnica: Micaela Cacheda. Operación de luces: Marrama/Cacheda. Asesoramiento en dramaturgia: Carolina Sorin. Estreno: 30/05/2019, Bariloche.

lo producido sonoramente son fonos o palabras, es decir, exclusivamente elementos del lenguaje hablado. Para la partitura textual expresiva se arribó a la construcción original de un trigrama, inspirado en los pentagramas musicales, que contiene el texto con los matices vocales acordados, o sea, los momentos pautados de la creación. La puesta en escena incluyó proyecciones de texturas no ilustrativas, mediante la operación en vivo de un retroproyector, realizada por una artista plástica barilochense. En una versión posterior se experimentó con colores y atmósferas lumínicas. La recepción por parte del público fue muy positiva y comprueba la potencialidad de los sonidos del lenguaje como transmisores de imágenes; así como la sensibilización producida respecto de una escucha atenta y sensible, no habitual en la actualidad.

Una re-territorialización de la Formación del Habla en tiempo y espacio

Siendo una técnica que, aunque comenzó a desarrollarse hace cien años, no ha tenido gran difusión, analizaremos el aporte de algunos de sus fundamentos en una creación contemporánea como la que hemos llevado adelante.

El público entra a un espacio en penumbras que propone un ambiente nocturno con pequeñas camas tendidas a la espera de los cuerpos entregados de los espectadores. Las actrices están en los márgenes, casi imperceptibles; un cenital visibiliza tenuemente el lugar desde donde la dirección coordinará sus intervenciones. Lo primero que se escuchará serán las respiraciones de estas cinco actrices, entrenadas en la técnica de la Formación del Habla, que luego interpretarán un texto ensayado con unísonos, solos y dúos.

- Sensibilización de la escucha: Steiner afirmaba que la emisión debía partir de la autoescucha, en el sentido de vivenciar el sonido. Cuando la escucha se vuelve sensible, se abre la puerta para captar el abanico amplio de posibilidades expresivas. En el proceso creativo de *(Lo que no se escucha) Paisajes sonoros*, la sensibilización fue en aumento con el transcurso de los ensayos, lo que permitió elegir las expresividades según lo que se quería transmitir y, a su vez, tomar decisiones interpretativas. Asimismo, contribuyó a la construcción grupal del relato: la escucha sensible de las calidades de emisión permitían la continuidad orgánica de la misma atmósfera en las distintas actrices. Esta escucha sensible es compartida con los espectadores: muchas de sus devoluciones destacaron la posibilidad de entregarse a un mundo de sonidos, a un universo sensorial que, dejando de lado la vista, agudiza el

resto de los sentidos. “Qué linda sensación es escuchar lo que no se escucha, lo que está constante y pasa desapercibido, lo que está y nos aturde lo que oportunamente podemos des-oír... Poder sólo oír es trasladarte hacia donde el sonido te lleve, es viajar en quietud, y la quietud un volverse torbellino de sensaciones, emociones...”. “Cerré los ojos, no necesitaba ver. Las voces me transportaban.” (Comentarios de espectadores). De esta manera, lo racional queda de lado y se abre una puerta a nuevas vivencias sensoriales, partiendo de la escucha de una propuesta que trabaja con la expresividad del lenguaje a través de la materialidad de los fonos.

- Imagen portal: otro de los recursos de la Formación del Habla es el uso de imágenes como sostén expresivo. “La imagen-portal es un trabajo técnico apoyado en una imagen interna específica, previa a la producción vocal, apareciendo como portal de entrada a la calidad expresiva buscada. Actúa como sostén de la emisión, organizando la voz expresiva.” (Montello, 2015, p. 12). Como parte de las conclusiones finales del Proyecto de Investigación que precede al de Creación, el grupo arribó a la siguiente definición:

> Este término sintetiza racionalmente y de manera abarcativa un espectro de sensaciones corporales. Al aclararlas en el trabajo grupal se facilita el abordaje expresivo con una base compartida. La imagen portal otorga soporte imaginativo, sensible, al material. De este modo, es a través del cuerpo sonoro como se conceptualizan las imágenes y, al tratarse de una experiencia compartida, se objetivan volviéndose recursos de la técnica. (Trozzo, 2017a)

Respecto de este punto, en el devenir del Proyecto de Creación, al definir el material textual con el que trabajar, la decisión recayó en didascalias especialmente poéticas, tomadas de tres obras diferentes[6]. Con el fin de acordar la imagen portal abarcadora que proponía ese texto construido, cada una de las integrantes del equipo explicitó las imágenes que el mismo les evocaba y, casi por unanimidad, emergió la estepa patagónica, con el viento, las bardas de ríos secos, cañadones, pastos rodando en el camino. Teniendo clara esta imagen portal, sostén de toda la obra, se inició el trabajo por escenas, decidiendo los recursos expresivos. En el recorrido aparecieron nuevas y poderosas imágenes: el inicio tiene el sonido de la respiración combinada con los pastos que ruedan, apoyados en la emisión de fonos consonánticos, lo que nos llevó a la imagen de los comienzos del habla. Del aire al fono, del fono a la palabra, de la palabra a la frase. Esta nueva imagen portal otorgó sustento

para construir grupalmente un comienzo paulatino y sutil, ayudando al público a ingresar al particular universo sonoro de esta propuesta. Dijo un espectador: "Todo me transportaba al lugar de los inicios del habla, cómo habrá sido cuando empecé a hablar: desde el sonido se formaban palabras y desde palabras, frases. Mucha conexión con lo inconsciente." Al tener claras las imágenes y emitir en función de ellas, se logró que éstas también se formaran en los espectadores. La imagen portal como recurso previo a la emisión fue fundamental para construir grupalmente el relato.

- Identidad de los fonos: en el Proyecto de Investigación anterior se exploraron intensamente algunos recursos expresivos de la Formación del Habla a través del cuerpo y la voz, de modo que ese entrenamiento estaba disponible al momento de interpretar la nueva creación. Uno de los recursos fue el de los fonos (vocales y consonantes) y sus características particulares y definitorias. Las investigaciones de Johanna Zinke en ese sentido aportan fotografías de los sonidos del lenguaje hablado que permiten pensar en una cierta identidad de cada uno de ellos (Zinke, 2003). Esto mismo es ratificado por las experiencias con el cuerpo y la voz que hemos llevado adelante con numerosos grupos de trabajo. Estas afirmaciones, que requerirían de más espacio para ser profundizadas, devienen en un recurso expresivo que es el de los fonos como apoyatura para el matiz vocal con el que se expresan los textos. Así, por ejemplo, la frase *"Resisten, empecinados sobre la tierra amarillenta y rojiza, achaparrados, los arbustos con espinas y hojas pequeñas"* (de la obra *Malahuella*, de Yordanoff) fue caracterizada con los fonos llamados explosivos b k d g m n ñ p t, que corporalmente transmiten pesadez, anclaje, dureza. En ellos se sostiene la expresividad con la que es dicho ese texto, transmitiendo sensorialidad, además de la información del contenido.

[6] *Malahuella*, de Carol Yordanoff; *Naturaleza muerta con naranjas podridas*, de Pablo Longo; *Ni un paso atrás*, de Carolina Sorin.

- Gestualidad del lenguaje: basándose en las motivaciones internas que provocan la necesidad de hablar, Steiner propone un regreso a los basamentos corporales de la voz. Así presenta una secuencia que se inicia en una motivación, para luego manifestarse corporalmente en un gesto que inmediatamente se hará audible en la expresividad vocal. En *(Lo que no se escucha)* la intención al emitir los textos en muchos casos fue la de desplazarlos del modo habitual esperable, de modo de no duplicar contenido y expresividad, sin ilustrar sino nuevamente apuntando a ampliar la recepción más allá de lo informativo. Aquí las gestualidades fueron un sostén muy preciso. Al hacer presente la motivación para una frase, internalizando el gesto que la acompaña, se hacía referencia a un estado anímico que potenciaba en los textos el aspecto sensible de esta técnica.

- Sensibilización para con la sonoridad expresiva del lenguaje, más allá del contenido informativo y racional. En la actualización de la técnica un obstáculo fundamental fue la profundización de aquello que Steiner observaba como un inicio, y que en la contemporaneidad es un hecho consagrado: la valoración del plano informativo por encima de la expresividad y materialidad del sonido. Esto planteaba el interesante desafío de articular los medios para lograr poner a los espectadores de hoy frente a la experiencia sensorial del sonido de la conocida y cotidiana voz hablada. En este sentido, se tomaron varias decisiones: por un lado, se eligió un texto que no fue escrito para ser escuchado, tal como lo son las didascalias. Pero con la particularidad de que las elegidas poseen una belleza poética llamativa, si se piensa que son las aclaraciones técnicas de una obra. Se podría decir –en abierta relación con los fundamentos de la Formación del Habla– que estos dramaturgos se estaban posicionando en el punto de la sensibilidad estética, además del estricto procedimiento técnico. Otra decisión fue la de imbricar las didascalias de tres obras, dificultando una recepción lineal: al inicio se describe un paisaje típicamente patagónico, en el que irrumpen personajes que se transformarán en otros, introduciendo atmósferas siniestras, vislumbrando emociones y situaciones que no terminan de definirse. “El punto justo es el relato que se termina de armar en el espectador”, dijo uno de ellos. Y otro: “A veces me perdía y no seguía un relato en su integridad, sino momentáneamente, y me gustaba... No fue un disfrute racional, sino más bien sensorial.” El hecho de iniciar la obra con sonidos, en lugar de arribar directamente a los textos, facilitó la apertura sensitiva del público. Una decisión posterior, referida a la espacialidad y la distribución de los espectadores, también se conjugó en ese

sentido, proponiendo un ambiente nocturno de pequeñas camas tendidas a la espera de los cuerpos entregados, prácticamente cancelando el sentido de la vista, con toda su racionalidad.

La investigación en creación artística

El Proyecto de Investigación en Creación Artística fue el marco adecuado para cristalizar una idea que llevaba ya un tiempo como germen: la de poner a la voz hablada expresiva en primer plano, como protagonista de una creación con sustento en la técnica de la Formación del Habla, tomando como metodología el coro hablado y la intervención improvisada de atmósferas sonoras guiadas en vivo a través de un código de dirección con señas. Llevar adelante este proyecto implicaba la necesidad de actores con conocimiento de una técnica específica y poco conocida. Al hacer retrospectiva de nuestro proceso, podemos describirlo en los siguientes pasos:

1. Planteo de hipótesis y objetivos
2. Búsqueda de los materiales textuales paralelamente a la continuidad de la experimentación vocal
3. Hallazgo del concepto guía para la dramaturgia textual propia: las didascalias
4. Ensayos con la puesta en voces
5. Propuestas de puesta en escena y decisiones para la aparición de otros recursos expresivos (iluminación, animaciones, escenografía, vestuario)
6. Ensayo abierto para confrontar nuestra idea con la percepción del público
7. Modificaciones de puesta (disposición del público, decisiones respecto a lo visual)
8. Sistematización del pensamiento conceptual correlativo a la creación artística

Los rasgos que diferenciaron este proceso de otros de creación por fuera de la investigación académica fueron:

- el planteo de hipótesis y objetivos concretos como guías organizadores del trabajo
- la confrontación continua de nuestros propósitos con la percepción del público, el seguimiento de esa relación

- la realización basada en los principios de una técnica determinada
- el desarrollo de pensamiento conceptual correlativo a la creación artística y derivado de ella

Conclusiones

La Formación del Habla pertenece a un contexto histórico muy diferente al actual, en el que, sin embargo, abrevaron muchas de las poéticas que se desarrollan actualmente. (*Lo que no se escucha*) *Paisajes sonoros* nos permitió una actualización de la técnica en tiempo y espacio. Como obra experimental en proceso, y con aspiraciones de continuar las posibilidades que abre en cuanto a improvisaciones en vivo, permite la sensibilización que mencionaba Steiner, tanto en la producción vocal de las actrices como en la escucha de los espectadores. En el ámbito de la voz en escena queda aún mucho por explorar. Éste es sin dudas otro ingreso posible.

Nota: Este artículo reproduce en parte el texto de la ponencia "La Formación del Habla (*Sprachgestaltung*, Rudolf Steiner): una re-territorialización en tiempo y espacio" presentada en el *IX Congreso de la Asociación Argentina de Teatro Comparado*. Bariloche. 2019.

