

**Cuerpo y Texto: De la legitimación a la creación transdisciplinar.
Memoria de trabajo en el proyecto "Neomestizo"**

Candidatos:

Felipe Eduardo Ortiz Prince

Opta al título de Actor con especialidad en Dramaturgia

María José Razon Valencia

Opta al título de Actriz con especialidad en Gestión y Producción
Teatral

Estefanía Beatriz Villalobos Vergara

Opta al título de Actriz con especialidad en Pedagogía Teatral

Profesora Guía:

Valeria Radrigán Brante

Valparaíso, 2014

ÍNDICE.....	1
INTRODUCCIÓN.....	3
 CAPÍTULO 1: EL TEATRO Y SU RELACIÓN CON DISPOSITIVOS DE LEGITIMACIÓN.....	 12
1.1 Dispositivo.....	12
1.2 Legitimación.....	19
1.3 Neoliberalismo, historia e institución como dispositivos de legitimación del teatro.....	23
1.3.1 En relación a Neoliberalismo.....	24
1.3.2 En relación a historia.....	27
1.3.3 En relación a institución.....	29
 CAPÍTULO 2: CUERPO Y TEXTO COMO DISPOSITIVOS LEGITIMANTES EN EL TEATRO.....	 35
2.1 Cuerpo.....	36
2.2 Texto.....	51
 CAPÍTULO 3: TRANSDISCIPLINA Y SUBVERSIÓN EN LA CREACIÓN ESCÉNICA.....	 68
3.1 Concepto de Transdisciplina.....	68
3.2 Transdisciplina y subversión.....	76
 CAPÍTULO 4: METODOLOGÍAS TRANSDISCIPLINARES EN LA FASE PRÁCTICA DEL PROYECTO “NEO-MESTIZO”.....	 83
4.1 Descripción del proyecto.....	83
4.2 Experiencia práctica.....	85
4.2.1 Análisis del laboratorio de experimentación.....	92

4.2.1.1 Cuerpo.....	93
4.2.1.2 Texto.....	94
CONCLUSIONES.....	98
BIBLIOGRAFÍA.....	103
ANEXOS.....	108

INTRODUCCIÓN

Si nos adentramos en la historia de la creación escénica, nos encontramos ante diversos parámetros que delimitan y determinan dicho proceso. En concreto desde nuestras coordenadas culturales, heredadas de occidente, estamos en un contexto en donde imperan dos dispositivos legitimantes en la configuración teatral, que han perdurado en el tiempo: el cuerpo y el texto.

Si bien el concepto de “dispositivo” ha sido trabajado por diversos filósofos del siglo XX, las bases se encuentran en las ideas de Michel Foucault, quien nos propone una mirada desde las estrategias de poder que operan en instituciones disciplinarias.

Así, el dispositivo:

Es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos.¹

Dicha noción nos sitúa en un plano complejo, pues al referirse a elementos “resueltos” entendemos que se propone una inamovilidad en ellos, característica determinante para nosotros con respecto al uso de cuerpo y texto dentro del teatro. Esto puede fundamentarse a través de una mirada histórica: en primer lugar, desde las culturas mítico mágicas y sus rituales, hasta el teatro contemporáneo, en donde ambos dispositivos continúan permaneciendo como definitorios.

¹Foucault, Michel: *El juego*, entrevista realizada por A. Grosrichard, Boletín Diario del campo Freudiano, No. 10, julio 1977, Pp.62-93.

De esta forma, y según nuestra experiencia en la academia, consideramos que en ocasiones, ambos dispositivos coartan la creación artística, pues se instalan de manera convencionalizada y segmentada en los procesos formativos, lo que podemos ver a través de la implantación de mallas curriculares o el casting para actores, entre otros. A esto se suma la falta de diálogo entre las disciplinas artísticas que observamos en nuestro entorno inmediato, tendiendo a generar inamovilidad de los dispositivos legitimantes ya mencionados.

Ante este panorama, creemos que dicho estatismo producido por los dispositivos, puede superarse a través de aplicaciones transdisciplinarias. Lo “trans” se traduciría a una forma particular de hacer arte, pues se recurre a otros modelos de creación que se funden, dándonos la posibilidad de generar nuevas metodologías de trabajo: modificando así los parámetros legitimantes de los que muchas veces se sirven por consecuencia los procesos formativos en el arte teatral.

En este sentido, vemos en la creación transdisciplinar una posibilidad de subversión ante los dispositivos legitimantes, pues nos permitirá asumir las normativas, resignificarlas y trasladarlas hacia otras formas de creación.

Según Alfonso De Toro:

[...] Una aproximación transdisciplinaria tiene como finalidad la superación de los límites de la propia disciplina y emplear otras disciplinas tales como las ciencias históricas, de la cultura, de los medios de comunicación, la filosofía o sociología como ciencias auxiliares para así confrontarse con la manifestación cultural 'teatro' de tal forma que pueda dar respuesta a lo que está sucediendo hoy en el teatro, y permita entrelazar recíprocamente tanto el objeto de investigación como la teoría²

² De Toro, Alfonso: “Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la “hibridez” e “inter-medialidad”, p.4.

Este afán de “trascendencia” pretende unir materias bastante heterogéneas, de ahí su importancia. Es en esta variedad disciplinar donde encontramos la oportunidad de establecer cruces que nos permitan ampliar y permeabilizar las disciplinas que se integran, generando movilidad en los procesos creativos. Es en este movimiento que situaremos nuestro estudio, y en cómo se determina el concepto de teatro en nuestro contexto, para posteriormente explorar las posibilidades de subversión frente a cuerpo y texto.

MOTIVACIONES

Nuestra investigación nace dentro de la instancia del grupo de estudios “Cuerpo y transdisciplina” formado en la Universidad de Valparaíso en agosto del año 2013, grupo donde dos profesores y un pequeño grupo de estudiantes iniciamos diversas profundizaciones acerca del cuerpo a partir de intereses personales, que se asocian a temas poco tratados en nuestra escuela, y que nos interesa investigar, como lo son la legitimación, texto, cuerpo, género y transdisciplina. En este marco nuestra profesora guía se adjudicó un proyecto de la Dirección de Investigación de la Universidad de Valparaíso en Investigación Artística (DIUV-INVART N°1), titulado *Laboratorio de experimentación escénica “Neo-mestizo”*, en cuya fase práctica decidimos incluir nuestra investigación. Este proyecto, de carácter transdisciplinar, se presentó como instancia ideal para vincular nuestras ideas, ya que al interior de nuestro contexto académico detectamos una formación segmentada, que cuenta con una rama teórica que incluye áreas de historia del teatro, estética, dramaturgia, producción y teoría teatral; y con una rama práctica, que contempla voz, movimiento y actuación. Así, notamos la escisión de dichos contenidos, pues mientras se imparten conocimientos teóricos, y prácticos ¿Realmente estos se incorporan y relacionan? Nos interesa en consecuencia buscar posibilidades de trabajo que permitan unir tanto la arista práctica como teórica a modo de poder generar un mayor desarrollo del pensamiento crítico y reflexivo en torno a estas prácticas.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Nos encontramos ante un concepto de cuerpo que está determinado por parámetros legitimantes establecidos, los cuales a su vez, determinan formas de representación específicas asumidas por la sociedad. En este marco se inserta la formación actoral. Frente a este panorama, el creador se ve sujeto a parámetros de limitación y significación del cuerpo, que estando preestablecidos, determinan una forma de representación y comprensión de este.

Igualmente, el texto constituye un dispositivo de gran incidencia, tanto en la representación como en los cuerpos que la ejecutan, pues es el dispositivo que, acorde a la definición de Roland Barthes, legitima e institucionaliza la corporalidad, instauro patrones morales, de conducta y de su misma representación³. En lo que respecta a lo teatral, por siglos ha sido el soporte textual dramático el principal regulador de las representaciones escénicas, siendo muchas veces el primordial sostenedor de las obras y del trabajo en el interior de la academia.

A partir de esta noción, consideramos interesante indagar en las posibilidades de subversión ante el cuerpo y el texto que nos puede ofrecer la creación transdisciplinar, a través de las herramientas indagatorias que buscan trascender las disciplinas de las que se vale, entregándonos la oportunidad de generar nuevas metodologías de trabajo, dando paso a nuevos parámetros en el interior de nuestra formación. Pero, ¿es posible generar dicha subversión en nuestro contexto? ¿Qué tan arraigadas en él se encuentran las nociones legitimantes de cuerpo y texto? ¿En qué se sustentan estos dispositivos para imponerse? ¿Suponen realmente estos últimos un obstáculo a la creación transdisciplinar?

³ Véase Barthes, Roland: *Variaciones sobre la escritura*, Paidós, Barcelona, 2002, Pp. 137-138.

HIPÓTESIS

Consideramos a la creación transdisciplinar como una posibilidad de subversión de los dispositivos legitimantes (cuerpo y texto), pues nos permitirá asumir las normativas y transformarlas mediante una ampliación en los criterios que se tienen sobre ellas. Creemos que es posible generar nuevas metodologías de trabajo en la creación, para modificar de esta manera los parámetros legitimantes de los que se sirve nuestro contexto, dando paso a nuevas formas en el ámbito artístico.

FOCO DE ESTUDIO

Nos centraremos en el laboratorio de experimentación escénica “Neo-Mestizo”, proyecto gestado por la profesora de la Universidad de Valparaíso e investigadora Valeria Radrigán durante el año 2012, siendo ganador del fondo de investigación artística de la misma casa de estudios en el 2013. Consiste en una investigación transdisciplinar (teatro, danza y fotografía), cuyo objetivo es generar pensamiento crítico con respecto a conceptos como la extranjería e inmigración, así como cuestionar conceptos tales como patria, territorio y raza. Dicho proyecto contempla un año de trabajo, en el que se indagará críticamente en torno a estas problemáticas. En este contexto, revisaremos las posibilidades de subversión ante los dispositivos de cuerpo y texto, insertos dentro de un proceso creativo teórico-práctico.

Cabe destacar que, si bien este trabajo se desarrollará dentro de una instancia académica, es nuestro objetivo situarnos dentro de ella, pues se trata del contexto en el que fuimos formados, además de constituir una oportunidad de subversión y/o transformación dentro del mismo sitio y de las prácticas que a diario se realizan allí.

OBJETIVOS

Nos interesa generar pensamiento crítico sobre los dispositivos legitimantes del teatro (cuerpo y texto), en la comunidad artística y académica, a partir de la inclusión de estrategias transdisciplinares para aplicaciones teórico-prácticas en nuestro contexto artístico.