Estudianteatrar. Una mirada desde la complejidad para enseñar y aprender teatro en ámbitos educativos

Mariano Scovenna

Filo:CyT, Instituto de Artes del Espectáculo,

Universidad de Buenos

Estudianteatrar. Una mirada desde la complejidad para enseñar y aprender teatro en ámbitos educativos

Mariano Scovenna
Filo:CyT, Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires

Autores como Jerome Bruner plantean que el aprendizaje es una actividad comunal que se construye interactuando con otros, en el marco de una cultura que está en constante negociación. Dicha actividad se favorece y se potencia cuando se crean los "ámbitos que intensifican las funciones de foro de esa misma cultura" (Bruner, 2012, pp. 128-129). Para estos autores, las experiencias educativas y artísticas son instancias propicias para que el ser humano, desde la niñez, construya y comparta el conocimiento mediante múltiples transacciones de significado que permiten ir ampliando el universo de los actores involucrados.

La educación artística en general y la teatral en particular se presentan como grandes oportunidades para que se fomenten, propongan y produzcan enriquecedoras transacciones de significado. Al respecto, el pedagogo teatral Jaques Lecoq (2003) afirma:

> No se trata de transmitir un saber idéntico, sino de intentar comprender juntos, de encontrar entre el alumno y el maestro un nivel más elevado que haga que el maestro diga a sus alumnos cosas que nunca hubiera podido decir sin ellos y que suscite en los alumnos, a través de su ansia y curiosidad, un conocimiento (p. 39).

Cada clase de teatro, ya sea en ámbitos escolarizados, de formación profesional o comunitarios funciona como un espacio relacional concreto donde se favorece la construcción comunal del conocimiento; donde se urden, entraman y tejen las interacciones reales que van a ir negociando, creando y recreando los significados compartidos. Estas relaciones se movilizan a partir de prácticas disciplinares de exploración, experimentación y producción artísticas en las que los estudiantes, juegan, indagan, imaginan situaciones, crean es-

cenarios de fantasía y utilizan el acontecimiento teatral como motor para proyectarse culturalmente en la sociedad de referencia, mirando de otra manera lo concreto, desarrollando su matriz imaginativa y sugiriendo colectivamente mundos posibles. Así lo señala también, el pedagogo teatral Luis Sampedro (2016):

> El teatro es un juego simbólico de ficción donde se puede interactuar con los demás sin miedo a equivocarse. En este juego se integran el sentir, el pensar y el actuar, favoreciendo la decisión, la libertad y la escala de valores. Es en este juego del teatro donde se alcanza a comprender el punto de vista de los demás, también involucrados en la misma situación, todos comprometidos con el rol que se asume (p. 27).

En este marco, la acción pedagógica del docente teatral, las mediaciones que plantea y las competencias que despliega en cada clase toman relevancia porque se tornan claves para orientar y favorecer estos procesos democratizadores de la cultura, que poseen una fuerte impronta convivial[1] y se generan sin tener como única referencia al campo artístico.

Cada clase de teatro produce un modelo de sociedad[2] porque en ellas se "ensaya la vida" (Sampedro, 2016, p. 27). En cada encuentro de teatro educacional la palabra y la acción deben circular libremente entre los estudiantes para que éstos puedan configurarse como los verdaderos protagonistas de la mencionada instancia de foro cultural. El docente es aquí el actor pedagógico que tiene la responsabilidad de garantizar la circulación de estos dos elementos fundamentales en los procesos colectivos de elaboración de conocimiento.

Para que la palabra y la acción circulen democráticamente entre los estudiantes, el profesor tiene que con-

[1] Jorge Dubatti (2015) define al convivio una como una manifestación ancestral de la cultura viviente que se caracteriza por el encuentro de dos o más personas en una encrucijada territorial, temporalmente cotidiana, incapturable y efímera (p. 45).

[2] Al ser un espacio relacional y convivial, las clases de teatro suscitan y producen relaciones humanas, expresan una actitud frente a la construcción de conocimiento y dan lugar a que se expresen contra- actitudes.

tar con las herramientas necesarias para poder tomar diferentes decisiones metodológicas que estructuren coherentemente la experiencia.

A lo largo de los distintos momentos que se configuran en torno al proceso de planificación, un docente define contenidos, plantea secuencias de actividades, consigna, acompaña, guía, explica, evalúa, organiza tiempos y espacios otorgándole coherencia y cohesión a la estructura de las clases y a la del trayecto. Está claro que estas decisiones se toman antes, durante y una vez finalizada la intervención educativa.

La clase de teatro

Ahora bien. ¿A qué nos referimos cuando utilizamos el término clase de teatro? ¿Qué es una clase? De manera genérica y a partir de los aportes realizados por la pedagoga argentina Cristina Davini (2008) definimos formalmente a la clase, como el "ambiente interno y comunicativo que vincula a estudiantes, docentes, contenidos y recursos, enmarcado en coordenadas espaciales, temporales y socio culturales definidas" (p. 198). Anijovich y Mora (2009), por su parte agregan "una clase es el ambiente mínimo de operaciones didácticas" (p. 17). Por lo tanto es necesario que nos detengamos a problematizar las estrategias que impulsa un profesor de teatro cuando intenta resolver el modo de enseñar.

Para profundizar en el tema es necesario señalar que existe una distinción conceptual entre las nociones de estrategias y actividades. Anijovich y Mora (2009) definen a las primeras como "el conjunto de decisiones que toma un docente para orientar su enseñanza con el fin de promover el aprendizaje de los alumnos" (p. 23), mientras que las segundas son "las tareas que los estudiantes realizan para apropiarse de distintos saberes" (p. 26). Para las autoras, las estrategias de enseñanza llegan a su nivel máximo de concreción a través de las actividades.

Desde esta perspectiva, las actividades son instrumentos metodológicos con los que el pedagogo teatral cuenta en su caja de herramientas y que pone a disposición de los alumnos para que estos construyan aprendizaje con sentido.

Las actividades propuestas nunca se presentan de manera aislada, sino que se entraman en una secuencia que le otorga coherencia al abordaje de los

contenidos disciplinares. Dicha secuencia debe explicitar intencionalidades y perseguir ciertos propósitos pedagógicos que promuevan interacciones entre todos los miembros del grupo en un tiempo y espacio determinado. En ellas, cada actividad se diseña y se vincula con las otras para que cumplan funciones didácticas definidas. Así pues, para cada momento de la clase hay que desarrollar estrategias específicas que se concreten en propuestas que medien entre los sujetos y el contenido teatral a aprender.

Las distintas estrategias de enseñanza que orientan la experiencia distinguen las características de la tarea a desarrollar y las modalidades de trabajo a desempeñar. Su implementación crea las condiciones para generar situaciones y atmósferas deseadas.

Aquí llegamos a un punto central en el que necesitamos detenernos, porque desde nuestro enfoque consideramos que las actividades que plantea un docente en una sesión de teatro educacional, no solo son instrumentos para presentar contenidos disciplinares, sino que crean la realidad de la clase y la forma en que esta es percibida.

La realidad a la que hacemos referencia sólo puede ser comprendida cuando se la trata como una manifestación de la complejidad (Munné, 2004, p. 28). En ella los fenómenos que le dan particularidad no son lineales, regulares o nítidos. Todas las clases de teatro admiten la ambigüedad como fuente de conocimiento y los fenómenos que la componen se caracterizan por tener un orden no lineal, encontrar la regularidad en la irregularidad y hallar claridad en la borrosidad.

Así la experiencia pedagógica, que fomenta las circunstancias para que surja el acontecimiento teatral, posee además cierta singularidad originada por el especial entramado de los procesos complejos que le dan forma y la diferencian de otros acontecimientos. A los dos tipos de procesos complejos que definen el acontecimiento pedagógico-teatral, los identificaremos como las acciones de “estudiantar” (Fenstermacher, 1989, p. 154) y acciones de teatrar.[3] Ambas las realizan los niños, niñas, jóvenes o adultos que participan de una clase de teatro.

[3] Véase el prólogo escrito por Mauricio Kartun en Dubatti, 2009 (pp. 7-8)

[4] Mauricio Kartun, en el prólogo del libro *El teatro teatra* escrito por Jorge Dubatti y editado por la Editorial de la Universidad del Sur en el año 2009, manifiesta que Bohm propone concebir lo complejo como una totalidad fluyente, no dividida. Y que en la necesidad de expresar lo complejo introduce un nuevo modo verbal: el reomodo. Se trata de un modo capaz de captar el fluir de los procesos (p.7)

Estos términos aunque aluden a procesos diferentes surgen de transposiciones conceptuales de la regla del reomodo acuñada por David Bohm.[4] En ella el autor afirma que para poder comprender y pensar los procesos complejos hay que identificarlos con verbos específicos (Dubatti, 2009).

Entendemos por estudiantar "todas las tareas que realiza un estudiante para apropiarse de un contenido" (Fenstermacher, 1989, p. 154). Mientras que teatrar se refiere a todas las acciones y procesos que llevan adelante los sujetos para dar forma al acontecimiento teatral.

Entonces, mientras el conjunto de estrategias de enseñanza que diseña el profesor orientan el estudiantar de los estudiantes, las formas concretas de estas decisiones (las actividades de aprendizaje) son una de las acciones principales que configuran el teatrar de esos mismos estudiantes. En las experiencias de teatro educacional, los estudiantes juegan en simultáneo, un doble juego: el de crear acontecimientos de aprendizaje y acontecimientos teatrales que se implican y enriquecen mutuamente. A esta confluencia de procesos complejos la podemos llamar estudianteatrar. Siendo ella, el fluir de las actividades que realiza un sujeto que aprende teatro y al mismo tiempo, crea acontecimientos teatrales.

En definitiva, son las acciones de estudianteatrar las que permiten que los niños, niñas, jóvenes y adultos aprendan comunalmente creando, mientras que comunalmente también crean aprendiendo.

Gracias al fluir de las acciones de estudianteatrar, los sujetos son capaces de indagar y construir surcos poéticos, conceptuales e ideológicos propios con las herramientas proporcionadas por la enseñanza.

El pedagogo teatral, por medio de sus modos de enseñar crea las condiciones necesarias, para que los niños, niñas, jóvenes y/ o adultos interactúen realizando acciones de estudianteatrar.

Las acciones de estudianteatrar

Históricamente, la pedagogía teatral ha hecho el esfuerzo por identificarlas, las ha descripto por separado y ha intentado sistematizarlas. Pero el gran desafío es comprenderlas como un proceso complejo, una totalidad no dividida y fluyente que le da singularidad a la experiencia artístico educativa.

Desde Lev Vigotsky (2003) hasta Ester Trozzo (2015), pasando por Franco Passatore (1985), Jorge Eisnes y Alfredo Mantovani (2008), Roberto Vega (1997), Gianni Rodari (2008), María Elsa Chapato (2006) y Luis Sampedro (2016), el campo de la pedagogía teatral se ha preguntado qué hacen los estudiantes cuando aprenden teatro. Estos autores han investigado y realizado un número considerable de valiosos aportes. Tomándolos cómo punto de partida podemos afirmar que el estudianteatrar de los sujetos en formación artística implica: explorar, indagar, experimentar, jugar, ejercitar, diseñar, elaborar, construir, dirigir, actuar, debatir, crear, ensayar, producir, escribir, leer, contemplar, reflexionar, imaginar, conceptualizar, fantasear, comunicar, expresar, resolver, accionar, emprender, hipotetizar, festejar, compartir, negociar, interpretar, recrear, imitar, codificar, calcular, deducir, clasificar, ordenar, dudar, preguntar, observar, escuchar, colaborar, atender, comprender, participar, proponer, argumentar, apostar, apreciar, comentar, mostrar, fluir y vivir. Aunque quisiéramos enumerarlas a todas, no podríamos porque la complejidad y la singularidad de este fenómeno hace que cada acción y las relaciones que van creando se comporten como las partículas y los movimientos que dan forma a la metáfora del tornado que menciona Kartun (Dubatti, 2009) cuando afirma que, “como el remolino remolinea, el teatro teatra” (p. 8).

De allí que las diferentes mediaciones que pone en juego el docente de teatro para guiar, ayudar o conducir las acciones de estudianteatrar deben estar pensadas y fundadas en sólidos modelos de interacción que permitan resolver adecuadamente las tareas de enseñanza.