En lo específico, esperamos generar nuevas metodologías de creación transdisciplinar, las cuales sean capaces de subvertir los dispositivos legitimantes de cuerpo y texto, incentivando a la investigación teórico práctica dentro de los procesos creativos.

METODOLOGÍA Y DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA

Para esta investigación, aplicaremos una metodología de carácter mixto, entre lo cualitativo y la investigación-creación, puesto que tendremos la posibilidad de desarrollar nuestra investigación al mismo tiempo que nos pondremos al servicio del proceso creativo del *Laboratorio de experimentación escénica* “Neo-mestizo”. La investigación-creación, según Josette Féral:

[...] Incluye necesariamente una parte de creación y una reflexión escrita que acompaña el trabajo de creación [...] La segunda opción es que esta reflexión se haga en la práctica. A partir de esta práctica, el estudiante comprueba en el laboratorio el fundamento de su hipótesis⁴

En este sentido, la investigación será conducida de manera holística, puesto que apuntará a un modo de comprensión de la información que nos permitirá indagar en las estructuras y variables de nuestro foco y objeto de estudio. Nos basaremos en la mirada que nos ofrece la transdisciplina, puesto que

⁴ Féral, Josette: *Investigación y creación*, Estudis Escenics, Quaderns del institut del teatre, Verano 2009, nº 35, p. 324.

tomaremos distintas aplicaciones, tanto teóricas como prácticas, de otras disciplinas dentro del trabajo práctico.

Gracias al aporte transdisciplinar, consideramos posible realizar, paralelamente a la indagación teórica, una fase práctica de la misma, en donde pondremos en tensión real y concreta nuestras problemáticas e hipótesis. Así, encontramos en la interacción de múltiples disciplinas con el teatro, un afán por trascender este último y las disciplinas con que se relaciona.

Los métodos que utilizaremos para la realización de la investigación serán un levantamiento de información riguroso, para el desarrollo y comprensión de los conceptos en los que nos sustentamos. Además, dentro de la fase práctica del proyecto “Neo-mestizo”, a partir de observaciones participantes de campo, se desprenderá una bitácora que pretenderá relacionar los conceptos trabajados con lo observado en cada sesión de la práctica. También se llevará a cabo un registro audiovisual de dicha fase, a modo de obtener un sustento descriptivo y del desarrollo de la investigación.

Enfocaremos nuestra mirada desde la perspectiva teatral, ya que constituye nuestra disciplina base en la formación académica. Sin embargo, dado que nuestro objetivo es trascender dicha disciplina, es que nos valdremos de una perspectiva transdisciplinar buscando relacionar el teatro con conceptos asociados a la medicina, antropología social, filosofía, historia y literatura.

En este contexto, encontramos el concepto de *dispositivo*, defendido desde la mirada de relaciones de poder aportadas por el filósofo francés Michel Foucault, en su entrevista *El juego*, realizada en 1977. Para *texto*, nos valdremos del concepto defendido por Roland Barthes en *Variaciones sobre la escritura*, el cual propone lo textual como un eje determinante de la realidad. Además, será apoyado por la mirada de los escritos de Ángel Rama en *La ciudad letrada*, quien desde la mirada latinoamericana sitúa el origen del texto como aparato arbitrario en un contexto más próximo. Esto será contrastado con los escritos de Hans Thies Lehmann en *El teatro posdramático*, donde se sitúa lo textual de manera

horizontal frente a los otros dispositivos teatrales. Con respecto a la *legitimación*, Jean-François Lyotard será nuestro referente a partir de su libro *La condición Posmoderna*, en donde propone una noción de lo legitimante desde el fenómeno de la posmodernidad. El concepto de *transdisciplina* será definido a partir de la mirada de Alfonso De Toro en su texto *Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la “hibridez” e “inter-medialidad*.

Estos autores son relevantes porque han cambiado la forma de concebir ambos dispositivos y el teatro mismo durante el último tiempo, aportando visiones contemporáneas y transversales a nuestra investigación.

PLAN DE CAPÍTULOS

En el primer capítulo, definiremos la noción de dispositivo legitimante a modo introductorio al corpus, para luego vincularlo con el teatro. En el capítulo dos definiremos los dispositivos de cuerpo y texto, y estableceremos su relación con lo teatral. En el tercer capítulo definiremos el concepto de Transdisciplina y subversión para vincularlos a cuerpo y texto. En el capítulo cuatro haremos una descripción del proyecto “Neo-mestizo”, y daremos cuenta del proceso de trabajo en su fase de laboratorio, para luego realizar un análisis y concluir sobre las reflexiones que se desprendan de él. Nos parece pertinente dicho orden ya que creemos necesario entender primero las relaciones que se establecen entre los dispositivos y su influencia en el terreno del arte, particularmente en el teatro, más aún si nos insertamos en un contexto occidental donde los dispositivos encausan los más diversos procederes. En este sentido, nos centraremos en el carácter rizomático que adquieren los procesos de legitimación, a lo que el teatro no escapa, mediante el cuerpo y el texto como elementos encausantes. Así, podremos introducirnos en las posibilidades que, por medio de un cruce entre disciplinas, se nos presentan ante cuerpo y texto, dispositivos que, a nuestro

juicio, responden a dicho proceso mediante la subversión, lo que explicaremos a partir de prácticas transdisciplinarias concretas, alojadas en el proyecto “Neo-mestizo”.

CAPÍTULO 1

"El teatro y su relación con dispositivos de legitimación"

Actualmente, las prácticas artísticas, el ejercicio de estas y su enseñanza se encuentran condicionadas y determinadas por diversas causas, lo que puede llegar a limitar los procesos creativos, su aprendizaje, enseñanza y, como resultado, la ejecución y producción de éstas. Desde aquí desprendemos lo que consideramos es la situación actual del quehacer teatral, que si bien en muchos casos ha pretendido plantearse desde un contradiscurso, continúa teniendo las mismas limitaciones que el discurso oficial promulga, mediante distintos soportes que logran determinar al teatro.

En este marco, percibimos que existen diferentes factores, objetos, formas, discursos y personas que se encargan de configurar y validar una determinada visión y procedimientos en nuestra relación con lo que nos rodea. Consideramos que algunos de estos se insertan de forma arbitraria, mientras otros son obviados a la vez que entran inconscientemente y se convencionalizan. En el presente capítulo analizaremos la convergencia de estos factores antes mencionados en el concepto de **dispositivo**. Al mismo tiempo, nos adentraremos en el proceso mediante el cual estos dispositivos alcanzan una validación que les permite perdurar en el tiempo, y que a su vez, les permite validar también a otros. Dicho proceso lo entenderemos bajo la noción de **legitimación**.

1.1 Dispositivo

Como ya enunciamos en la introducción, según Michel Foucault, un dispositivo se define como:

Un conjunto decididamente heterogéneo que consta de discursos, instituciones, planificaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados

científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en síntesis, lo dicho, así como lo no dicho, son los elementos del dispositivo. El dispositivo en sí, que es la red que puede establecerse entre estos elementos. En segundo lugar, me gustaría identificar en el dispositivo la naturaleza de la relación que puede existir entre estos elementos heterogéneos. Por lo tanto, esas expresiones a veces pueden aparecer a como un programa de una institución, otras más bien como un elemento que ayuda a justificar y ocultar una práctica que en sí es silenciosa, o funcionar como segunda reinterpretación de esta práctica, dándole acceso a un nuevo campo de la racionalidad.⁵

Así, comprendemos que dispositivo es la red que se establece entre múltiples elementos (ya sea discursos, instituciones, procesos cognitivos, etc.), generando rutas de interpretación en la esfera de lo público y lo privado. Basamos nuestra elección de este concepto por sobre el de aparato, propuesta por Deotte, pues este último se limita a definir al aparato como un elemento capaz de determinar épocas pero que no tiene la capacidad de ampliarse, cualidad de la que, según Foucault, el dispositivo sí goza.

El dispositivo es multiabarcador, pues se logra instalar como elemento que determina y dirige miradas al insertarse como punto de unión (red) entre los diversos factores que constituyen la realidad. Dentro de estos, en nuestro contexto de herencia occidental, queremos destacar tres elementos determinantes: el neoliberalismo (descendiente del capitalismo), la historia y la institución, los cuales consideramos han sido los más influyentes en nuestro contexto social, educativo y artístico, y que atraviesan al teatro dentro de este marco.

El capitalismo como sistema económico, ha tenido un fuerte desarrollo, lo que ha conllevado múltiples cambios, tocando aristas que trascienden la economía, como lo son la política y la sociedad. Así, ha llegado a producir una política económica que se ha vuelto predominante: el neoliberalismo, la cual es Definida como:

⁵ Foucault, Michel: *El juego*, entrevista realizada por A. Grosrichard, Boletín Diario del campo Freudiano, No. 10, julio 1977, Pp.62-93.

[..] la política que define el paradigma económico de nuestro tiempo: se trata de las políticas y los procedimientos mediante los que se permite que un número relativamente pequeño de intereses privados controle todo lo posible la vida social, con el objeto de maximizar sus beneficios particulares⁶

De aquí desprendemos las pretensiones multiabarcadoras y de control que caracterizan al neoliberalismo, insertándose en los aspectos tanto públicos como privados, determinando así corrientes de pensamiento, modos de producción, sistemas económicos y formas de vida. A su vez, esta política económica, gracias a su gran capacidad de inserción, ha tenido la facultad de moldear, dirigir e influenciar instituciones, caracterizada por otorgar beneficio y velar por los intereses de un grupo reducido de personas. El neoliberalismo se impone como una doctrina hermética y que se ofrece como única alternativa:

La baza definitiva de los defensores del neoliberalismo consiste, no obstante, en que no hay alternativa. Las sociedades comunistas, las socialdemócratas e incluso los países con modestas prestaciones sociales, como Estados Unidos, han fracasado todos, proclaman los neoliberales, y sus ciudadanos han aceptado el neoliberalismo como el único discurso viable. Puede que sea imperfecto, pero es el único sistema económico posible⁷

Al denominar inviable cualquier otra política económica y de mercado, el neoliberalismo comienza a insertarse en la esfera de lo público y lo privado, determinando aspectos tan subjetivos del ser humano como los gustos individuales, la ideología política y las necesidades tanto inmediatas como a largo plazo. El neoliberalismo es capaz de entamar ambas esferas, no las mezcla, pero las conecta y da paso a generar visiones fuertemente moldeadas y puestas en red. Mediante una “Ilusión del bienestar”, el agente neoliberal parece unir lo

⁶ McChesney, Robert: *Introducción* en Chomsky, Noam: *El beneficio es lo que cuenta: Neoliberalismo y orden global*, Editorial Critica, Barcelona, 2001, p.7.