Las acciones docentes, su incidencia en las estrategias de enseñanza
Para que la clase de teatro funcione como un auténtico foro cultural, las ac-

ciones de enseñanza deben ser desplegadas por un docente-artista-investigador con sólidos conocimientos pedagógicos, disciplinares y teóricos. En este sujeto deben concurrir también las siguientes actitudes: empatía, curiosidad, reflexión y capacidad analítica. Para que el perfil sea completamente profesional es importante además, que conciba a toda comunicación como educativa y que utilice un lenguaje de maravilla que invite a la producción en acto, que sostenga una actitud nutrida por la condición de sorpresa y que pueda acompañar el recorrido de los estudiantes confiando en ellos y dándoles confianza para que asuman las tareas de estudianteatrar, cada vez con mayor grado de autonomía.

Recogiendo y reformulando los aportes de la Didáctica general reconocemos una gran variedad de acciones docentes que llevan adelante los profesores para favorecer en los estudiantes las tareas de aprender teatro y crear acontecimientos teatrales. En términos generales podemos señalar las siguientes: gestionar la clase, prestar ayuda pedagógica para que circule la palabra y la acción, crear situaciones que alienten la producción disciplinar de conocimiento, favorecer la vida grupal y crear un orden de trabajo colectivo basado en la reflexión.

Cuando estas acciones de enseñanza se despliegan atendiendo a propósitos pedagógicos singulares y a los desafíos concretos que revisten las propuestas para su desarrollo situacional con el fin de garantizar a los estudiantes un tránsito fecundo por la experiencia artística/ educativa generan potentes escenarios de enseñanza. Éstos se organizan a partir de aquellas decisiones que toma el docente cuando resuelve su modo de enseñar, es decir cuando diseña y despliega las estrategias.

Tomando como referencia las acciones docentes mencionadas más arriba presentamos y clasificamos una variedad de estrategias de enseñanza que orientan las operaciones didácticas concretas.

- Acciones para gestionar la clase: refiere a los aspectos organizativos de cada sesión, como el uso del tiempo y espacios, el ritmo y las variaciones que deben introducirse para cada actividad, etc. Dentro de esta categoría encontramos, por ejemplo, estrategias que apuntan a construir rutinas cotidianas de trabajo y las de motivación.
- Prestar ayuda pedagógica para que circule la palabra y la acción: alu-

de a las prácticas que fomentan la escucha y la participación de los estudiantes. Preparan las condiciones necesarias para el aprendizaje. Dentro de esta categoría encontramos las estrategias de presentación, encuadre y de recuperación de saberes previos.
- Crear situaciones que alienten la construcción disciplinar de conocimiento: remiten a las acciones que organizan instancias de experimentación, producción y apreciación teatral. Aquí se encuadran las siguientes estrategias: de disponibilidad corporal o grupal, de exploración y experimentación para preparar la construcción de nuevos conocimientos, de producción poética y de expectación/ apreciación.
- favorecer la vida grupal: concierne a una variedad de estrategias como las de disponibilidad grupal, para generar agrupamientos, para organizar la distribución de roles y los lineamientos para el trabajo en grupo.
- Crear un orden de trabajo colectivo basado en la reflexión: estrategias de comprensión, generalización, contextualización y evaluación.

Es necesario recordar que estas estrategias llegan a su nivel máximo de concreción cuando se diseñan e implementan actividades de aprendizaje que promueven especiales interacciones entre los propios alumnos y entre éstos con los docentes. A continuación profundizaremos en cada una de las estrategias enunciadas y propondremos ejemplos de actividades que impulsan las tareas de estudianteatrar de los niños, niñas y jóvenes.

De las estrategias de enseñanza a las actividades que promueven el estudianteatrar

Estrategias de presentación y encuadre: para que la clase de teatro funcione como un verdadero espacio de encuentro al que todos son convocados, es necesario que el docente ponga en juego estrategias que tiendan a situar y contextualizar la experiencia educativa dentro de un determinado proceso o trayecto mayor. Incluso tiene que crear situaciones que favorezcan la construcción de vínculos basados en el respeto y la confianza mutua entre los integrantes. Al mismo tiempo, las mediaciones tienen que fomentar las condiciones necesarias para que nadie se sienta excluido a la hora de participar o proponer en las diferentes instancias de elaboración grupal. Las dinámicas que pueden movilizar estas orientaciones generales son charlas grupales en las que se les da la voz a todos, juegos de ronda y presentación, dinámicas rompehielos y de desinhibición, técnicas de desformalización y de integración, etc.

Estrategias para la recuperación de saberes previos: Para que una clase de teatro favorezca la construcción colectiva de conocimiento tiene que contemplar, en el inicio del encuentro, instancias en las que se les permita a los estudiantes enlazar las experiencias anteriores con las presentes y futuras. A este conjunto de orientaciones, el pedagogo teatral Jorge Eines (2008) las denomina "de evaluación para la acción" (p. 140) ya que reconstruyen el sentido de lo vivenciado y lo relacionan con lo que se desarrollará a continuación. El docente debe propiciar actividades en las que participe todo el grupo por medio de un diálogo vivo que vincule los saberes ya conocidos, la información previa con la cuentan y los contenidos abordados hasta el momento. Entran en esta categoría: relatos que reconstruyen experiencias, momentos de explicación y rondas de reflexión para aportar información, etc. Durante estas actividades es muy común que el docente formule diferentes tipos de preguntas: sencillas (intentan obtener informaciones simples), de comprensión (se proponen relacionar datos, clasificar y comparar para que los estudiantes elaboren sus respuestas), de orden cognitivo superior (demandan interpretar para hacer anticipaciones, predicciones y evaluaciones críticas), metacognitivas (ayudan a reflexionar sobre el propio modo de aprender, pensar y hacer).

Estrategias de desarrollo de rutinas cotidianas: en las clases de teatro se percibe una atmósfera comunitaria que le otorga personalidad a la experiencia. En ella, acciones como compartir, colaborar y cuidar el patrimonio común se viven como modos de proceder sostenidos por todos los integrantes. Es importante señalar que este clima se construye, poco a poco, impulsando estrategias que apunten a enseñar rutinas que favorezcan la creación de hábitos como la escucha, el compromiso, la responsabilidad, etc. Dentro de este tipo de actividades encontramos las dinámicas que tienen por finalidad preparar el espacio de trabajo al inicio de una clase, acondicionarlo al finalizar la misma, organizar el rincón donde se guardan los vestuarios, acomodar las cajas con utilería, armar rondas, pedir silencio, tomar asistencia, cuidar y guardar los materiales, etc. Este tipo de tareas cotidianas consumen gran parte del tiempo de una clase y requieren que el docente de teatro las programe para que aporten en la construcción del perfil de los estudiantes, del grupo y de la institución. Para concretarlas se pueden proponer instancias de conversación, canciones, actividades ludiformes, juegos colaborativos, juegos trabajo etc.

Estrategias de motivación: orientaciones que tienen por finalidad interesar a los integrantes de un grupo cuando se los convoca a realizar una tarea teatral determinada. Suelen concretarse como atractivas actividades anticipatorias que captan la atención de los estudiantes suscitando su curiosidad y creando expectativas positivas sobre la propuesta siguiente. Este tipo de dinámicas, a las que en algunos textos pedagógicos se las nombra como recursos atencionales, se estructuran utilizando pistas de contextualización, jugando con el misterio y presentando desafíos que se ponen en tensión con la sorpresa del desenlace. Para esta clase de rutinas se implementan juegos de descarte, retos poéticos (canciones, acertijos, trabalenguas y adivinanzas), recreaciones rimadas, enigmas visuales y verbales, además de todo tipo de juego con interrogantes.

Estrategias de exploración y experimentación que preparan la construcción de nuevos conocimientos: este tipo de estrategias permiten "activar la capacidad perceptiva, sensorial, metafórica e intuitiva de los estudiantes para que abran canales alternativos de aprehensión, organización e interpretación de los datos de la realidad" (Trozzo, 2017b, p. 18). se sugieren juegos exploratorios con materiales didácticos, propuestas de transfiguración de objetos y transformación de espacios, iniciativas de aproximación estética a través de la música y/ u otros lenguajes, técnicas de comunicación, actividades de senso-percepción y registro, juegos rítmicos (percusión corporal, canon corporal, etc.), improvisaciones verbales, etc.

Estrategias de disponibilidad corporal: el teatro es una disciplina en la que el cuerpo juega un rol muy importante ya que es el instrumento con el que atravesamos todo el proceso y el territorio de paso donde se juega la experiencia. En él se entrecruzan la carne, la historia y los deseos. El cuerpo es más que un soporte material, por ello para comprenderlo, cuidarlo, conocerlo y potenciarlo debemos concebirlo didácticamente como una construcción en tensión donde se entraman, lo biológico y lo cultural. Para lograr la concreción de este tipo de orientaciones se pueden proponer actividades de reconocimiento, cuidado, disposición y valoración del cuerpo (tanto del propio, como el del compañero). Aquí sugerimos dinámicas de caldeamiento corporal, rutinas de estiramientos y relajación, ejercicios individuales, técnicas respiratorias con fines expresivos, técnicas vocales, juegos en ronda, en pequeños grupos o masivos, dinámicas colectivas de verborragia, juegos de distensión y vuelta a la calma, etc.

Estrategias de disponibilidad grupal: fomentan modelos de interacción y comunicación en la totalidad del grupo para alcanzar fines comunes. En teatro la vida grupal se nutre y enriquece tanto de las individualidades como de lo colectivo. Las decisiones que se tomen deben contemplar elementos como las características espaciales, las rutinas de trabajo, la confianza entre los integrantes, los roles desempeñados, etc. Se sugiere plantear distintos tipos de juegos: tradicionales, de integración y confianza, afirmación y comunicación, masivos, cooperativos, colaborativos, etc.

Estrategias de agrupamientos: Promueven el trabajo en sub-grupos haciendo posible particulares organizaciones de intercambio, que crean redes relacionales dinámicas entre los estudiantes. En las clases de teatro armamos sub-grupos para enfrentar la resolución de tareas, desde un enfoque cooperativo. Las estrategias para armar grupos y equipos posibilitan aperturas a nuevas elaboraciones de sentido, individuales y comunes. Las actividades para agruparse pueden plantearse en base a un criterio común definido de antemano o surgido de acuerdos generados por los estudiantes (por ejemplo: mes de cumpleaños, el número de calzado, la comida favorita, etc.) o a partir de principios de complementariedad, también se pueden presentar juegos basados en el azar (sorteos, dados, etc.), propuestas ludiformes que ponen en acción la probabilidad y la estrategia, dinámicas con rompecabezas (puzles), etc.

Estrategias de distribución de roles y lineamientos para el trabajo en grupo: crear acontecimientos teatrales es una tarea comunal y en tanto actividad grupal exige saber escuchar, dialogar para encontrar la solución conjunta y establecer acuerdos. Estas condiciones no surgen espontáneamente en todos los grupos, por lo que es necesario que el docente desarrolle estrategias que acompañen el itinerario por la experiencia, para que los estudiantes puedan tomar decisiones cada vez con mayor autonomía. Se sugiere incluir actividades que propicien aproximaciones estéticas al tema a dramatizar o improvisar, plantear un abanico de roles que pueden asumirse, definir los espacios reales donde se desarrollará la propuesta y presentar los materiales con los que se cuenta para trabajar (pañuelos, vestuario, accesorio, utilerías, etc.).

Estrategias de producción poética: Incentivan la producción en acto permitiendo que los estudiantes puedan imaginar, soñar, crear, proponer y su-

gerir mundos posibles, mientras se re-crean junto a otros miembros de su comunidad. Estas estrategias se concretan en juegos dramáticos (a grupo total, en pequeños grupos, con escenario, dramatizaciones), juegos teatrales (con objetos imaginarios, con personajes, sin claves visuales, a partir del vestuario, etc.), improvisaciones (a partir de creaciones colectivas o del abordaje de textos de autor), actividades que proponen escenificación fundamentada en acciones a partir de diversas técnicas, territorios dramáticos o formas teatrales (clown, mimo, teatro cantado y bailado, teatro de objetos, teatro negro, etc.), producción de ficciones en las que se incorporan los ensayos (ensayos parciales, ensayos generales, etc.), etc.

Estrategias de expectación y apreciación: acciones que llevan por intencionalidad construir un registro de mirada crítico a partir de la contemplación y el análisis de producciones escénicas. Para que el proceso contribuya a alfabetizar estéticamente, es necesario que el docente diseñe actividades que creen hábitos de escucha y observación activas que consideren a la expectación como una instancia necesaria, compartida y complementaria a la propuesta escénica. Como se mencionó, para este tipo de actividades se sugiere el visionado crítico de espectáculos y el análisis del proceso de las producciones del propio grupo. La indagación se puede concretar generando rondas de preguntas con distintos grados de variedad y libertad de respuestas, proponer instrumentos (elaborados por los mismos estudiantes) con preguntas de aplicación del pensamiento convergente (se dirigen a una sola variedad de respuestas. Por ejemplo: ¿quién es el autor de la obra?), preguntas de aplicación del pensamiento divergente (aceptan gran cantidad de respuestas. Por ejemplo: ¿qué otros finales posibles podría haber tenido la obra?).

Estrategias de comprensión, generalización, contextualización y evaluación: la atmósfera que envuelve a las clases de teatro se va componiendo poco a poco, a partir de una diversidad de tareas potentes y variadas que permiten que allí ocurran muchos procesos que construyen conocimiento. Es necesario reflexionar sobre ellos. Visualizarlos y favorecer su sistematización permite tomar conciencia de lo que se está aprendiendo y aprehendiendo comunalmente. Este tipo de estrategias orientadas a lo grupal y a lo teatral propician la reflexión individual y conjunta para entrar en diálogo con el itinerario realizado, invitan a repensar con los otros, desde distintos ángulos, el proceso de trabajo. Compartir instancias que pongan

en perspectiva lo acontecido y expliciten los logros obtenidos colabora en la objetivación del proceso de trabajo. Así, las actividades de registro que documentan (gráfica o narrativamente) lo sucedido, las ruedas en las que se conversa sobre lo vivenciado, las puestas en común y las rondas de interacción propositivas (con sugerencias y opciones para seguir trabajando) habilitan instancias en las que estudiantes se apropian con mayor claridad de la experiencia. Además este tipo de actividades les ofrece herramientas para situar relacionalmente el encuentro dentro de un proceso helicoidal con idas y vueltas que los invita a seguir construyendo conocimiento proyectándose hacia el futuro.

Bibliografía

A.

0.Ellas (grupo). (2005) *Yesterdei. Cosas se pierden a la siesta* [obra de teatro]. (L. Delprato, dir.). V Festival Internacional de Teatro del Mercosur, Córdoba, Argentina.

AAVV. (2013). *Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte*. La Plata: Club Hem Editores/ECART, Encuentro Platense sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas.

AAVV. (2017). *Puesta en escena y otros problemas del teatro*. Lima: Fondo Editorial Ensad.

AAVV. (2019). *Presentar-Representar. Cuatro perspectivas en el fallecido ojo de vidrio*. Bogotá, Colombia: Editorial UD. Co-autoras/es: María Fernanda Bonilla Sarmiento, Cristina Alejandra Jiménez Gómez, Clara Angélica Contreras Camacho, Carlos Araque Osorio.

Abram, D. (2000). *La magia de los sentidos*. Barcelona, España: Kairós.

Adellach, A. (1971). ¿Qué pasó con el teatro? En AA.VV. *Ensayos argentinos. Seleccionados en el Concurso Historia Popular.* Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina, 9-29.

Adorno, Th. W. (1984). El artista como lugarteniente. En su *Crítica cultural y sociedad*. Madrid: Sarpe, 203-219.

Agilda, E. (1960). *El alma del teatro independiente*. Buenos Aires, Argentina: Intercoop.
----------. (5 de noviembre de 1964). Para y contra los niños. *Teatro XX* 6.1, 10.

Ajaka, A. (2014). *El director, la obra, los actores y el amor.* Buenos Aires, Argentina: Libretto.

Alegret, M. (2017). *Condiciones y convenciones del Teatro Independiente Cordobés* [Tesis doctoral inédita]. Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Anónimo. (primera quincena mayo 1931). Metrópolis. *Metrópolis* 1, s/p.

Alpízar, Y. (2015). Proceso colaborativo en artes escénicas: Brasil y Costa Rica. *Telón de Fondo*, 21, 61-66. Disponible en: https://www.telondefondo.org

Anijovich, R., y Mora, S. (2009). *Estrategias de enseñanza. Otra mirada al quehacer en el aula*. Buenos Aires, Argentina: Aique.

Araque Osorio, C. (2013). *Dramaturgia en diferencia*. Editorial Universidad Distrital de Bogotá.

Arce, J. L. (2007). El teatro en Córdoba antes del golpe militar del 76: algunas consideraciones sobre los 60, los 70 y los 80. *Territorio Teatral*, 1, 1-9, https://bit.ly/territorioteatralarg03

Argüello, A. C. y García, D. (2016). Introducción. En A. C. Argüello y D. García (ed), *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*, (15-33). Eduvim.

Argüello Pitt, C. (2006). *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba: Documenta Escénicas.

Arroyo, J. y otros. (2016). *El drama de los dramaturgos*. *Escribir teatro en la Costa Rica del siglo XXI*. Editorial Tinta en Serie: Teoría y Crítica Teatral. N° 3. San José, Costa Rica.

Artaud, A. (1964). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana.
----------. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona, España: Edhasa.
----------. (1977). *Van Gogh: el suicidado de la sociedad, Para acabar de una vez con el juicio de Dios*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.

Asquini, P. (1990). *El teatro que hicimos*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Rescate.
----------. (1995). *Tratado de dirección escénica y técnica del actor*. Buenos Aires, Argentina: Torres Agüero Editor.
----------. (2003). *El teatro, ¡qué pasión!* Santa Fe, Argentina: Universidad Nacional del Litoral – Instituto Nacional del Teatro.

Assal, J.-P., y Malavia, M. (2009). *De la puesta en escena a la puesta en esencia.* Guadalajara, España: Ñaque.

Ávila, R. (2008). *Dramaturgia invisible: quince años del Teatro Abya Yala en Costa Rica.* EUNA, Costa Rica.

Avilés, E. (2019). *Haydée de Lev, Gran Dama del Teatro en Costa Rica*. Tres Ríos, Cartago, Editorial Jade.

B.

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Badiou, A. (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.

Bak-Geler, T. (2003). Epistemología Teatral. *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral 4* (julio-diciembre), 81-88.

Barba, E. (2005). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires: Catálogos.
----------. (2008). *La conquista de la diferencia*. Lima, Perú: Editorial San Marcos.
----------. (2010). *Quemar la casa*. Bilbao, España: Editorial Artezblai.
Barba, E., y Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor*. México: Escenología.
----------. (2007). *El arte secreto del actor*. La Habana, Cuba: Ediciones Alarcos.
----------. (2012). *El arte secreto del actor*. Bilbao, España: Editorial Artez Blai.

Barletta, L. (mayo 1931). Consideraciones sobre el Teatro del Pueblo. *Metrópolis* 1, s/p.
----------. (marzo – abril 1932). El arte y nuestras ideas sociales. *Metrópolis* 11-12, s/p.
----------. (1960). *Viejo y nuevo teatro*. Buenos Aires, Argentina: Eurindia.
----------. (1961). *Manual del actor*. Buenos Aires, Argentina: Teatro del Pueblo.
----------. (1967). B*oedo y Florida. Una versión distinta*. Buenos Aires, Argentina: Metrópolis.
----------. (1969). *Manual del actor.* Buenos Aires, Argentina: Stilcograf.
Barrantes, G. y Bonilla, M. (2015). *La luna mira: diálogo y otras disquisicio-*

nes entre el diván y la escena. San José, Costa Rica: Editorial Tinta en Serie: Teoría y Crítica Teatral. N° 2.

Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Edición de textos e investigación de J. Dubatti. Buenos Aires: Atuel.

Basile, M. V. (2018). Una aproximación a las prácticas teatrales del pasado reciente cordobés. El uso de fuentes orales en la historia cultural. *Revista Testimonios*, 7, 50-68. https://revistas.unc.edu.ar/index.php/testimonios/article/view/20817/20441
Basile, M. V. y Heredia, V. (2017, agosto 21-24). E*l primer gran acto político de la democracia en Córdoba: El I Festival Latinoamericano* [ponencia]. Actas del XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades de la Univ. Nacional de Mar del Plata, https://bit.ly/interescuelamardeplataactas

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. (J. Ibarburu, trad.). Universidad Nacional de Quilmes.

Bernardo, M. (marzo 1946). Escenografía para los teatros de títeres. *Boletín de Estudios de Teatro* 12. IV, 55-56.
----------. (1959). Nuestros años de teatro en inglés. Lyra 174-176.XVII, s/p.
Bernardo, M. y Bianchi, S. (1990). *4 manos y 2 manitas*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Tu Llave.

Bischoff, E. (1961). *Tres siglos de teatro en Córdoba*. Universidad Nacional de Córdoba.

Bonilla, M. (2011). *La dramaturgia que inventó una identidad*. San José, Costa Rica: Editorial Tinta en Serie: Teoría y Crítica Teatral. N° 1.
----------. (2019a). *Treinta años del Teatro Ubú*. San José, Costa Rica: Estucurú Editorial.
----------. (2019b). *Cartografías de sí. Un mapa de creación en tres ensayos con imágenes de Ana Muñoz.* San José, Costa Rica: Estucurú Editorial.

Bonilla, M. F. (2019). *Teatralidades de(s)coloniales: entre la formación, la creación y la política en Abya*. Tesis de doctorado. Salvador Bahía, Brasil. Publicación en proceso.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte* (T. Kauf, trad.; 6ta ed.). Anagrama.
----------. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI Editores.

Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Bovo, A. M. (2002). *Narrar, oficio trémulo. Conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Editorial Atuel, Col. Historia y Teoría del Teatro.

Brambilla, R. (Dir.). (1984). *El gran Ferrucci* [obra de teatro]. I Festival Latinoamericano de Teatro, Córdoba, Argentina.

Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.

Breyer, G. (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
----------. (1995). *Propuesta de sígnica del escenario*. Buenos Aires: CELCIT.
----------. (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Infinito.
----------. (2007). *Heurística del diseño*. Buenos Aires: Nobuko.

Brizuela, M. (2002). Las estéticas teatrales de Córdoba: entre la permanencia y la emergencia. *Teatro XXI*, 14, 75.
Brizuela, M. y Pinus, J. (2009). *Una comedia en cinco actos: homenaje a la Comedia Cordobesa en su 50° aniversario*. Teatro Real de la Provincia de Córdoba, Argentina.

Brook, P. (1986). *El espacio vacío*. Barcelona: Ed Nexos.
----------. (1994). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.

Bruner, J. (2012). *Realidad mental y mundos posibles*. Barcelona, España: Gedisa.

C.

Calderón, G. (dramaturgo), y Marull, G. (director). (2015) *Ex Que revienten los actores* [obra de teatro]. Teatro La Chacarita, Córdoba, Argentina.

Calderón, G. (dramaturgo), y Marull, G. (director). (2017) *Clase*. [obra de teatro]. Documenta Escénicas, Córdoba, Argentina.

Calderón, J. C. (2006). Aportes para una historiografía del teatro costarricense. ¿Cómo y desde qué perspectivas se ha escrito la historia del teatro en nuestro país? *Revista Estudios.* Universidad de Costa Rica.
----------. (2013). *Entre el olvido y la memoria: XX años de investigación artística*. San José, Costa Rica: SE.

Candau, J. (2003). El lenguaje natural de los olores y la hipótesis Sapir-Whorf. *Revista de Antropología Social*, 12, 243-259.

Cantú Toscano, M. (2020). *Filosofía de la dramaturgia*. México: Paso de Gato [en prensa].

Carranza, A., Kravetz, S., Castro, A., Pacheco, M., Abratte, J. P., Bosio, M. T. y Sobrero, V. (1999). Descentralización, autonomía y participación. Un análisis de la implementación de la reforma educativa en la provincia de Córdoba (1996-1997). *Páginas. Revista de la Escuela de Ciencias de la Educación, 1*(1), 27-40. https://bit.ly/revistasuncargarticle

Cazaux, L. (1996). Bombon acidulé, de Ricardo Sued. *Le Matricule des Anges*, Paris, 18 (décembre).

Cejas, J. (2005, 16 de octubre). Regreso a la poética política. *Página/12*.