⁷ Ídem, Pp.8-9.

irreconciliable para usarlo a su favor, no fusionándolo, sino que uniéndolo mediante discursos que tienen como objetivo principal “el beneficio”.

Esto da paso a repercusiones sociales que han cruzado discursos, instituciones, normas, proposiciones filosóficas y morales. Las personas se insertan en un marco de consumismo (en busca del beneficio), donde las necesidades son infinitas y se incita, desde todas las edades, a la competencia para satisfacerlas, lo que genera individualismo, violencia, discriminación, segmentación y autoengaño, producto de la retroalimentación ilusoria que otorga esta política económica.

Por otra parte vemos que la historia ha sido la principal ciencia encargada de sistematizar los relatos: “La historia es un sistema, el sistema de las experiencias humanas, que forman una cadena inexorable y única. De aquí que nada pueda estar verdaderamente claro en historia mientras no está toda ella clara.”⁸

Esta “cadena inexorable y única”, nos remite a la red de la que nos habla Foucault, en donde la historia se transforma en un punto de convergencia entre distintos relatos, y a la vez, se convierte en un sistema de acaparamiento y sistematización de las experiencias del hombre. Este sistema también exige una claridad, que es necesaria para su validación frente a los otros. La historia, a través de su encuadre sobre los procesos historiográficos, se encarga de respaldar y fortalecer visiones subjetivas, las cuales se convencionalizan.

Por otra parte, el modelo de historia que hemos heredado, al cimentarse sobre la tradición griega de relatar grandes batallas y comentar hechos heroicos, junto con la documentación de estos, ha generado poco a poco un entramado subjetivo en lo que al proceder del hombre respecta. En este sentido, la historia da cuenta de los hechos para evitar la repetición de aquellos que han ocasionado

⁸ Ortega y Gasset, José: *Historia como sistema*, Revista de occidente, Madrid, 1962, p.55.

fatalidad, con el fin de *progresar*. Sin embargo, nos damos cuenta de que la historia es cíclica, y dicha repetición sirve, a su vez, para analizar y comparar los sucesos. De esta manera, la historia se convierte en un relato hermético y multiabarcador que da cuenta y respuesta de los sucesos del pasado, los que a su vez son un entramado (red) de distintos relatos sujetos a un punto de vista específico. Es por eso que consideramos que la historia:

No cree aclarar los fenómenos humanos reduciéndolos a un repertorio de instintos y “facultades” —que serían, en efecto, hechos brutos, como el choque y la atracción—, sino que muestra lo que el hombre hace con esos instintos y facultades, e inclusive nos declara cómo han venido a ser esos “hechos” —los instintos y las facultades—, que no son, claro está, más que ideas —interpretaciones— que el hombre ha fabricado en una cierta coyuntura de su vivir⁹

Desde esta idea, logramos situar al dispositivo historia como una red subjetiva de relatos que se validan como relatos objetivos del acontecer humano, otorgando claridad y comprensión del devenir de los sucesos del pasado y posicionándose en un afán pedagógico, puesto que pretende que dichos conocimientos trasciendan. Sin embargo, consideramos que este relato no tiene la capacidad real de abarcar todo lo que sucede en la esfera de lo público y lo privado, pero igualmente es capaz de validarse como un discurso viable, ya que en nuestro contexto el dispositivo historia se encuentra al amparo de instituciones (universidades, centros de investigación, planes ministeriales de educación) que lo avalan en occidente.

A su vez, la institución ha determinado conductas, saberes, formas de accionar y maneras de ver la realidad. Esta funciona como un elemento configurante, y es definida como:

[...] formas sociales visibles por estar dotadas de una organización jurídica y/o material: una empresa, una escuela, un

⁹ Ídem, p.66.

hospital, el sistema industrial, el sistema escolar, el sistema hospitalario de un país, son denominadas instituciones.¹⁰

Al tratarse de “formas sociales visibles”, consideramos que esta definición puede recaer en cualquier tipo de organización que goce de una validación lo suficientemente fuerte como para trascender en el tiempo, junto con un ordenamiento que se desprende de su validación y que es aceptado por otros.

Uno de los ejemplos más paradigmáticos de esto, sería, según nosotros, la Iglesia, ya que incluso hoy en día podemos considerar que goza tanto de una organización jurídica como material, trascendiendo incluso lo espiritual, aspecto sumamente subjetivo que, sin embargo, logra institucionalizarse mediante estrategias de control que encausaron el pensamiento colectivo. El caso más evidente lo encontramos durante el medioevo, cuando la Iglesia Católica acapara los conocimientos escritos guardándolos celosamente, restringiéndose así dicha información sólo para el clero y la nobleza.

Otro ejemplo lo encontramos durante el renacimiento, cuando, a través de los humanistas, por medio de la institución universidad, se desarrolla y conduce el pensamiento filosófico y social del período. Los artistas de la época se colocaban bajo el amparo del grupo humanista, los cuales terminaban por someter a su juicio las cuestiones del arte, en donde antes sólo decidía la tradición y los preceptos de los gremios artísticos¹¹. Así, podemos encontrar una institucionalización del arte, pues éste, a través de la validación otorgada por los humanistas insertos en las universidades, comienza a ser considerada y encausada como un bien de consumo para los ciudadanos y las ciudades, lo que lleva a una segmentación mediante la especialización del arte.

Este es un ejemplo paradigmático de lo que es la institución, pues la universidad (entre otras instituciones), al constituir un punto de convergencia del pensamiento tanto filosófico y artístico como científico, comienza a generar

¹⁰ Lourau, René: *El análisis institucional*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2007, p.2.

¹¹ Véase Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, Ed. Debate, Madrid, 1998, p. 28.

entramados (redes), que abarcan y pretenden definir la visión del contexto en el que se les sitúe.

El sistema institucional, sea de cualquier índole e influencia, al contar con la facultad de moldear pequeñas estructuras que van paulatinamente determinando conductas, saberes, procedimientos, decisiones y enunciados (entre otros), también se involucra con dicha política, ayudando a que se convierta en multiabarcadora en los aspectos ya mencionados.

En consecuencia, al tener la capacidad de generar un entramado con distintos aspectos de la realidad, los cuales se vuelven determinantes, es que consideramos que tanto neoliberalismo, historia e institución, son de los más grandes dispositivos que imperan en nuestro contexto actual.

Comprendiendo la noción general del concepto de dispositivo, consideramos pertinente actualizar esta noción según la visión de Giorgio Agamben. De acuerdo a este autor, el dispositivo trasciende, pero a la vez se concretiza y particulariza al trasladarse al ámbito cotidiano:

[...] llamaré literalmente dispositivo cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y – por qué no - el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos, en el que millares y millares de años un primate – probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que se seguirían – tuvo la inconsciencia de dejarse capturar¹²

¹²Agamben, Giorgio: “¿Qué es un dispositivo?”, p.257.

Extraído de <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf> Revista Sociológica, año 26, número 73, Pp. 249-264, mayo-agosto de 2011.

Así, complementando las ideas de Michel Foucault, comprendemos al dispositivo no solamente como un entramado de carácter complejo, sino también como una red capaz de materializarse en la simpleza de los objetos de uso diario y en elementos permeables. Son dispositivos como el neoliberalismo, institución e historia, redes de diversa complejidad que, a su vez, producen una serie de pequeños entramados (también permeables) que terminan por constituirse a su vez como dispositivos, los cuales capturan, conducen y determinan procedimientos, con la misma fuerza con que lo hacen los antes mencionados. La configuración del hombre occidental es, en consecuencia, una combinación de entramados y sub-entramados. Tal es el caso del espectro tecnológico, el cual, por medio de redes de información, logra introducirse en el cotidiano mediante objetos de uso diario como teléfonos celulares, *tablets*, computadores, etc. Estos se posicionan como objetos que otorgan beneficios a quienes los usan, mientras al mismo tiempo moldean y conducen su mirada y forma de proceder. Así también encontramos al lenguaje, dispositivo que forma uno de los entramados más básicos y constitutivos de la realidad, al determinar y expresar las ideas por medio de un código lingüístico, que a su vez, conforma sub-entramados.

Al definir el concepto de dispositivo como un entramado de elementos determinantes de la realidad, nos damos cuenta de la facultad que posee para capturarla y restringirla en pos de un proceso de validación, proceso al que nos referiremos como legitimación.

1.2 Legitimación

En primera instancia, comprenderemos *legitimación* desde la visión aportada por Jean François Lyotard:

La legitimación es el proceso por el cual un legislador se encuentra autorizado a promulgar esa ley como una norma. Sea un enunciado científico; está sometido a la regla: un enunciado debe presentar tal conjunto de condiciones para ser aceptado como científico. Aquí, la legitimación es el proceso por el cual un

«legislador» que se ocupa del discurso científico está autorizado a prescribir las condiciones convenidas (en general, condiciones de consistencia interna y de verificación experimental) para que un enunciado forme parte de ese discurso, y pueda ser tenido en cuenta por la comunidad científica.¹³

Esta visión nos habla del poder que se ejerce a la hora de validar a un dispositivo, esto se concentra en la figura de un “legislador”, la cual, habiendo pasado ya por un proceso de legitimación, tiene la facultad de validar o desvalidar un discurso ajeno desde su perspectiva subjetiva. Así, dispositivos como historia y neoliberalismo son legitimados por una figura que “autoriza” y evalúa su funcionamiento y forma de transmitir las nociones sobre estos.

El rol del “legislador” puede recaer en una persona, grupo de personas o instituciones. Estas figuras tratan de insertarse y de retroalimentarse en un lugar donde se promulguen enunciados científicos. Basta que se cuente con el apoyo y/o sustento de la comunidad científica, y dependiendo de su contexto, puede llevar a cabo el acto de legitimación.