Centro Cultural de España en Costa Rica. (2010). *Dramaturgia joven costarricense*. San José, Costa Rica: Edición Centro Cultural de España y Ediciones Perro Azul.

Cerdas, J. F. y Pagura, R. (2002). *Obras del Quetzal y otras piezas teatrales*. EUNA, Heredia, Costa Rica.

Chapato, M. E. (2006). El lenguaje teatral en la escuela. En Akoschky, J (et al.). *Artes y Escuela*. Buenos Aires, Argentina. Paidós.

Chartier, R. (2005). *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*. Universidad Iberoamericana.

Chéjov, A. (dramaturgo) y Piccotto, D. (director). *Las tres hermanas* [obra de teatro]. Centro Cultural María Castaña, Córdoba, Argentina.

Chéjov, M. (2016). *El camino del actor.* Vida y encuentros. Barcelona: Alba.

Chion, M. (1993). *El sonido*. Barcelona, España: Paidós.

Classen, C. (s./f.). *Fundamentos de una antropología de los sentidos*. Disponible en: file:///D:/Materiais plataforma/Conceitos básicos/Fundamentos de una Antropologia de los Sentidos.htm

Corrales, A. (2011). *Teatro, Comunidad, Liberación e Interculturalidad*. San José, Costa Rica: Arboleda Ediciones.
----------. (2020). El teatro centroamericano contemporáneo. Conferencia para la Escuela de Posgrados de la Universidad de El Salvador. Disponible en: https://bit.ly/fbliteraturacentroamerica

Croyden, M. (2005). *Conversaciones con Peter Brook*. Barcelona, España: Alba Editorial.

D.

Dabas, E., y Perrone, N. (1999). "Redes en Salud". Disponible en https://bit.ly/2H473aC

Danan, J. (2010). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos.* México: Paso de Gato.

Davini, M. C. (2008). *Métodos de enseñanza*. Buenos Aires, Argentina: Santillana.

Davini, S. A. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Daulte, J. (2004). *Teatro 1*. Postfacio de Javier Daulte (207-222). Buenos Aires: Corregidor.
----------. (2007). *Teatro 2*. Postfacio de Javier Daulte (353-397). Buenos Aires: Corregidor.
----------. (2010a). Juego y compromiso. *En La puesta en escena en el teatro argentino del Bicentenario*. Edición de Olga Cosentino. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 119-139.

----------. (2010b). *Teatro 3*. Postfacio de Javier Daulte (417-442). Buenos Aires: Corregidor.
----------. (2011). *Teatro 4*. Prólogo de Javier Daulte (19-26). Buenos Aires: Corregidor.
----------. (2012a). Batman versus Hamlet. El argumento al servicio del procedimiento y el contenido como sorpresa. En *Teatro contemporáneo: provocaciones y encuentros*. Ch. Quenta y O. Rocha Velasco (eds.). La Paz, Bolivia: Fundación Simón I. Patiño / Festival Internacional de Teatro de La Paz (FITAZ) / Carrera de Literatura de la Universidad Metropolitana de San Andrés (UMSA) e Instituto de Investigaciones Literarias (IIL), 64-86.
----------. (2012b). *Teatro 5*. Postfacio de Javier Daulte (361-378). Buenos Aires: Corregidor.
----------. (2013). El acto creativo, ¿invención o descubrimiento? Artículo inédito cedido por el autor.
----------. (2016). La palabra, el ruido y la música. En *Nuevas orientaciones en Teoría y Análisis Teatral. Homenaje a Patricio Esteve*, J. Dubatti coord. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, EDIUNS, Serie Extensión, Colección Estudios Sociales y Humanidades, 31-50.
----------. (2018). *Teatro 6*. Estudio preliminar de J. Dubatti. Prólogo de Javier Daulte. Buenos Aires: Corregidor.
De la Iglesia, M. E. y Mannarino, J. M. (2007). La apuesta a descentralizar la cultura: Festival Internacional de Teatro MERCOSUR en Córdoba. *Telón de Fondo, 6*. https://bit.ly/38OogA2

De la Vega, M. (1979). *En aguas del recuerdo (Memorias)*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.

Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
----------. (2009). F*rancis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, España: Arena Libros.

Derrida, J. (1994). *Los márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra y De la gramatología. México: Siglo Veintiuno Editores.

Devés, M. A. (2016). Teatro Proletario: un sueño inconcluso. *Guillermo Facio Hebequer: Entre el campo artístico y la cultura de izquierda*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 207-228.

Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales*. México: Paso de Gato.

Diez Puertas, E., J. Dubatti y J. Eines (2019). Filosofía de la praxis teatral. En J. Romera Castillo (ed.), *Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XXI*. Madrid, España: Editorial Verbum, 82-106. También en registro de video.

Dubatti, J. (2004). "Dramaturgia(s) y nueva tipología del texto dramático". En L. M. Moncada (comp.), *Versus Aristóteles. Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*. México: Anónimo Drama Ediciones, 101-107 y 114-117 (Bibliografía).
----------. (2007). *Filosofía del Teatro I*. Convivio, experiencia, subjetividad. Buenos Aires: Atuel.
----------. (2009). *El teatro teatra. Nuevas orientaciones en Teatrología*. Burgos, N.- Kartun, M. (Pról). Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur EDIUNS.
----------. (2010a). *Filosofía del teatro II.* Buenos Aires, Argentina: Atuel.
----------. (Octubre, 2010b). Relectura de "Hacia un teatro pobre" desde la filosofía del teatro. En La Puerta FBA. Número 4, 33-38. Recuperado de https://bit.ly/lapuerta4
----------. (2011a). Introducción a los estudios teatrales. México: Libros de Godot.
----------. (2011b). El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia*, 11-12, 71-80, https://bit.ly/estudio7
----------. (2012a). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
----------. (2012b). La crisis del 'teatrista ilustrado' en la escena argentina contemporánea. *Latin American Theatre Review*, The University of Kansas, Center of Latin American Studies, USA; Special Issue: A Tribute to George Woodyard / Homenaje a George Woodyard, Guest Editors J. Dubatti and B. J. Rizk, 46/1, Fall, 103-128.
----------. (2012c). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Atuel.
----------. (2013a). *El crítico* de Juan Mayorga. Arte, vida y reflexión crítica. *Tiempo Argentino*, Suplemento Cultura, domingo 30 de junio, 7.
----------. (2013b). O teatro de Bertolt Brecht na Argentina: observacoes sobre o Teatro Comparado. En J. P. Alcantara Gil, M. Isaacsson, et al. (eds.), O

Espectador Criativo: Colisao e Diálogo. Porto Alegre: AGE Editora, Programa de Pós-Gradacao em Artes Cénicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 104-113.
----------. (2014). *Filosofía del Teatro III*. *El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
----------. (2015). Convivio y Tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. En Revista colombiana de las Artes escénicas, Número 9, 44- 54. Recuperado de https://bit.ly/artesescenicas9
----------. (2016a). *Teatro-matriz, teatro liminal.* Buenos Aires: Atuel, Col. Textos Básicos.
----------. (2016b). *Una filosofía del teatro. El teatro de los muertos*. ENSAD.
----------. (2017a). Apuntes para una historia de la Teatrología en la Argentina. *Culture Teatrali. Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo*, Dipartimento delle Arti dell'Universita di Bologna / La Casa Husher, Italia, Nuova Serie, 26, 196-212.
----------. (ed.) (2017b). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: ENSAD.
----------. (2017c). Teatro Comparado y territorialidad: caminos de innovación en la Teatrología argentina. En *Actas de las II Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. UBA. https://bit.ly/2UpWq4V
----------. (2019a). Teatro Comparado y territorialidad. Hacia una nueva cartografía de los teatros argentinos. En *Dinámicas del espacio. Reflexiones desde América Latina*, M. Cámpora y M. L. Puppo, coords. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Educa, 99-112.
----------. (coord.) (2019b). *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima, Perú: ENSAD, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
----------. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.

Dumoulié, C. (1996). *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*. México: Siglo XXI.

Durán, A. (2012). La vuelta a lo real. El teatro después del 2001. *Funámbulos, 2012*, 1-29.

E.

Eines, J. (2019). *La astucia del cuerpo*. Barcelona: Gedisa.
Eines, J., y Mantovani, A. (2008). *Didáctica de la dramatización*. Madrid: Gedisa.

Eliot, T. S. (s/f). La función de la crítica. En su *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Buenos Aires: Emecé, tomo I, 24-39.

Eresky, R. (noviembre 1952). Los títeres en la educación y sanidad del niño. *Revista Pantomima* 1.I, 25-26.

Escudero, M. (dirección) y Pautasso, S. (actuación). (1984). *La Fanesca* [obra de teatro]. I Festival Latinoamericano de Teatro, Córdoba, Argentina.

F.

Fediuk, E. (2010). Teatro, conocimiento y comunicación. *Revista Celcit 19, 37-38*, 144-166.

Fenstermacher, G. (1989). *Tres aspectos de una filosofía de la educación para la enseñanza*. En Whitrock, M. *La investigación de la enseñanza I. Enfoques, teorías y métodos*. Barcelona: Paidos.
Fenstermacher, G., y Soltis, J. (1999). *Enfoques de Enseñanza*. Buenos Aires: Amorroutu.

Finzi, A. (2007). *Repertorio de técnicas de adaptación dramatúrgica de un relato literario: Estudio de "Vuelo nocturno" de Antoine de Saint-Exupéry*. Córdoba: Ediciones El Apuntador / Ediciones del Boulevard.

Fobbio, L. y Patrignoni, S. (2011). *En el teatro del símeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica*. Ediciones Recovecos.

Fortier, M. (2002). *Theory / Theatre. An Introduction*. London and New York: Routledge.

Foucault M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Fourez, G., Englebert-Lecompte, V., y Mathy, Ph. (1998). *Saber sobre nuestros saberes. Un léxico epistemológico para la enseñanza*. Buenos Aires: Colihue.

Frega, G. (2004). Circulación y recepción del teatro porteño. En G. Frega, M. Brizuela, A. G. Yukelson y M. J. Villa, *El teatro de Córdoba (1900-1930)*

(31-50). Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

Freire, P. (2003). *El grito manso*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Siglo XXI.

Fuentes, T. M. V., y Silva, A. (2013). Jorge Dubatti: 'Lo teatral no es solamente hacer obras de teatro, sino una manera de estar en el mundo'. *Aura. Revista de Historia y Teoría de las Artes*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Facultad de Arte, 1, 161-169.

Fukelman, M. (2014). El teatro para niños en los primeros años de teatro independiente. *Boletín Iberoamericano de Teatro para la infancia y la juventud* 11, 71-84, ASSITEJ (Guadalajara, España).
----------. (2017a). *El concepto de "Teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral Estudio del período 1930-1946* [Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras UBA]. Repositorio Institucional FILO UBA. https://bit.ly/3nk3Enx
----------. (2017b). Influencias del teatro europeo en el primer teatro independiente de Buenos Aires. *Acta Literaria, primer semestre*(54), 159-178. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482017000100159
----------. (2017c). Programa para la investigación del teatro independiente. En P. Ansaldo, M. Fukelman, B. Girotti, J. Trombetta (ed.), *Teatro independiente. Historia y actualidad* (13-25). Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
----------. (2017d). "Un recorrido por el Teatro del Pueblo, primer teatro independiente en Buenos Aires". En: *Teatro independiente. Historia y actualidad*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones CCC.

Fumero, P. (2011). La creación de la escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica. *Revista Estudios.* UCR, 24.
----------. (2017). *El Teatro de la Universidad de Costa Rica (1950-2012)*. San José Costa Rica: Editorial EUNED.
----------. (2020). El teatro de temporada en Costa Rica: Las temporadas navideñas (1990-2015). *Revista Estudios*, UCR, 40.

G.

Gadea, C. (2016). "Vanguardias político-culturales y la prehistoria de lo posmoderno en América Latina".
Gambaro, G. (2007). Gambaro responde a Spregelburd. Revista Ñ, Clarín, 5 de mayo.
----------. (2011). *Al pie de página. Notas sobre la sociedad, la política, la cultura.* Buenos Aires: Norma.
----------. (2014). *El teatro vulnerable*. Buenos Aires: Alfaguara.

García Barrientos, J.-L. (2007). *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos/RESAD.
----------. (dir.) (2019). *Análisis de la dramaturgia costarricense actual*. Alajuela, Costa Rica: Editorial Universidad Técnica Nacional.

García Lorca, F. (dramaturgo) y Comedia Cordobesa (interprete). (1984). *Fuente Ovejuna*. [obra de teatro]. I Festival Latinoamericano de Teatro, Córdoba, Argentina.

Gené, H. (2015). *La dramaturgia del clown*. México: Paso de Gato.
----------. (2016). *El arte de ser payaso*. Madrid, España: Artezblai, y México: Paso de Gato.
----------. (2018a). *Esto (no) es teatro*. Madrid, España: Esperpento.
----------. (2018b). *Tiempo de payasos*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires y Centro Cultural de la Cooperación.

Gené, J. C. (1996). *Escrito en el escenario (Pensar el teatro)*. Buenos Aires: CELCIT.
----------. (2010). *El actor en su historia*. México: Paso de Gato.

Giménez, C. (coord. Gral) (1984). *Primer Festival Latinoamericano de Teatro* [festival de teatro]. Subsecretaría de Cultura del Gobierno de la Provincia de Córdoba.

Girondo, O. (1968). *Obra completa*. Buenos Aires, Argentina: Losada.

Girotti, B. (2017). Conformación de un circuito de títeres en los teatros independientes: la experiencia del Teatro del Pueblo. En AA.VV. *Actas de las*

VIII Jornadas Nacionales y III Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral. Buenos Aires, Argentina: AINCRIT Ediciones, 36-42.

Gobierno de la Provincia de Córdoba. (2017, 29 de agosto). Teatro del Mercosur. Un encuentro en el que todos son protagonistas. *Portal de noticias del Gobierno de la Provincia de Córdoba*. https://bit.ly/32ZWjSv

Gramajo, C. (2011/2012). Dramaturgia de espectador. Relato de una polizón. *El Peldaño. Cuaderno de Teatrología*, UNICEN, 11, 59-60.
Gramajo, Cecilia, y otros. (2010). Nada que ver. Una obra de Paisajes. *El Peldaño. Cuaderno de Teatrología*, UNICEN, 10.

Grotowski, J. (2000). [1970] *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.

Gutiérrez, A. (2012). *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu.* Eduvim.

Gutiérrez, A. (2017). *Teatro ciego, una reflexión estética sobre los sentidos*. Madrid, España: Editorial Académica Española.

H.

Halac, G. (2006). Teatro independiente de Córdoba. Identidad y memoria. *Cuadernos de Picadero, 11*. Instituto Nacional del Teatro.

Heras, G. (2012). *Pensar la gestión de las artes escénicas: escritos de un gestor*. Buenos Aires, Argentina: RGC Ediciones.

Heredia, V. (2013, octubre 2-5). *Los Festivales Latinoamericanos de Teatro en Córdoba: escenarios de la democracia* [ponencia]. Actas XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. https://bit.ly/3lvl5kh
Heredia, V. y Basile, M. V. (2015). I Festival Latinoamericano de Teatro: escenas de la democracia recuperada. *Revista Afuera,* 15. https://bit.ly/2IzMKCC

Hopkins, C. (2001, 24 de septiembre). Ahora Córdoba se sube al escenario. *Página/12*.

----------. (2002, 16 de octubre). El Festival de Teatro de un país en crisis económica. *Página/12*.
----------. (2003, 9 de octubre). Córdoba, sede teatral del Mercosur. *Página/12.*

Jameson, F. (1992). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.

J.

Juárez, M. (2004). Una circunstancia dada: las sombras. *La Escalera*. Anuario de la Facultad de Arte, UNICEN, 15, 211-220.
----------. (2010). Los límites de la mirada. El signo teatral que no se ve. El Peldaño. *Cuaderno de Teatrología*, 10, 56-58.

K.

Kartun, M. (2015). *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Editorial Colihue, Col. Colihue-Teatro, Serie Praxis Teatral. Recopilación y prólogo de J. Dubatti.

Kukso, F. (2020). *Odorama. Historia cultural del olor*. Buenos Aires, Argentina: *TAURUS.*

L.

La Ferrère, G. (dramaturgo) y Piccotto, D. (director). (2017). *Las de Naides* [obra de teatro]. Centro Cultural María Castaña, Córdoba, Argentina.

La Fura dels Baus. (1984) *Accions* [obra de teatro]. I Festival Latinoamericano de Teatro, Córdoba, Argentina.

La Piaf. (2003). *Fastos* [obra de teatro]. IV Festival Internacional de Teatro del Mercosur, Córdoba, Argentina.

La Tropa. (1992). *Pinocho* [obra de teatro]. V Festival Latinoamericano de Teatro, Córdoba, Argentina.

Lábatte, B. (2017). *Racionalidad técnica y cuerpo danzante. Devenires escénico-teatrales.* Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Col. Saberes, Serie Instituto de Artes del Espectáculo.

Lacan, J. (1981). *Seminario 20*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.

Laino, N. (2013). *Hacia un lenguaje escenográfico*, con la colaboración de Carla Pessolano. Buenos Aires: Colihue Teatro, Serie Praxis Teatral.

Larra, R. (1978). *Leónidas Barletta, el hombre de la campana*. Buenos Aires: Conducta.

Lassus, M.-P. (2014). *La musique: art de l'aurore*. Paris, France: L'Harmattan.

Lavatelli, J. (2009). *Teoría teatral contemporánea.* Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
----------. (2007). *El sabor del mundo. Antropología de los sentidos*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético*. Barcelona, España: Alba Editorial.

Lehmann, H.-T. (2013). *El teatro posdramático*. Murcia, España/México: CEDEAC y Paso de Gato.

León, F. (2005). *Registros. Teatro reunido y otros textos*. Compilación, nota epilogal y edición al cuidado de J. Dubatti. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, Col. La Lengua/Teatro.

Leroi Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas, Venezuela: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad de Venezuela.

Licht, D. (junio 1940). Desde Antoine hasta Stanislavski (dos sistemas teatrales). *Nai Teater* 15, s/p.

Lincovsky, C. (2006). *Encuentros*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma.

Lucena, D. (2012). Estrategia de la alegría. En M. L. Blanco Lledó et al (ed.), *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (111-115). Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

M.

Macgowan, K., y Melnitz, M. (1966). *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica.

Marial, J. (1952). Nacimiento y problemas de los teatros independientes. *Continente*: 125-141.
----------. (1955). *El teatro independiente.* Buenos Aires: Alpe.

Marín, A. (2018). *Hogar ~~dulce~~ hogar.* San José, Costa Rica: Editorial Alfabeto.

Marin, F. (2015). Festival del Mercosur: fervor, porotos, bombos, y platillos. *Gaceta Deodoro*, 58, 17. https://bit.ly/3eYgxjZ
----------. (2018). Dirección Teatral: del mundo del pensamiento al universo de las relaciones de grupo. Reflexiones en torno los procesos de escenificación del Teatro Independiente de Córdoba. *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 14(28), 94-106. https://bit.ly/3pu1uUg
----------. (2019a). De puentes y orillas: festivales como vínculo del teatro de los setenta con el teatro de postdictadura en la trayectoria de directores de Córdoba, Argentina. *Latin American Theatre Review,* 53(1), 59-78. https://bit.ly/3ks7vNn
----------. (2019b). La formación de directores de teatro independiente argentino: aprendizajes en una periferia de tramas eclécticas. El caso de la ciudad de Córdoba. Anagnórisis. *Revista de investigación teatral 20,* 354-380. https://bit.ly/32KTVih
----------. (2020a). Concepciones y especificidad del rol de la dirección teatral. Un caso en el teatro independiente argentino. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad 11*(17), 78-100.https://bit.ly/3kwVcPM
----------. (2020b). *Perspectivas históricas del rol de la dirección teatral en el teatro argentino y contemporáneo. Tránsitos desde el teatro moderno europeo hasta el teatro independiente en Córdoba, Argentina* [Manuscrito en evaluación]. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades "María Saleme de Burnichón" de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Marx, K., y Engels, F. (1969). *Escritos sobre arte*. Barcelona: Península.
----------. (2003). *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue.
Mayorga, J. (2013). El espectador, el crítico, el artista. Programa de mano, Teatro San Martín, Buenos Aires.

Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*. Madrid, España: Editora Nacional.
----------. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Mesén, O. M. (2014). *El teatro de Daniel Gallegos Troyo.* Su obra "única". San José Costa Rica: UCR Editorial.
----------. (2018). *El Teatro Arlequín de Costa Rica*, Memoria de un grupo teatral 1965-1979. San José, Costa Rica: UCR Editorial.

Meyerhold, V. S. (1992). *Textos teóricos*. Madrid, España: ADE.

Moll, V., Pinus, J. y Flores, M. (1996). *Las Lunas del teatro*. Ediciones del Boulevard.

Montello, F. (2015). *Aportes de la Formación del Habla al entrenamiento del actor*. Trabajo final de la Especialización en Docencia y Producción Teatral. Universidad Nacional de Río Negro, Argentina. Sin editar.
----------. (2018). Aportes de la Formación del Habla (Sprachgestaltung) al entrenamiento del actor. En: *Congreso Internacional de Artes Escénicas.* Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Libro digital. https://bit.ly/38HqbXa

Morales, C. (2017). *Noches de estreno con Hugo Díaz*. San José, Costa Rica: EUNED.

Mouffe, C. (2014) *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Fondo de Cultura Económica.

Muguercia, M. (s/f). *"Antropología y posmodernidad"*. Academia. Consulta: 13 de noviembre de 2017.

Munné, F (2004). El retorno de la complejidad y la nueva imagen del ser humano: hacia una psicología compleja. *Revista interamericana de Psicología*, vol. 38, nro. 1, 23-31.

Muñoz Q., A. (2016). *Desde la escena dos. Ana Muñoz, artista visual*. San José, Costa Rica: Ediciones Tinta en Serie.

Musitano, A. (2017). *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975*. Teatro, política y universidad. Universidad Nacional de Córdoba e Instituto Artes del Espectáculo de la Universidad Nacional de Buenos Aires.
Musitano, A. y Nora Z. (2017). El teatro, la política, la universidad. Producciones experimentales y emancipatorias. En A. Musitano (ed.), *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975.* Teatro, política y universidad (8-12). Universidad Nacional de Córdoba e Instituto Artes del Espectáculo de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

N.

Nancy, J. L. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos aires: Gráfica Pinter.

Naugrette, C. (2004). *Estética del teatro*. Ediciones Artes del Sur.

Navarro, A., Camacho, R. y otros. (2019). *Teatro de Muñecos en Costa Rica, Memoria gráfica de medio siglo MTM.* San José, Costa Rica Universidad de Costa Rica. Disponible en: http://kerwa.ucr.ac.cr

O.

Obregón, O. (2005). Caramelo de limón de Ricardo Sued: un teatro en tinieblas. En *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. E. Valcárcel, ed. Universidade da Coruña, España, 493-499.

Oliveras, E. (2006). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.

Ordaz, L. (1946). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Argentina: Futuro.
----------. (1957). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Leviatán.

----------. (1981). El teatro independiente. *Capítulo. La historia de la literatura argentina 88*, 25-48.

Organización Q. (2003). *Barroco Caos* [obra de teatro]. IV Festival Internacional de Teatro del Mercosur, Córdoba, Argentina.

P.

Pacheco, C. (1989). Tercer Festival Latinoamericano de Teatro en Córdoba. *Latin American Theatre Review*, 23(1), 151-154, https://bit.ly/3nreRCT

Palermo, Z. (2011). ¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la Interculturalidad? En A. Crolla, comp. *Lindes actuales de la Literatura Comparada.* Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Ediciones Especiales, 126-136.

Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

Panno, H. (1971). Los crisoles del teatro independiente. En AA.VV. *Ensayos argentinos. La historia popular*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina, 92-102.

Paquet, D. (2005). *La dimension olfactive dans le théâtre contemporain*. Paris, France: L'Harmattan.

Pareyson, L. (1960). *Estetica. Teoria della formatività*. Bologna: Zanichelli.
----------. (1987). *Conversaciones de Estética.* Madrid: Visor.

Passatore, F. (1985). *Yo soy el árbol (Tú, el caballo)*. Barcelona: Reforma de la Escuela.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona, España: Paidós.
----------. (2013). C*ontemporary mise en scène: staging theatre today*. Routledge.
----------. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.