Existe una retroalimentación entre el legislador y el dispositivo, pues, como mencionamos anteriormente, el dispositivo alcanza su validez mediante la figura del legislador, y éste, a su vez, es validado por el dispositivo. Por ejemplo, si nos insertamos en el sistema universitario, podemos encontrar figuras de ciertos académicos que dada su validez (o legitimidad), legitiman la institución universitaria, y ésta a su vez se encarga de legitimarlos a ellos como promulgadores de enunciados científicos. Tal es el caso de los fondos concursables de investigación promovidos por las instituciones universitarias, en donde los académicos validan esto como un sistema para realizar investigación científica en este mismo contexto, al mismo tiempo que estos concursos legitiman como investigadores a quienes se los adjudican. De esto se obtiene, como fin último, la promulgación de un enunciado científico, generando un doble proceso

¹³ Lyotard, Jean-François: *La condición post-moderna*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2006, Pp.9-10.

de legitimación, donde, es primero la institución la que avala a un investigador determinado (no elegido al azar), al mismo tiempo que dicho apoyo (en este caso monetario y de patrocinio) se traduce a un discurso validado también por el académico-investigador.

Sin embargo, existen problemáticas asociadas a los tres dispositivos y a sus procesos de legitimación. La historia, por su lado, pretende legitimarse mediante el relato (ya sea oral o escrito) como una forma de concebir un paradigma:

El modo de legitimación del que hablamos, que reintroduce el relato como validez del saber, puede tomar así dos direcciones, según represente al sujeto del relato como cognitivo o como práctico: como un héroe del conocimiento o como un héroe de la libertad. Y, en razón de esta alternativa, no sólo la legitimación no tiene siempre el mismo sentido, sino que el propio relato aparece ya como insuficiente para dar una versión completa¹⁴

Gracias a esto, nos damos cuenta de la insuficiencia del proceso de legitimación que ampara a dispositivos como la historia, pues al estar cargada de una gran subjetividad esta introducción y reintroducción de los relatos, siempre va a variar, haciéndose imposible establecer un relato único y objetivo. A pesar de esta dificultad, la historia continúa siendo un factor determinante en nuestro contexto, puesto que se legitima en el discurso de las instituciones que albergan a este dispositivo. En nuestro contexto inmediato creemos que aún no se ha superado esta dificultad, pues aún no se le reconoce y concientiza, lo que se demuestra en la capacidad determinante que sigue teniendo la historia y su inamovilidad como discurso científico.

En el caso del dispositivo neoliberalismo, consideramos que su proceso de legitimación se caracteriza por su habilidad para autolegitimarse sobre un parámetro que ha trascendido a esta política económica desde su inicio: el poder.

¹⁴ Ídem, p.28.

El Estado y/o la empresa abandona el relato de legitimación idealista o humanista para justificar el nuevo objetivo: en la discusión de los socios capitalistas de hoy en día, el único objetivo creíble es el poder. No se compran *savants*, técnicos y aparatos para saber la verdad, sino para incrementar el poder¹⁵

Si bien aquel poder que se desprende del sistema neoliberal, por sí solo es capaz de autolegitimarlo, cabe mencionar que la estrategia que hace que esta política impere y trascienda de una manera sólida e impenetrable, es la de deslegitimar la viabilidad de cualquier otra política económica. De esta manera dicho dispositivo no se compromete realmente con la idea de beneficio, pensado desde la mirada idealista, sino que lo hace desde la perspectiva individualista de incrementar su entramado de poder.

Un caso particular, según nuestra mirada, es el de la institución, la cual, si bien se somete a un proceso de legitimación, es a su vez, por sí misma una legisladora, la cual se encarga de dar validez y el carácter de discurso científico a enunciados provenientes de distintas áreas del conocimiento. Un ejemplo de esto es el asunto ya mencionado en relación a la institución universitaria, la cual al encontrarse validada en un sistema estatal y/o privado, se encarga de legislar los discursos científicos que produce. Así, podemos encontrar, por ejemplo, una serie de revistas que promulgan dichos enunciados, los que validan conocimientos y reflexiones que van desde el área científica hasta la artística.

Es preciso comprender que estos dispositivos funcionan y se legitiman dentro de un contexto que los determina, y que puede variar de cultura en cultura. En nuestro caso, ha traspasado y capturado formas y visiones específicas, que se vuelven aún más específicas dentro de nuestro país y contexto de formación académica teatral.

¹⁵ Ídem, p.38.

Consideramos que el teatro se ve fuertemente condicionado por estos tres grandes dispositivos antes mencionados, pues son ellos los que determinan el contexto que nos rodea. El neoliberalismo inserta a las prácticas artísticas dentro del marco de la industria cultural. La historia se encarga de legitimar ciertos relatos subjetivos que devienen en el aprendizaje de formas y discursos específicos, y la institución se encarga de dar sustento a los dos dispositivos anteriores, al mismo tiempo que legitima discursos científicos a su conveniencia y beneficio.

Teniendo en cuenta lo anterior, y la gran capacidad de asimilación que el teatro ha tenido de estos tres dispositivos, es que podemos afirmar que este ha generado, a su vez, sus propios entramados y métodos de encausamiento. Éstos condicionan y coartan los procesos creativos, de producción y de enseñanza de éste, generando así una transmisión tendenciosa de conocimientos (dependiendo de las coordenadas culturales), la cual, a nuestro juicio, debiera ser ampliada.

Desde estos factores se desprende, en el teatro, un nuevo proceso de legitimación, el cual da origen a otros dispositivos que delimitan esta vez, el quehacer teatral y definen a esta manifestación escénica como tal dentro de nuestro contexto.

1.3 Neoliberalismo, historia e institución como dispositivos de legitimación del teatro.

Consideramos que la relación de los tres grandes dispositivos mencionados con nuestro contexto teatral se manifiesta de manera particular: por ejemplo, en Chile el neoliberalismo se materializa principalmente a través de la industria cultural, la cual ha establecido la práctica artística (y teatral) como un fin utilitario-productivo del cual extraer un beneficio:

La Región de Valparaíso cuenta con el Programa Territorial Integrado (PTI) de Industrias Creativas (2008-2012), proyecto creado por la Corporación de Fomento de la Producción (Corfo) Región de Valparaíso para apoyar los emprendimientos, organizaciones y negocios de esta ciudad, que se basan en la

creatividad y el capital intelectual para generar riqueza y desarrollo¹⁶

Gracias a este ejemplo nos damos cuenta de que las políticas culturales de nuestro contexto específico poseen una tendencia a generar sobre la cultura una noción basada en fundamentos que apuntan hacia lo económico, pretendiendo volver tangibles valores como la creatividad, práctica propia de la política neoliberal, que por medio de la transformación de conceptos subjetivos, genera bienes de consumo que buscan un beneficio.

En el caso de la historia, reconocemos en ésta el principal medio para la transmisión de conocimientos en lo que al desarrollo teatral respecta; esto condiciona lo que se entiende por teatro, al situarlo en una arista específica de lo historiográfico. Por último, en el caso de la institución, la comprendemos como el lugar del cual se desprende la mayor parte de la escena y práctica teatral. En nuestro contexto, esto se traduce en la cada vez más mayor oferta académica en torno al teatro, por medio de institutos, su inserción como carrera universitaria, etc.; lo que genera que lo “instituido” funcione como “centro” de la formación artístico-actoral y de la institucionalidad cultural (centros culturales, teatros, CNCA, museos, etc.)

1.3.1 En relación a Neoliberalismo

Adentrándonos en la realidad que nos ofrece el neoliberalismo dentro de nuestro contexto, notamos una fuerte presencia de actividades que antes se consideraban como “intangibles” (ya sea el turismo, la experiencia de probar tal o cual producto o la obtención del mismo bienestar que mencionamos anteriormente). Dichas actividades alcanzan, en mayor o menor grado, la categoría

¹⁶ Política cultural regional (2011- 2016) Valparaíso, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes p.31. Consultado el 13 de Mayo de 2014 desde el sitio web www.cultura.gob.cl.

de industrias, mediante configuraciones y procesos específicos que van en búsqueda preponderantemente, del beneficio económico:

Es una característica fundamental de las sociedades occidentales que todas las experiencias humanas (vida, erotismo, felicidad, reconocimiento...) se vinculan bien al consumo bien a la posesión de *mercancías* (no a un discurso)¹⁷

A partir de esta idea, Lehmann nos permite situar estos “bienes intangibles” dentro de la noción de producto (o *mercancía*). De esto desprendemos que, si hablamos de experiencias humanas, la cultura¹⁸ también se inserta dentro de dicha categoría. Esta se ofrece, en nuestro contexto, por medio de distintas manifestaciones artísticas, como un bien o beneficio de consumo. Esta noción genera, tanto en productores como en los artistas, una predisposición a pensar su arte y el arte en general, desde esta mirada. A partir de conceptos como *marketing*, oferta y demanda cultural, se abre paso a la concepción de *industria cultural*:

[...] las industrias culturales conforman realidades híbridas, con un componente económico y otro cultural, es decir, con dos lógicas que a menudo entran en tensión. La cultura penetra a través del mercado, del encuentro entre cultura y economía, a través de los bienes culturales como bienes económicos¹⁹

Gracias a esto, comprendemos que la noción de *industria cultural* ha subyugado a la cultura mediante un reordenamiento y un encausamiento de sus rasgos más definitorios. Desde aquí, somos capaces de situar a las diversas prácticas teatrales insertas en nuestro contexto inmediato, las cuales se han visto influenciadas por el modelo descrito.

¹⁷ Lehmann, Hans- Thies: *El teatro posdramático*, Ad Litteram, España, 2013, p.443.

¹⁸ Comprenderemos “cultura” a partir de la definición otorgada por la UNESCO en la “Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales” de 1982: [...] la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras. En: http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf

¹⁹ Garretón, Manuel Antonio: *El Espacio Cultural Latinoamericano. Bases para una política cultural de integración*, Fondo de Cultura Económica, Chile, 2003, Pp. 170-171.

Así, apreciamos que dentro de los factores más importantes para la elaboración de una puesta en escena, se encuentran diversos procesos: creación, edición, producción, distribución y difusión y/o circulación; estos se insertan y se ven influenciados por políticas de fondos concursables, convocatorias abiertas y festivales de diversa índole. Estos pasos, por medio de dichas políticas, se encargan de generar un producto artístico eficiente, es decir, que cumpla con los requerimientos “óptimos” para su desarrollo en el marco de las políticas culturales. Esto genera la proyección de las prácticas artísticas con un fin utilitario-productivo, dejando de lado y deslegitimando a aquellas que no se insertan bajo estas coordenadas.