Pavlovsky, E. (1976). *Reflexiones sobre el proceso creador / El Señor Galíndez.* Buenos Aires: Editorial Proteo.

----------. (1994). *La ética del cuerpo. Conversaciones con Jorge Dubatti.* Buenos Aires: Ediciones Babilonia.
----------. (1999). *Micropolítica de la resistencia*. Buenos Aires: Eudeba/CISEG.
----------. (2001). *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti.* Buenos Aires: Atuel.
----------. (2004). *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, subjetividad y política*. Buenos Aires: Astralib.
----------. (2006). *Resistir Cholo. Notas sobre cultura y política*. Buenos Aires: Topía.
Pavlovsky, E., y Kesselman, H. (1980). *Espacios y creatividad*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
----------. (1989). *Multiplicación dramática*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda. Nueva "edición corregida y aumentada": *La multiplicación dramática*. Buenos Aires: Editorial Galerna y Búsqueda de Ayllu, 2000, que incluye un capítulo nuevo, "Y casi treinta años después, en el 2000... Nuevos caminos entre el arte y la psicoterapia" (117-158).
Pavlovsky, E., Kesselman, H., y De Brasi, J. C. (1996). *Escenas multiplicidad* (Estética y micropolítica). Concepción del Uruguay, Entre Ríos: Ediciones Búsqueda de Ayllú.

Peat, F. D. (2007). *Sincronicidad. Puente entre mente y materia.* Barcelona, España: Kairós.

Pellettieri, O. (1990a). *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto.* Buenos Aires, Argentina: Galerna.
----------. (1990b). El teatro independiente en la argentina (1930-1965): Intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional. En AAVV. *Semiótica y teatro latinoamericano.* Buenos Aires, Argentina: Galerna, 227-240.
----------. (1997). *Una historia interrumpida*. Teatro argentino moderno (1949-1976). Buenos Aires, Argentina: Galerna.
----------. (2006). Algunos aspectos del 'teatro de arte' en Buenos Aires. En Osvaldo Pellettieri (ed.). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires, Argentina: Galerna, 69-157.

Pérez Castro, R. (22 de junio de 1945). Palabras leídas en la noche del 1er estreno. No publicado.
----------. (19 de julio de 1946). Palabras para el estreno del 19 de julio de 1946. No publicado.

----------. (julio de 1947). Destino del Teatro Libre. Sin medio.
----------. (junio de 1948). Noble misión del teatro. Sin medio.
----------. (2 de octubre de 1959). Desorientación de nuestro teatro. No publicado.
----------. (2 de febrero de 1960). Mesa redonda en los cursos preparatorios organizados en la Universidad de Buenos Aires. No publicado.
----------. (s/f). El Teatro Independiente en la Argentina. *Boletín de Estudios de Teatro,* 34-37.

Periférico de Objetos. (1992). *El hombre de arena* [obra de teatro]. D. Veronese y E. García Wehbi (dir.). V Festival Latinoamericano de Teatro, Córdoba, Argentina.
----------. (2001). *Zooedipous*. D. Veronese (dir.). II Festival Internacional de Teatro del Mercosur, Córdoba, Argentina.

Piccotto, D. (2012). *Payasos en familia* [obra de teatro]. Documenta Escénicas, Córdoba, Argentina.

Pirandello, L. (2014). *El humorismo*. Buenos Aires: Leviatán.

Proust, M. (1981). *Por el camino de Swan*. Madrid, España: Alianza.

Proust, S. (2012) Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique. En N. Heinich y R. Shapiro (ed.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (95-112). Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

Pusigli, G. (1999). "Un nuevo interlocutor en las relaciones entre filosofía y poesía: la estética computacional de Hofstadter". En *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*. Barcelona: Gedisa, 65-74.

Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Reyna, G. (2009). Variaciones sobre un caramelo. *Cultures & Conflits [En línea], Inéditos de "Regards sur l'entre deux"*. Obtenido de URL: https://bit.ly/32Hojdp

R.

Risetti, R. (2004). *Memorias del Teatro Independiente Argentino 1930-1970 Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.

Rodari, G. (2008). *La gramática de la fantasía.* Buenos Aires: Colihue/ Biblioser.

Romero, J. L. (2004). [1959] Función social de la Universidad latinoamericana. En su *La experiencia argentina y otros ensayos*. Luis Alberto Romero (comp.). Buenos Aires: Taurus, 395-400.

Romero, P. (dramaturga) y Giménez, C. (director). *El pasajero del último vagón* [obra de teatro]. I Festival Latinoamericano de Teatro, Córdoba, Argentina.

Roubine, J.-J. (1998). *A Linguagem da Encenação Teatral, 1880-1980* (Y. Michalski, trad.: 2da ed.). Jorge Zahar.

S.

Sáenz, A. (2012). *El mundo todo es representaciones*. Dos volúmenes. San José, Costa Rica: EUNED.

Sampedro, L. (2016). *Manual de teatro para niñas, niños y jóvenes de la era de Internet.* Barcelona: Alba Editorial.

Sánchez, J. A. (2007). El teatro expandido. *Quaderns portàtils*. Barcelona, número 16, 1-17.

Sarlé, P. (2010). *Juego dramático. Hadas, brujas y duendes*. Buenos Aires: Organización de Estados Iberoamericanos para la educación, la ciencia y la cultura.

Schraier, G. (2006). *Laboratorio de producción teatral I.* Buenos Aires: Editorial del Instituto Nacional de Teatro. Reedición: Atuel, 2008.

Scovenna, M. (2015). *Definiciones, juegos… ¡Acción!* Buenos Aires: Nueva Generación.
----------. (2019). “Estudianteatrar. Pensar la enseñanza y el aprendizaje

del teatro como procesos complejos". Trabajo leído en las *IV Jornadas de Investigación del IAE*. Universidad de Buenos Aires. (Incluido en el presente volumen).
----------. (2020). *Teatro educacional*. Buenos Aires: inédito.
Seoane, Ana. (2011). Festivales teatrales de Argentina. *Territorio Teatral, 7.* https://bit.ly/3eYWger

Seoane, Andrés. (2016). "El corazón de los sentidos", disponible en https://bit.ly/3lwTPSu

Serrano, R. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski*. Fundamentos para una teoría pedagógica. Buenos Aires: Atuel.

Serres, M. (2002). *Cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo.* México: Alfaguara.

Shakespeare, W. (dramaturgo) y Giménez, C. (director). *Macbeth* [obra de teatro]. I Festival Internacional de Teatro del Mercosur, Córdoba, Argentina.

Sirlin, E. (2004). *La luz en el teatro. Manual de iluminación*. Buenos Aires: Editorial INTeatro.

Sirvent, M. T. (2006). *El proceso de investigación.* Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
Sloterdijk, P. (2006) *Esferas III. Espumas. Esferología plural* (I. Reguera, trad.).Ediciones Siruela.

Sorá, G. (2016). Interiorizar y objetivar, o la centralidad de la periferia cordobesa. En A. C. Argüello y D. García (ed.), *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura* (11-14). Eduvim.

Spregelburd, R. (2007). Respuesta de Spregelburd a Gambaro. *Revista Ñ,* Clarín, 12 de mayo.
----------. (2008). *Los verbos irregulares: Acassuso, Lúcido, Bloqueo, Buenos Aires.* Buenos Aires: Colihue.
----------. (2009a). *Heptalogía de Hieronymus Bosch: I, II, III.* Edición y apéndice documental a cargo de J. Dubatti. Buenos Aires: Atuel. Incluye 45 notas de Spregelburd publicadas en el diario *Perfil.*

----------. (2009b). *La Terquedad. Heptalogía de Hieronymus Bosch: VII.* Edición y apéndice documental a cargo de J. Dubatti. Buenos Aires: Atuel. Incluye 24 notas de Spregelburd publicadas en el diario Perfil.
----------. (2011). *Todo, Apátrida, doscientos años y unos meses, Envidia.* Prólogo, edición y apéndice documental a cargo de J. Dubatti. Buenos Aires: Atuel. Incluye 22 notas de Spregelburd publicadas en el diario *Perfil.*

Stanislavski, K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia.* Barcelona: Alba.
----------. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación.* Barcelona: Alba.
----------. (2013). *Mi vida en el arte*. Barcelona: Alba.

Steiner, G. (2013). *Moisés y Aarón,* de Schönberg. En su *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano.* Barcelona: Gedisa, 159-173.

Steiner, R. (1981). *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst* (Formación del Habla y Arte Dramático). Suiza: Rudolf Steiner Verlag. (1° edición: 1926). Traducciones de citas del original: Flavia Montello. / *La Formación de la Palabra y el Arte Dramático*. Tomo 1 (2015) y *El arte de la interpretación, la escena y la producción.* Tomo 2 (2017). España: Editorial Rudolf Steiner.
Sued, R. (1996). *Bombon acidulé*. (D. Poulanger, trad.) Paris, France: Actes Sud-Papiers.

Susmanscky Bacal, S. (2014). *Tadeusz Kantor: La construcción del espacio escénico*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, diposit.ub.edu

T.

Tahan, H. (1993). Presencia de Brecht: utopías en la práctica teatral de Córdoba (1969- 1976), *Revista Estudios, 2*, 33-46. Córdoba. https://bit.ly/35swWdq
----------. (ed). (2000). *Teatro Argentino. Escenas interiores*. Instituto Nacional del Teatro/Artes del Sur.

Tamac-Los del Sótano. (1994) *Locas por los militares* [obra de teatro]. R. Medina (adap.) y L. Selva (dir.). VI Festival Latinoamericano de Teatro, Córdoba, Argentina.

Taviani, F. (ed.) (1984). La improvisación. *Quehacer Teatral*, Bogotá, Museo Arte Moderno y Centro de Investigaciones Teatrales, 2.

Tavira, L. de (2003). *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación.* México: El Milagro.

Teatro Abya Yala. (2012). *Abya Yala, Costa Rica 1991-2011*. San José, Costa Rica: Editorial Arlekin.

Tellas, V. (2017). *Biodrama | Proyecto Archivos.* Seis documentales escénicos. Brownell, P., y P. Hernández (comps. y coords.). Córdoba: Universidad Nacional De Córdoba, Papeles Teatrales.

Thenon, L. (2002). Proyectos de formación actoral: la formación del actor y la dramaturgia intermedial. *Revista ADE,* 92, 172-177.
----------. (2005). El texto dramático y la representación escénica: problema de primacía prioridad. Revista Escena, Universidad de Costa Rica, 55, 67-80.

Trastoy, B. (2010). Los otros sentidos en la práctica artística y la investigación teatral. *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 12.

Trejos, R. (2014). *Rolando Trejos vestuarista. Desde la Escena uno*. San José, Costa Rica: Ediciones Tinta en Serie.

Tríbulo, J. A. (2006). *Stanislavski-Strasberg.* Mi experiencia de actor con la emoción en escena. Buenos Aires: Atuel/Universidad Nacional de Tucumán (Col. Historia y Teoría del Teatro).

Trozzo, E. (2015). *La vida en juego*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Generación.
----------. (2017a). *Proyecto de Investigación UNRN 40-B-421: "Aportes de la Formación del Habla al entrenamiento del actor"*. Informe final. Sin editar.
----------. (2017b). *Construir saberes teatrales con niños y adolescentes ¿oportunidad o utopía?*. En Alonso, G. (comp). *I Congreso Nacional e Internacional de Educación Artística 2016: hacia una educación artística participativa, comprometida ponencias completas.* Rosario. UNR Editora.

U.

Ure, A. (2003). *Sacate la careta*. Buenos Aires: Norma.
----------. (2009). *Ponete el antifaz*. Buenos Aires: Editorial INTeatro.

V.

Valenzuela, J. L. (2011). *La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio.* Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, EDUCO.

Varley, J. (2007). *Piedras de agua.* La Habana, Cuba: Ediciones Alarcos.

Vázquez, S. (2013). *Manual de Ritmo y Percusión con Señas*. Buenos Aires: Atlántida.

Vega, R. (1997). *El teatro en la educación*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Plus Ultra.

Videla, R. (2000). *Qué tú quieres* [obra de teatro]. I Festival Internacional de Teatro del Mercosur, Córdoba, Argentina.

Vigotsky, L. (2003). *Imaginación y creación en la edad infantil*. Lanús: Editorial Nuestra América.