Al mismo tiempo, el neoliberalismo define y moldea el espectro creativo de quienes hacen teatro, pues en muchos casos se comienzan a focalizar en producir más un bien de consumo que un producto artístico. Tal es el caso de los distintos centros culturales insertos en nuestro contexto, los cuales funcionan como mediadores culturales, entregando, ya habiendo una previa selección, productos artísticos que se corresponden con los afanes productivos del organismo oficial de cultura. Tal es el caso del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), el cual, si bien funciona como un espacio de mediación cultural para las distintas y más variadas manifestaciones artísticas, no tiene problemas para situarse como vitrina para el mercado neoliberal. Esto se traduce en la presencia de tiendas comerciales de vestuario y *delicatessen*, que poco se asocian a la escena cultural que allí se manifiesta, lo que genera que en este lugar se puedan adquirir bienes de consumo, siendo la cultura uno más de ellos.

A nuestro parecer, este modelo se convencionaliza, y se encuentra inserto tanto consciente como inconscientemente en las distintas líneas productivas en lo que al teatro respecta. Esta conciencia o inconciencia se manifiesta en las personas, pues no olvidemos que la cultura es parte de ellas, y refleja sus concepciones de la realidad. Por lo mismo, al contar con un modelo económico tan

invasivo como el Neoliberal, se adoptan conductas en las que, por medio de esta industria se busca generalmente el beneficio, desde este punto, se entiende, por convención, la cultura como un bien de consumo.

Así, el dispositivo neoliberalismo, por medio de su inserción y producción de entramados (redes), moldea, condiciona y legitima al quehacer teatral en cuanto a sus formas y medios, pues, al hibridar lo cultural y lo económico, se genera por convención una nueva concepción legitimante para el teatro, determinada esta vez por una política económica.

1.3.2 En relación a la historia

Con respecto a la arbitrariedad frente al relato único y lineal que nos ofrece el dispositivo historia, entendemos la capacidad que tiene este de aglutinar y entamar diversos puntos de vista en pos de uno oficial y legitimado. Esto último se puede aplicar directamente al teatro, en donde, dependiendo del contexto, se enseñan determinados puntos y rasgos de su historia, la cual, en nuestro caso, se focaliza en el teatro de occidente. Estamos conscientes de la relevancia que tiene el estudio de los hechos del pasado, puesto que estos representan el desarrollo que ha tenido el teatro a lo largo del tiempo, lo cual aparentemente, nos permite aceptar y sumar a la construcción teatral por medio de esta revisión, comprendiendo y reflexionando en torno al desenvolvimiento de nuestra disciplina.

Sin embargo, consideramos que la enseñanza historiográfica produce una desinformación parcial, pues se abarca una determinada arista de la historia a nivel mundial, dejándose de lado, por ejemplo, la visión oriental. Además, contamos con un estudio historiográfico principalmente basado en “figuras” relevantes que han levantado determinados discursos, teorías y formas. Es así como, por medio del “estudio del pasado”:

Nos hemos impuesto la tarea de hacer revivir la representación teatral de tiempos pasados con tal detalle, que, de contar con los

medios financieros necesarios, se pudiera presentar realmente a un público moderno sin miedo a provocar una ofensa.²⁰

Por esto comprendemos que el aprendizaje histórico del teatro se sustenta en una reinterpretación y/o reescritura de los sucesos del pasado, con el fin de entregar herramientas que permitan la creación más “adecuada” dentro de ciertos estilos. Sin embargo, al no cuestionarse estos antecedentes históricos, se produce un encauce y una limitación de los aprendizajes y las proyecciones creativas que puedan desprenderse de los referentes historiográficos aprendidos.

Es en este sentido que podemos situar generalmente el aprendizaje de la historia del teatro en el marco de las instituciones educativas. Estas, con sus finalidades pedagógicas se encargan de transmitir los conocimientos y discursos legitimados por la institución. En el marco de la formación actoral universitaria apreciamos que la enseñanza de la historia pasa a formar parte de la segmentación formativa entre la teoría y la práctica teatrales. Si tomamos como ejemplo al estilo realista, éste se enseña de manera separada a nivel teórico y práctico durante los dos primeros años de carrera, lo que genera una dificultad para la comprensión y crítica de los contenidos integrados en la práctica actoral concreta. Tenemos conciencia de que lo anterior claramente es una problemática al interior de la institución universitaria, ya que los conocimientos teóricos y prácticos demandan distintos énfasis y periodizaciones para su aprendizaje, por lo que resulta muy difícil generar un plan educativo determinado que abarque y entregue de manera holística las nociones artísticas necesarias para la práctica.

. Así, la historia como dispositivo dentro del teatro, logra desarrollarse desde una doble perspectiva: primero, se encarga de determinar al teatro mismo mediante un relato único y lineal (que es inseparable de él y difícilmente cuestionable) y, por otro lado, determina la noción que se tiene sobre el teatro,

²⁰ Herrmann, Max: *Estudios sobre la historia del teatro alemán en la Edad Media y el Renacimiento*, 1914, p. 13. Citado por Cristopher Balme en *Introducción a los estudios teatrales*, Ediciones Frontera Sur, 2013, p. 170.

funcionando como una herramienta de transmisión de conocimientos específicos. Esto se inserta de manera plena al amparo de la institución, para el estudio en profundidad y la producción de puestas en escena, que se encuentran delimitadas en el margen de lo que la historiografía ofrece.

1.3.3 En relación a institución

Si bien la definición de institución que nos ofrece Lourau (y que expusimos anteriormente) nos ayuda a visualizar este concepto de forma general, creemos necesario evidenciar su carácter, a nuestro juicio, arbitrario, a modo de ajustarlo así a nuestro contexto. Podemos comprender esta noción (institución) desde una arista foucaultiana asociada a un fenómeno de disciplinamiento. Si bien Foucault inserta su reflexión en el marco represivo de las instituciones carcelarias, puede ser similar al contexto de la formación académica, en donde se insertan diversas disciplinas²¹, entre ellas la artística:

Las instituciones disciplinarias han secretado una maquinaria de control que ha funcionado como un microscopio de la conducta; las divisiones tenues y analíticas que han realizado han llegado a formar, en torno al hombre, un aparato de observación, de registro y de encausamiento de la conducta²²

En el caso de la práctica artística, notamos que el sistema disciplinario que ofrece el dispositivo cárcel es comparable al de la academia de arte (específicamente en la teatral) no desde la perspectiva castigadora, sino más bien en cuanto a las posibilidades de seguimiento y encauzamiento que dicha formación utiliza. Por un lado, nos encontramos con una serie de prácticas evaluativas (pruebas teóricas y prácticas) cuyo objetivo es constatar los avances (o no) de los individuos, estandarizando así elementos sumamente personales,

²¹ El concepto “disciplina” posee un doble juego: hablamos de disciplina para designar diversas manifestaciones artísticas, a la vez que se usa para referirse al sistema de enseñanza basado en la rigidez y orden a la hora de incorporar una técnica artística.

²² Foucault, Michel: *Seguridad territorio y población*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2006, p.161.

como lo son las aptitudes, capacidades y nociones particulares, lo que se “mide” a través de pruebas de admisión (de carácter físico y psicológico) para el ingreso a la academia. Dicha práctica parece ser ineficiente si se trata de “evaluar el arte” por medio de cifras y “aptitudes” particulares que solicita cada institución de manera distinta. Aquí sustituimos esta vez la estrategia del panóptico, es decir, el control total e invisible por números o indicadores concretos que condicionan a los estudiantes en pos de la obtención de resultados óptimos según la perspectiva particular y subjetiva de la institución en la que se hallan insertos.

Por otro lado, la institución universidad, en su funcionamiento y configuración, trabaja con el sistema de mallas curriculares, que proponen un plan cronológico y planeado de asignaturas que deben impartirse en un determinado orden. Esto constituye un primer filtro de enseñanza que, al mismo tiempo, pasó por un proceso de legitimación, donde un grupo de personas acordó que dichos contenidos son los más aptos para formar actores profesionales en un contexto específico. A través de la enseñanza de determinados contenidos, se produce, a nuestro parecer, un disciplinamiento de la práctica teatral. Observación, registro específico y evaluación son algunas de las características que le podemos atribuir a la aplicación de las mallas curriculares, las cuales mediante una división y selección de líneas teóricas y prácticas pretenden generar criterios evaluativos y de selección en torno a los alumnos, concibiendo un sistema de control a cargo de la institución. Esto deviene en un encausamiento, que tiene por fin último el disciplinamiento. Este proceso se realiza en pos de la obtención de un perfil específico de actor, el que se encuentra determinado particularmente por cada institución.

Finalmente, el concepto de disciplina acaba por unir ambas prácticas. En la cárcel:

“El hombre que no encuentra su subsistencia tiene absolutamente que ceder al deseo de procurársela por el trabajo; se le ofrece por el buen orden y la disciplina; se le fuerza en cierto modo a

plegarse a ellos; el señuelo de la ganancia le anima después; corregidas sus costumbres, habituado a trabajar, alimentado sin inquietud, con algunas ganancias que guarda para su salida”²³.

En la academia, el artista trabaja y es disciplinado, esta vez, para garantizar un trabajo bien logrado, un resultado exitoso, una valoración dentro su mismo ámbito. En resumidas cuentas, la disciplina le ayuda a validarse y ser validado:

Los principios técnicos han de aplicarse con corrección, aunque a un nivel de dificultad adaptado a las posibilidades reales del alumno. A menudo se discute si merece la pena esforzarse en el trabajo técnico si el objetivo del alumno no es ser bailarín profesional. No creo que se deba bajar el nivel de exigencia de antemano por tratarse de un futuro actor porque, en mi opinión, esto solo contribuye a la formación de un artista pobre y un profesional autoindulgente²⁴

En este sentido, la disciplina (por medio de la incorporación de *técnicas*) se enmarca como un elemento fundamental, pues el “actor-alumno” debe tomar conciencia de ellas, sea cual sea la técnica de la que se valga, en el caso de la cita recién expuesta, la danza. Si tomamos en cuenta que dicho artículo fue escrito por una bailarina, cuya noción de técnica y disciplina no se aborda de la misma manera que en el caso de los actores, esta práctica la encontramos igualmente en la formación teatral, y sus palabras nos quedan como testimonio de aquello.

De esta manera, el actor ve condicionado su enfoque profesional hacia los conceptos de éxito y reconocimiento, que le otorguen bienestar y beneficio, invalidando cualquier otra pretensión fuera de los parámetros laborales que la academia ha establecido.

²³ Foucault, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo Veintiuno editores, Buenos Aires, 2002, p. 114.

²⁴ Lara, Eva: “La danza en la formación del actor”. Artículo citado en Garré, Sol; Pascual, Iztiar: *Cuerpos en escena*, Fundamentos, Madrid, 2009, p. 139.

En el caso de la “línea práctica” que nos ofrecen las mallas curriculares de teatro, ésta se enfoca principalmente en generar un entrenamiento del cuerpo para obtener así las características y posibilidades físicas “aptas” y legitimadas de un actor. Este entrenamiento depende a su vez de la visión subjetiva del profesor que lo imparte, ya que, a pesar de que este se encuentre legitimado por la institución no necesariamente su visión para impartir las clases está orientada a las particularidades del alumnado.

En este sentido, la formación ofrecida por la institución posee, según nosotros, un carácter utilitario y legitimante, pues es dentro de ella donde se forman profesionales “competentes”, que se desempeñen íntegramente en el área laboral. Aquí, la institución se entrama con la industria cultural, ya que se considera como el fin legitimado por la institución universitaria, insertando, por convención, al intérprete en el campo laboral, por sobre su labor en la realización artística.

Otra arista donde entra en juego la institución Universidad, es el área teórica y de investigación académica, gracias a la cual se divulgan y legitiman discursos científicos. Sin embargo, esta línea se encuentra igualmente condicionada por factores como el mercado y la arbitrariedad de la legitimación universitaria:

La preocupación por definir la investigación en artes deriva precisamente de la dificultad de construir un sistema docente y de especialización basado en el voluntarismo o los vaivenes del mercado y del contexto institucional. Junto a la institución (que incluye el mercado) y a los artistas aparece un tercer elemento: el sistema de educación superior localizado habitualmente en la Universidad. Ésta se puede comportar en cierto modo como el público profano, incapaz de comprender las propuestas menos convencionales y necesitada de explicaciones y justificaciones que para artistas, gestores y críticos resultan superfluas.²⁵

²⁵ Sánchez, José A.; Pérez Royo, Victoria: *La investigación en artes escénicas (introducción)* *Cairon: revista de ciencias de la danza*, N° 13, 2010 (Ejemplar dedicado a: Práctica e investigación) p.1.

La inserción de dicha investigación responde una vez más a valores arbitrarios que, al estar legitimados, vuelven a situar a la institución como un legislador y artífice en la generación de nuevas ideas. Sin embargo, los autores Sánchez y Pérez-Royo nos proponen una dificultad a la que la institución Universidad no puede escapar: es incapaz de comprender propuestas “novedosas”, ya que ésta debe cumplir con planes educativos establecidos, los que son difíciles de modificar y ajustar a las necesidades particulares de una práctica artística que se encuentra en constante transformación.

En el marco de la universidad, el rol de legislador se vuelve inamovible, ya que se mantiene siempre en los parámetros de lo que la institución ha previamente legislado, y además puede generar un desfase en su relación con los fenómenos artístico-teatrales contemporáneos. A pesar de esto, consideramos que la investigación académica no tiene la capacidad de situarse realmente como un relato holístico capaz de dar respuesta a las problemáticas artísticas y, específicamente, del quehacer teatral. Al respecto, Hans-Thies Lehmann afirma:

La investigación académica resuelve sólo aparentemente las dificultades que surgen de la merma de modelos históricos y estéticos totalizadores: la mayoría de las veces mediante la división en especializaciones pedantes que en sí mismas no son otra cosa que una prolija recopilación aglutinadora de fuentes y sus respectivos datos²⁶

Así, comprendemos que la institución universitaria, más que entregar postulados arbitrarios debería promover la reflexión acerca del quehacer, en este caso, artístico, y usar su condición de dispositivo legitimante no sólo para validar otros discursos que le puedan ser más convenientes, sino para también dar chance al cuestionamiento y la movilidad de estos mismos. Es por esta razón que para nosotros la institución cumple un rol fundamental como dispositivo legitimante para el quehacer teatral, ya que se genera un entramado entre lo institucional, el neoliberalismo y la historia, dispositivos que se retroalimentan en el marco de la institución, regulador principal dentro de nuestro contexto.

²⁶Lehmann, Hans-Thies Op Cit, p.38.

Finalmente, el teatro, al contar con la herencia occidental y los dispositivos legitimantes que lo configuran, genera, al mismo tiempo, otros microdispositivos, parte de nuevos entramados que nacen a partir de la influencia de los anteriores. De esta forma, el teatro da origen a los dispositivos de cuerpo y texto, validados y sustentados como principales factores determinantes de su quehacer, los que consideramos son transversales a nuestro contexto inmediato y que, a su vez, tienen la facultad de moldear, determinar y coartar la manifestación teatral, su enseñanza y aprendizaje, aspectos que revisaremos en el capítulo siguiente.

CAPÍTULO 2

“Cuerpo y texto como dispositivos legitimantes en el teatro”

En el capítulo anterior, revisamos las principales características e influencias que han tenido a través del tiempo el neoliberalismo, la historia y la institución como dispositivos legitimantes en nuestro contexto actual. También precisamos la relación que estos han tenido con la práctica teatral, y los entramados que se generan de dicha relación entre él y cada uno de los dispositivos mencionados.

Luego de esta reflexión, encontramos que el fenómeno de la producción de nuevos dispositivos se replica al pasar por el teatro, pues éste, para definirse a sí mismo genera nuevos entramados que dan origen a otros dispositivos: **el cuerpo y el texto**. Creemos que la mejor manera de mostrar la legitimación que estos alcanzan es a través de la historia que, formando parte de la tríada de dispositivos legitimantes para nuestro contexto socio-cultural, posee un agente multiabarcador, pues permite una observación panorámica y un ordenamiento de los hitos registrados que han permitido este traspaso hacia los entramados cuerpo y texto. Consideramos que este dispositivo genera un nexo evidente entre los sucesos, que a su vez son generados por conductas humanas²⁷. Son estas mismas conductas las que dan origen a las distintas manifestaciones teatrales a través del tiempo, influenciándose por un contexto específico. A nuestro juicio, ambos son los principales determinantes tanto de la creación teatral en sí como de su enseñanza y aprendizaje, pues se sitúa a la creación bajo parámetros específicos de los que resulta difícil prescindir en la práctica.

Por una parte, el concepto actual de cuerpo está determinado por parámetros legitimantes establecidos, que condicionan formas de representación específicas asumidas por la sociedad. En este marco se inserta la formación

²⁷ Según Michel Feher, “la historia del cuerpo humano no es tanto la historia de sus representaciones como la narración de sus modos de construcción”. Es por ello que el eje central de dicho dispositivo es, para nosotros, la forma en que éste se construye, por sobre la linealidad del relato.

actoral, donde el creador se ve sujeto a parámetros de limitación y significación de su propio cuerpo. Por otra parte, creemos que por siglos ha sido el soporte textual, que en el teatro se asocia a la dramaturgia, el principal regulador de las representaciones teatrales, siendo muchas veces el primordial sostenedor de las obras y del trabajo en el interior de la academia, lo que limita las posibilidades de creación. Esto se traduce, en nuestro contexto, a un encausamiento estético, discursivo y corporal, generando una predisposición en el trabajo, tanto para el ejecutante como para el espectador.

Para fundamentar dichas reflexiones, en este capítulo trataremos ciertos hitos relevantes, a nuestro parecer, en la configuración del teatro –y sus dispositivos legitimantes- a través de la historia de nuestra disciplina. Esto se hará desde una perspectiva general, ya que, sólo seleccionaremos los eventos más representativos para ilustrar con claridad los cambios en las formas de entender el teatro y a los dispositivos que lo determinan.

2.1 Cuerpo

En las culturas mítico mágicas, el cuerpo funcionaba como eje fundamental, ya que a través de la danza y gestos generaba estados de trance necesarios para la conexión ancestral en el contexto de sus rituales. Podemos encontrar vestigios de estos en diferentes actividades, en las cuales el ser humano se vestía de animal para cazar, realizaba ritos funerarios, de acción de gracias y de fertilidad. Es el cuerpo el que propicia, mediante una acción consciente, la búsqueda de la captación de la mirada de otro. Según Cornago, la conciencia respecto a este hecho, es el elemento definitivo de la teatralidad:

El elemento inicial para empezar a entender la teatralidad es la mirada del otro, lo que hace de desencadenante. Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando²⁸

²⁸ Cornago, Óscar: “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”, *Revista Alma Mater*, Universidad de Antioquía, n° 158, Septiembre 2009, p.5

Cornago se refiere al uso del disfraz como un elemento que puede remitir a un orden trascendental o práctico. En el primer caso el hombre se viste de animal para ser aceptado por éste como un par y así poder cazarlo. A la vez, esta práctica puede insertarse en el plano de lo trascendental, si este mismo disfraz se emplea para ejecutar rogativas o rituales de acción de gracias. Luego de este “llamado de atención”, y de la conciencia respecto a la capacidad de hacerlo, es que el cuerpo adquiere la noción de ser observado:

Todo se inicia, como es sabido, con una acción corporal; el teatro comenzó cuando alguien se desprendió del colectivo, lo desafió y *emprendió algo por sí mismo*²⁹

Según esta visión, el juego de poder se condice con los objetivos del ritual, pues por medio de las ceremonias son algunos los más aptos para lograr el estado de conexión necesaria, lo que se traduce en determinadas aptitudes personales. En el caso de Lehmann, dicha aptitud se traduce a su separación del colectivo. Así, llegamos a la figura del chamán, el cual es un “intérprete” que, a diferencia de cómo lo entendemos hoy en día, transmite sus mensajes desde el ritual mismo, y no mediante la noción racional. En el caso del rito, el chamán (u oficiante) se ve permeado totalmente por la ceremonia: “experimenta el rito como tal; él lo realiza para sí mismo en el mismo sentido que lo hace para los demás (a diferencia del actor)”³⁰. En este sentido, el *yo/ aquí/ ahora ficticio*³¹ que ofrece el espectáculo teatral, se ve disminuido en el ritual, dado el compromiso de parte del oficiante, el cual es observado por los demás participantes, que, a pesar de sumergirse en el trance que el mismo rito ofrece, continúa manteniendo una posición de “observador”, punto donde se cruzan rito y espectacularidad.

Así, la idea de cuerpo se encuentra ligada a transformaciones dramáticas, siendo el teatro el lugar donde se articulan y reflejan aquellas ideas, mediante

²⁹ Lehmann, Hans- Thies: *Teatro posdramático*, Ad Litteram, España, 2013, p. 345.