Villegas, S. (2000). Córdoba. Una teatralidad nacida en los sesenta. En H. Tahan (ed.), *Teatro argentino. Escenas interiores* (75-100). Instituto Nacional del Teatro/ Artes del Sur.
Vinocour, F. (2007). *La tradición del presente. Actualidad de las experiencias teatrales de Costa Rica en las últimas tres décadas*. San José, Costa Rica: Ediciones Perro Azul.
----------. (2008). *Trasescena*. San José, Costa Rica: Edición Centro Cultural de España en Costa Rica.
----------. (2018). *Teatranzas (Las estelas de mi escena)*. San José, Costa Rica: Editorial Tinta en Serie: Teoría y Crítica teatral. N° 4.

W.

Wenger, E., R. McDermott, W. Snyder (2002). *Cultivating Communities of Practice: A Guide to Managing Knowledge.* Boston, Massachusetts: Harvard Business School Press.

Wisizla, E. (2007). *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Buenos Aires: Paidós.

Z.

Zapelli, G. (2003). *La huella creativa.* San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.
----------. (2006). *Imagen escénica. Aproximación didáctica a la escenología, el vestuario y la luz para el teatro, televisión y cine*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.

Zinke, J. (2003). *Luftlautformen* (Formas sonoras de aire). Stuttgart: Freies Geistesleben.

Zweig, S. (2010). *La lucha contra el demonio*. Barcelona, España: Acantilado.

Entrevistas inéditas

Daulte, J. (2018). Entrevista realizada por J. Dubatti en Buenos Aires.
Eines, J. (2019). Entrevista realizada por J. Dubatti en Buenos Aires.
Feldman, M. (2011). Entrevista en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires realizada por J. Dubatti.

Web/ Links

Jorge Dubatti
www.javierdaulte.com
Cátedra Bergman, UNAM: https://bit.ly/catedrabergman
Filosofía de la Praxis Teatral: https://bit.ly/praxisteatral

Natacha Delgado
https://bit.ly/32IJNGI
https://bit.ly/2K8GrX9
https://bit.ly/36xyNNn
https://bit.ly/3lu0ey4
https://bit.ly/2ILm9T3
https://bit.ly/3ku3jwA
https://bit.ly/2UsShgu

https://bit.ly/38E9aNG
https://bit.ly/3kC27Yk
https://bit.ly/2ILm9T3

Marcela Juárez
https://bit.ly/2UsSr7A
https://bit.ly/36JGKiv
https://bit.ly/35tI4Xo
https://bit.ly/3kBrc5q
https://bit.ly/3noAuU8
https://bit.ly/2IL1zlL
https://bit.ly/32JEqXF
https://bit.ly/36yUSvd
https://bit.ly/2UnBVps

Colaboradores

Carlos Araque Osorio

Maestro en Arte Dramático por la Escuela Nacional Arte Dramático (ENAD) y Antropólogo por la Universidad Nacional de Colombia. Especialista en Voz Escénica, Universidad Distrital de Bogotá y Ciencias y Educación Universidad Antonio Nariño. Magister en Dirección Estratégica. Doctor en Artes por la Atlantic International University. Dirige el grupo teatral Vendimia. Docente de la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital, donde dirige el grupo de investigación "Estudios de la Voz y la Palabra". Pertenece a la Red Latinoamericana de Creación e Investigación Teatral Universitaria (CITU). Fue asistente de dirección del maestro Theodoros Terzopoulos en el montaje *Las Bacantes*. Cuenta con publicaciones sobre teatro y pedagogía. caraqueoso@yahoo.com

Juan Carlos Calderón

Actor, director, docente e investigador del arte teatral. Catedrático, Director de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica y del Teatro Universitario, Vicedecano de la Facultad de dicha universidad. Fundador y director del teatro estudiantil Girasol, premio nacional al mejor grupo de teatro en Costa Rica 2008. Ha trabajado en radio y televisión. Como actor (Premio Nacional 1988) participó en más de 40 producciones de la Compañía Nacional de Teatro, Teatro Nacional, Teatro Universitario, Teatro Ubú y Teatro Independiente. Dirigió *Límite de velocidad* (2006), *Muerte mía* (2008), *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (2008), *Nómadas* (2011) y *Empacados al vacío* (2014). calderon.juancarlos@gmail.com

Mario Cantú Toscano

Dramaturgo, director e investigador. Su tesis doctoral fue publicada con el título *La ciencia en Stanislavski*. *Una relectura del sistema desde sus influencias científicas*. Con varios premio de dramaturgia, sus obras se han montado en México y el extranjero, y están publicadas en diversos libros, tanto individuales como antologías. Sus artículos sobre filosofía de la dramaturgia se han publicado en prestigiadas revistas internacionales de investigación teatral. Coordina la Maestría en Dramaturgia Escénica y Literaria en la Universidad Autónoma de Baja California. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte y el Sistema Nacional de Investigadores. mario.cantu@uabc.edu.mx

Natacha Delgado

Docente, investigadora, gestora en cultura y educación, directora teatral y actriz. Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes Combinadas, por la Universidad de Buenos Aires. Co-coordina el Área de Investigaciones en Artes del Espectáculo y Educación del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" de la Universidad de Buenos Aires. Integra el Proyecto Filo:CyT "Hacia una cartografía bibliográfica de las relaciones teatro / educación artística en la Argentina", UBA. Profesora titular de materias de pedagogía, historia y teoría del teatro y curriculista en el Profesorado de Andamio 90. Miembro de PIT (Profesores Independientes de Teatro), APDEA y DramaTiza. natachadelgado73@gmail.com

Jorge Dubatti

Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de dicha universidad. Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal / Historia del Teatro II (Carrera de Artes, UBA). Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación Filo:CyT (2019-2021) "Hacia una cartografía bibliográfica de las relaciones teatro / educación artística en la Argentina". Coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. jorgeadubatti@hotmail.com

María Fukelman

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, y Licenciada y Profesora en Letras por la misma institución. Fue becaria doctoral y postdoctoral del CONICET. Dictó clases en la Universidad de Buenos Aires y es docente en la Pontificia Universidad Católica Argentina. Compiló los libros *Teatro aplicado. Teoría y práctica* (Ediciones del CCC, 2019) y *Teatro independiente. Historia y actualidad* (en colaboración, Ediciones del CCC, 2017), y cuenta con numerosas publicaciones en Argentina y el extranjero. Actualmente es Directora de la Casa Nacional del Bicentenario (Ministerio de Cultura de la Nación).

Hernán Gené

Actor, director teatral, dramaturgo y docente (www.hernangene.com). Referente del teatro físico en Europa y América Latina. En Argentina integró los grupos El Clú del Claun y La Cuadrilla. Ha dirigido y estrenado obras en los principales teatros de España, como el Centro Dramático Nacional o el Teatro de la Abadía, de Madrid. Su montaje *Pericles príncipe de Tiro* (2019), de William Shakespeare, fue estrenado en el Festival de Teatro Clásico de Mérida ante más de 8000 espectadores. Hasta la fecha ha montado cerca de 60 espectáculos de teatro y de circo. Director del Estudio Hernán Gené, Centro de Creación y Producción de Espectáculos, con sede en Madrid. hernangene@gmail.com

Marcela Juárez

Creadora escénica, directora y actriz, formadora de actores y coordinadora de talleres teatrales. Dramaturgista sensorial. Magister en Teatro (Dirección Escénica) y Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional del Centro. Jefa de Trabajos Prácticos regular en las cátedras Interpretación II y Práctica de la Enseñanza, Facultad de Arte de la UNICEN. Realizó la Especialización en Pedagogía Teatral con Raúl Serrano, Escuela de Teatro de Buenos Aires. Integrante del proyecto de investigación "Poéticas contemporáneas: estudios sobre los lenguajes múltiples en los procesos de creación teatral. Co-fundadora y directora de Club de Teatro (Tandil) mjuarezsmith@gmail.com

Didanwy Kent Trejo

Doctora en Historia del Arte por la UNAM. Profesora de Tiempo Completo en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM; profesora y tutora del Posgrado en Historia del Arte, tutora en el Posgrado en Música y en el Posgrado en Artes y Diseño, UNAM. Investigadora en artes escénicas, estudios del performance y estudios intermediales. Desde 2015 co-coordina el Aula del Espectador de Teatro UNAM. Miembro fundador (2013) y Coordinadora del Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance (SPEEP). didanwykent@gmail.com

Lucía Lora

Magistra en Artes Escénicas en la "Pontificia Universidad Católica del Perú". Licenciada en Educación por el Arte con mención en Pedagogía Teatral por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro". Actualmente es Directora General (e) de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro". Se ha desempeñado como Directora de Investigación, además de asumir la docencia en las especialidades de Pedagogía, Actuación e Investigación en los cursos de metodología y fundamentos de investigación, investigación en artes escénicas y laboratorio de investigación actoral en la misma casa de estudios.

Fwala-lo Marin

Licenciada en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba (Mención de Honor del Premio Universidad). Cursa su Doctorado en Artes en dicha Universidad. Becaria doctoral del CONICET, su tesis (en curso) se titula *Concepciones y modos de dirección en el teatro independiente argentino*. U*na cartografía desde las prácticas contemporáneas de Córdoba*. Participa del equipo de investigación "Arte y política: la dimensión política de los discursos artísticos" en la UNC. Publicó en *Latin American Theatre Review*, *Anagnorisis, Investigación Teatral,* entre otras revistas especializadas. Es docente de la Universidad Provincial de Córdoba y dramaturga y directora de Lo Culinario Teatro. fwalalomarin@unc.edu.ar

Flavia Montello

Actriz. Docente de Técnica Vocal y Actuación en la Universidad Nacional de Río Negro, Patagonia Argentina. Investigadora de la voz hablada expresiva en escena. Doctoranda (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Especialista en Docencia y Producción Teatral por la Universidad Nacional de Río Negro. Diplomada en la técnica vocal Formación del Habla (*Sprachgestaltung*) en Suiza. En el ámbito de la gestión cultural fue Directora General de Gestión y Promoción Cultural en la Secretaría de Cultura, Municipalidad de San Carlos de Bariloche, provincia de Río Negro, 2014. Socia fundadora de la Asociación Teatrantes Bariloche. fmontello@unrn.edu.ar

Mariano Scovenna

Profesor de Teatro, Especialista en Artes Combinadas, investigador y curriculista. Actualmente se desempeña como co-coordinador del Área de Investigaciones en Artes del Espectáculo y Educación del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" de la Universidad de Buenos Aires y como docente de Didáctica Especial del Teatro en el CEPEAC N° 1 (Lomas de Zamora). Integra el Proyecto Filo:CyT "Hacia una cartografía bibliográfica de las relaciones teatro / educación artística en la Argentina", UBA. Es autor del diccionario de pedagogía teatral *Definiciones, Juegos, ¡Acción!*" (Ediciones Nueva Generación, 2015) y del manual *Teatro Educacional* (MAS, 2020). geonano@hotmail.com

Pensemos en Stanislavski, Artaud, Mnouchkine, Barba, Lebeau, Rubio, De Tavira, Kartun, aquella figura del artista-investigador, de la artista-investigadora, de quien produce conocimiento desde/para/por/con/hacia la praxis teatral. Este libro persigue aquella ruta, nos muestra una filosofía, un pensamiento original si se lo compara con el que se genera desde otras disciplinas y profesiones. Así, cuando hablamos de artistas-investigadores/as nos referimos no solo a creadores escénicos, es decir, actores, directores, dramaturgos, escenógrafos, vestuaristas… sino también a todas y todos los agentes del campo teatral en su tarea reveladora: técnicos-investigadores, estudiantes-investigadores, críticos-investigadores, gestores-investigadores y espectadores-investigadores que producen conocimiento desde sus praxis. En este sentido, el libro además se ubica en la ruta de teatristas-investigadores desde Latinoamérica y se plantea el objetivo de visibilizar y reconocer su trabajo.

Catorce imprescindibles ensayos desde Argentina, Colombia, Costa Rica, España, México y Perú que nos preparan para profundizar en este nuevo latir de las artes escénicas en nuestra región.

ISBN: 978-612-47890-8-3

9 786124 789083

PERÚ Ministerio de Educación

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO Guillermo Ugarte Chamorro

FILO:UBA Facultad de Filosofía y Letras

IAE Instituto de Artes del Espectáculo

Colección Estudios