³⁰ Sonesson, Göran: “El lugar del rito en la semiótica del espectáculo”, in *Heterogénesis*, VIII: 29, Autumn 1999, p. 21.

³¹ Ídem, p.17.

recursos de teatralidad. Es decir, se representa el cuerpo y a la vez se lo usa como material esencial de signos. Esta primera gran transformación la podemos rastrear, en occidente, en la antigua Grecia, lugar de origen de esta vertiente del teatro. En este contexto, será en los rituales a Dionisio³² donde se posiciona al cuerpo como eje central. Posteriormente, ante la racionalización del pensamiento que supone la filosofía de la antigua Grecia, se sitúa al cuerpo desde un lugar de estudio. Para los griegos, la belleza corporal será concebida desde medidas de proporciones y cuidados en la simetría. Por otra parte, en el siglo V (A.C) el cuerpo se incorpora en el ideal educativo griego; esta educación buscaba el equilibrio integral para todas las artes, a fin de formar un ciudadano virtuoso. Por ello se fomenta la formación de un hombre integral en lo corporal, mental y espiritual, instruyéndole acerca de política, leyes, música, ciencia y filosofía.

A diferencia de la enseñanza actual, amparada por la institución, los griegos se preocupaban de un aprendizaje integral, donde el ciudadano, perteneciente a los sectores cultos y privilegiados, debía incorporar los conocimientos más diversos, entrenar su cuerpo y cultivar su armonía interior. Consideramos que este modelo antiguo es una buena forma de enseñanza aplicable a la formación actoral actual, a pesar de las condiciones que la política neoliberal ofrece en nuestro contexto; pues el actor podría ampliar sus fronteras de creación en pos de una formación de carácter transdisciplinar, a diferencia de la legitimación defendida por los griegos en la educación, la que se basaba en valores acorde a la moral de su contexto.

Con la oficialización de las ceremonias aportada por Pisístrato en el siglo VI A.C³³, se incorpora el uso de maquillaje, de máscaras y una serie de artículos cuyo objetivo es transformar el cuerpo de los intérpretes:

³² Dios griego de la vegetación y el vino, al que, como sabemos, se le honraba sacrificando a un carnero (macho cabrío) cuya sangre fecundaba los campos. Durante el sacrificio los *trasgos* (danzantes) bailaban girando sobre él. A esto se conocía como ditirambo, donde los cuerpos se ponían al servicio del dios y de la representación misma a través de la entrega colectiva hacia este ritual.

³³ En el año 543 a .C. el tirano ateniense Pisístrato instauró los primeros certámenes teatrales con la intención -además de entretener- de utilizar el teatro como laboratorio político para la educación

El disfraz del actor trágico correspondía a la atmósfera heroica de la tragedia griega. Solían rellenarse el cuerpo con postizos, y para aumentar su estatura, usaban un calzado o botas de suelas muy espesas ("Kótornoi" o coturnos, que llegaron a ser el emblema de la tragedia), una máscara y una peluca. La vestidura reglamentaria era el chitón largo o jonio, lo bastante amplio para cubrir el cuerpo y sus rellenos artificiales.³⁴

Por medio de estos recursos, los actores vieron modificada su corporalidad, a través del uso de verdaderas prótesis que funcionan como una extensión de su cuerpo, amplificando su despliegue escénico en pos de la puesta en escena correcta según los parámetros griegos. Esto demuestra que el cuerpo escénico desde la antigüedad es un *cuerpo modificado*: no es suficiente en sus particularidades autónomas, ligadas a su pura organicidad.

Otro momento de inflexión interesante para la relación cuerpo y teatro es el renacimiento. Para el hombre renacentista, el saber anatómico que en la edad media era mal visto por cuestiones religiosas, ahora es retomado por catedráticos. Reaparece la disección del cuerpo para luego legitimarse, reforzándose así el dualismo de la carne (cuerpo) y la persona o espíritu:

"Cuando la filosofía introdujo su antorcha en medio de los pueblos civilizados, se permitió al fin llevar una mirada escrutadora a los restos inanimados del cuerpo humano, y estos despojos, antes miserable presa de los gusanos, se convirtieron en la fuente fecunda de las verdades más útiles." (H J.-L. Allbert, *Nosologie naturelle* (París. 1817), Prelminaires, J, p. LVI.) [...] el cadáver se convierte en el momento más claro en los rostros de la verdad. El saber prosigue donde se formaba la larva.³⁵

Esta idea nos entrega el antecedente de un fenómeno interesante desarrollado en el siglo XIV: los teatros anatómicos.

del pueblo en los valores éticos del momento, que transicionaban a democráticos. En: <http://www.homohominisacrares.net/sec/teatro/teatroclasicogrecia.htm>. Consultado el 23 de Junio de 2014.

³⁴ Petrie, Alexander: *Introducción al estudio de Grecia*, Fondo de cultura económica, España, 1993, p.145.

³⁵ Foucault, Michel: *El nacimiento de la clínica, una arqueología de la mirada médica*; Siglo veintiuno editores, México, 1966, p. 178.

Bajo el amparo de las universidades del mediterráneo central y occidental, las lecciones de anatomía instalan a la medicina en el marco de la enseñanza, y por medio de la figura del anatomista, la práctica de abrir cadáveres se extiende y especializa. Al usarse cuerpos como material de investigación y enseñanza al alero de la institución, las autopsias se remiten a una esfera privada, donde los anatomistas se toman el tiempo para constatar conocimientos junto a los estudiantes. Si bien, durante este período, el cuerpo es asumido como objeto de estudio científico, también es asumido como una manifestación de la perfección y la proporción, volviendo a los postulados de la estética clásica. Este cuerpo es presentado en una dimensión más amplia, pues se evidencia, mediante los estudios anatómicos, el verdadero funcionamiento de este, enfrentándose a una apertura que se centra fundamentalmente en los ojos especializados. En esta época, donde emergen “grandes saberes”, es que podemos sumar un carácter demostrativo, donde estos eran puestos ante los ojos ya no sólo de estudiantes, sino que también de un público formado por autoridades, burgueses, eclesiásticos y civiles.

Dicha puesta en escena llega a determinar formas de ver la realidad pues por medio de la irrupción de este nuevo dispositivo escénico, las miradas nuevamente se centran en otro, que se distingue del resto y cuya corporalidad constituye por sí sola un espectáculo: el cadáver. Resulta paradójico pensar que en esta ocasión el “intérprete” es un cuerpo sin vida, contrario a toda acepción ritual, donde los cuerpos vivos generan teatralidad, y que tanto ha sido defendida desde la época de Grotowsky y Peter Brook. Sin embargo, si nos remontamos a la etimología de la palabra teatro, proveniente del griego *theatrón* (θέατρον) (lugar para mirar o para ver), vemos que el espectro anatómico responde fielmente a la concepción más pura de lo teatral. Evidentemente, este espacio se diseña para convocar espectadores y para presentar una realidad, la que, en esta ocasión, da lugar a la expectación de un cuerpo inerte, pero ¿cómo es posible establecer grados de teatralidad si los teatros anatómicos son dispositivos científicos? En

este punto, es posible vincularnos con la noción de *Necroteatro*³⁶ propuesta por Ileana Diéguez, en donde los cuerpos violentados ponen “ante los ojos la evidencia espectacular del sufrimiento, la escena aterradora de un necropoder que aniquila el cuerpo humano en vida y *post mortem* con propósitos aleccionadores³⁷. Si bien la “lección” alcanza esta vez connotaciones negativas, podríamos situar al necroteatro como una manifestación análoga al proceder científico del siglo XIV, pues el cuerpo inerte es “desplegado” en función de una demostración, se sitúa en el espacio para que otros lo vean y comprueben por sí mismos la carnalidad, la materia. Hoy en día, y según los planteamientos de la autora, el cadáver se “esparce” en los espacios públicos y, a diferencia de la articulación de las clases de anatomía, que se situaban en un espacio previamente dispuesto, logra transformar la realidad:

Pienso en la teatralidad como aquella voluntad de poner ante los ojos convocando ciertos imaginarios en estos casos — imaginarios del horror—, apropiándose del recurso mnemotécnico para coaccionar y aleccionar. Se trata de representaciones de un orden fuera de todo sistema natural que implica la invención de otro orden, otra anatomía, otra gramática corporal, otras mitologías del miedo: teatralidades distópicas que espejean una realidad altamente dislocada. Retomo la posibilidad de pensar la teatralidad como mirada que enuncia prácticas producidas en espacios absolutamente desmarcados del arte³⁸

De esta manera, el “espacio desmarcado del arte” mencionado por la autora podría ser también una manifestación del teatro anatómico, pues si bien dicho lugar se acondicionaba para demostrar de manera espectacular los nuevos

³⁶ Este concepto proviene de la investigación realizada por Diéguez “sobre el cuerpo roto y las alegorías del duelo que fundamentalmente abarca contextos mexicanos y colombianos [...] Los resultados completos de la investigación aparecen en mi reciente libro *Cuerpos sin duelo*. Córdoba, Argentina, Ediciones Documenta/Escénicas, 2013”. Nota de la autora en el artículo “Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos” Fecha de recepción de la versión revisada: 22 de mayo de 2013.

³⁷ Diéguez, Ileana: “Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos”, Revista *Investigación teatral*, Facultad de Teatro Universidad Veracruzana, Vol 3, No 5 (2014), p. 11.

³⁸ Ídem, p.12.

saberes, no corresponde a una manifestación teatral como tal, dando espacio a la liminalidad³⁹.

Más adelante y a partir de la revolución francesa, la modernidad alcanza su cénit en las principales ciudades de Europa, situando al individualismo urbano y la revolución industrial como principales hitos. A partir de esto, es que las ciencias naturales, en su afán empírico y racionalista, han definido al cuerpo como un objeto de exploración y control social. El auge de esta idea, se desarrolla durante la revolución industrial, donde el cuerpo se asocia a la eficiencia y rendimiento que facilitará la producción de bienes de consumo, logrando domesticar los impulsos, necesidades y deseos del cuerpo.

En este contexto, aparecen figuras como Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, y Gordon Craig, los cuales al amparo de su época y los avances técnicos, desarrollaron teorías acerca de la actuación y las formas escénicas. En este sentido, pondremos el acento en el cuerpo del actor. Éste se encuentra inserto en el auge de la modernidad, y por ende busca un perfeccionamiento que permita alcanzar las competencias necesarias para la actuación y el eficaz desarrollo en la puesta en escena. Stanislavski indaga en torno a la formación del actor, apoyado en los avances de la psicología freudiana y en los estudios del condicionamiento clásico de Pavlov; Meyerhold se sitúa desde una perspectiva biomecánica, pretendiendo entrenar y comprender al cuerpo como una máquina al servicio de la puesta en escena; y Gordon Craig asume la corporalidad del actor como uno más de los elementos esenciales para la puesta en escena, equiparando la presencia del cuerpo con los demás objetos y dispositivos escénicos.

En la Rusia de fines del siglo XIX, surge un cuestionamiento sobre las formas de actuación imperantes en la época, las cuales carecían de mayor técnica

³⁹ Entenderemos liminalidad desde la noción aportada por Ileana Diéguez: [...] como situación, como manera de estar, simultáneamente en la vida y en el arte, como espacio donde se mezclan la condición humana y la social, el individuo y su entorno; como lugar de travesía en nosotros y hacia los otros; como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales. En: Diéguez, Ileana: "Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro)", *Artea investigación escénica*, Agosto 2004, p.2.

y profesionalismo, dejando un espacio para la interpretación “libre”, intuitiva, pero a la vez viciada y *amateur*. Estos son los argumentos defendidos por Constantin Stanislavski, quien, junto a Nemiróvich-Dánchenko fundan el Teatro de Arte de Moscú en 1897 con el fin de profesionalizar la labor actoral y renegar del *star system*. Su objetivo era reducir el número de estrenos, poniendo en su lugar obras trabajadas en profundidad. Para ello, desarrolla el método de las acciones físicas, diseña entrenamientos específicos de interpretación, entrenando voz y cuerpo mediante técnicas específicas. Para Stanislavski, el cuerpo del actor es fundamental:

[...] En el teatro, el actor es observado por millares de espectadores, como si fuera con lentes de aumento. Esto obliga a presentarse con un cuerpo sano, hermoso, de movimientos plásticos y armónicos [...] Sin el ejercicio necesario esos músculos se debilitan y atrofian, y al revivir sus funciones realizamos nuevos movimientos, experimentamos nuevas sensaciones, nuevas posibilidades expresivas, más sutiles, que no habíamos conocido hasta entonces. Todo esto contribuye a que el aparato físico se haga más dinámico, flexible, expresivo y sensible⁴⁰

Según la visión del autor, el cuerpo, si bien adquiere una dimensión utilitaria mediante el entrenamiento, a su vez deja entrever un afán estético, muy propio de su época. El cuerpo del actor se tonifica para ser efectivo y desarrollar bien su labor actoral, se entrena para estar sano y gozar de un dinamismo necesario para subirse a escena; y es esta acción de “subirse a escena” un paso importante, pues no sería posible hacerlo sin dicha preparación, la que además debe ser aplicada con rigor y constancia. Por otra parte, dentro de la lógica de la adecuada presentación y trabajo de dicho cuerpo, el director no deja fuera ningún músculo ni área; para él, cada lugar debe ser trabajado conscientemente y de manera efectiva. Esta idea de efectividad nos hace reflexionar acerca del nivel de rigor y condicionamiento que presenta esta innovadora técnica (para su época), ya que por primera vez se registra y sistematiza un estilo de actuación. Esta práctica no

⁴⁰ Stanislavski, Constantin: *El trabajo del actor sobre si mismo*. El trabajo sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias. Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1977, Pp. 34-35.

resulta para nosotros tan ajena, pues en la academia, se profundiza en el entrenamiento físico a la vez que se profundiza en lo actoral, pero al estar dentro del sistema universitario, los horarios y los contenidos se segmentan en pos de una regularización institucional.

Por su parte, el entonces actor Vsevolod Meyerhold, luego de alejarse del Teatro de Arte de Moscú, decidió explorar en las posibilidades que ofrecía la corriente simbolista. Se interesó por las nuevas formas tanto a nivel escénico como corporal. Es en este último punto donde, a nuestro parecer, el director logró aportar una nueva arista en cuanto al entrenamiento actoral de las técnicas stanislavskianas. Por ello, Meyerhold desarrolló la noción de biomecánica:

La biomecánica es el sistema para el juego actoral, que se fundamenta en el siguiente postulado –el surgimiento condicionado a una distribución orgánica del actor en el espacio. Consecuentemente a cada momento le será dado el justo significado en el movimiento, y el actor entrará en completa relación con los otros participantes y elementos que lo rodean. Principio de la biomecánica: En cada pequeño movimiento de las personas se involucra la totalidad del cuerpo⁴¹

Meyerhold postulaba que el trabajo del actor se basaba en la creación de formas plásticas en el espacio, pero para eso, debía conocer a la perfección su cuerpo y la mecánica de este, ya que la interpretación del actor es una manifestación del cuerpo humano y a su vez esta está sujeta a las leyes del movimiento. Este trabajo debía estar ordenado y conjugado de manera consciente, con una formulación rigurosa y según leyes escénicas racionales. Hay un rechazo absoluto del psicologismo en la interpretación, en su lugar se ocupa un entrenamiento basado en la teoría de los reflejos condicionados de Pavlov, reinterpretando sus planteamientos, según lo cual el actor debe ser apto para responder a la excitación de los reflejos⁴².

⁴¹ Meyerhold: *A las fuentes de su método creador*, KultinformPress, San Petersburgo, 1998, p.48

⁴² Esto nos hace pensar en la técnica utilizada por los actores *Alba Emoting*, donde se trabaja sobre la respiración y la corporalidad, vinculada a las emociones. De esta forma, las emociones están sujetas a “comandos” específicos, pero a la vez ésta constituye una herramienta “efectiva” y legítima para la actuación.

Con respecto a Gordon Craig, vemos que elevaba al director escénico a la categoría de artista único, por encima de actores, escenógrafos y otros profesionales de la escena, ya que es capaz de trabajar la escena como una materia única. Craig es además el creador del concepto de “supermarioneta” para denominar al actor. Él pensaba en un espacio escénico complejo formado por elementos móviles que reflejen la luz de diferentes maneras, de modo que primara la creación de atmósfera. En este lugar el actor sería sólo un elemento plástico más, ya no el más importante de la puesta en escena; tiene movimiento propio, pero limitado, el que es aprovechado y usado por el director, quien dispone el conjunto total de elementos del espectáculo.

En el seno del siglo XX, los cambios sociales y políticos tiñen la escena mundial por medio de las grandes guerras, y las crisis generadas en Europa a raíz de dichos conflictos, lo que obliga a artistas y pensadores a replantearse la escena de sus disciplinas particulares.

En el contexto de las vanguardias teatrales, el actor, director y dramaturgo francés Antonin Artaud, genera a partir de 1938, con la publicación de *El teatro y su doble*, una nueva lectura de lo que debería ser el teatro, por medio de la difusión de ensayos y manifiestos que iban dirigidos a la redefinición del quehacer teatral y la presentación de lo que sería el Teatro de la crueldad. Artaud cuestiona el teatro que se hacía en Europa, para dar paso a la valoración de las experiencias de oriente, herederas de una tradición milenaria. Propone un regreso a la matriz ritual del ser humano, a “la reivindicación de una idea orgánica y profunda de la cultura, que puede explicar la vida del espíritu”⁴³, vale decir, una vuelta a la concepción más profunda de lo que significa ser humano, y junto con ello, el uso de un lenguaje particular, propio y único, del que el teatro últimamente se ha desprovisto:

El problema del teatro debe convocar la atención de todos, ya que el teatro, por su aspecto físico y porque requiere “expresión

⁴³ Artaud, Antonin: *México y el viaje al país de los Tarahumaras*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1984 p.127.

en el espacio” (que es la única expresión real), permite que los medios mágicos del arte y la palabra se ejerzan orgánicamente, como exorcismos renovados⁴⁴

Artaud reconoce una organicidad en el teatro balinés, donde los movimientos, si bien están codificados, gozan de “gestos específicos”, “espasmos musculares”, gritos, fusión con el instrumento que suena, acompañados de una perfecta ejecución, logran introducir al espectador en la fantasía. Así, defiende la vida del teatro a través de la presencia del cuerpo como carne viva aunada con la materia y el espíritu, alejándose de la concepción técnica occidental, que para él solo le ha quitado al teatro el carácter ritual que siempre le perteneció.

Por otro lado, en los años 50, aparece la figura del director polaco Jerzy Grotowski, quien trabajó sobre la técnica psicofísica de Stanislavski, reformando al teatro de la época mediante su concepción de *Teatro pobre*. Grotowski apela al carácter esencial y puro de la manifestación teatral, despojándola de sus recursos espectaculares. Para lograr este objetivo, el cuerpo del actor es fundamental. Grotowski utiliza herramientas de vertientes orientales, como el yoga y Kathakali, técnicas que ayuden al actor a encontrar su lugar en el espacio, que faciliten su concentración y le permitan equilibrar su cuerpo. El director apela al trabajo personal, a que cada intérprete trabaje desde sus propias capacidades, siempre que logre convertirse en un agente de capacidades expresivas más cercanas a las concepciones rituales que se tenían del cuerpo, basadas en la organicidad⁴⁵

Por otro lado, el director inglés Peter Brook desarrolla, a partir de los años 70, un teatro de investigación con su compañía recién formada, la cual estaba compuesta por actores de diversas regiones del mundo. Brook defiende la autonomía del cuerpo del actor, considerándolo como el soporte suficiente para llevar a cabo un "acto teatral", viendo de esta manera a dicho cuerpo como un

⁴⁴ Ídem, p.87.

⁴⁵ Para Jerzy Grotowski, la organicidad se entiende como “el potencial en el cuerpo humano de una corriente biológica de impulsos que vienen del “interior” y van hacia la ejecución de una acción precisa”

componente humano-vivo que debe ser consecuente con aquella naturaleza, donde “puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”⁴⁶. Es un defensor de la experimentación desde la diversidad que cada persona y cada cultura puede ofrecer. En este sentido, desarrolla entrenamientos físicos basados en rituales y danzas hindúes y africanas fundamentalmente, las cuales tienen por objetivo reivindicar y hacer más eficaz al cuerpo del actor, condicionarlo desde una raíz primera, sagrada y a la vez, precisa.

Desde mediados del siglo XX, las temáticas del teatro se amplían y cuestionan, a la vez que la posición del mismo como “arte de lo real”, nos lleva a reflexionar sobre la situación del cuerpo en el teatro. En este período, nos encontramos con dos manifestaciones que según nosotros dan cuenta de los distintos cuerpos existentes, enfocados principalmente en la relación cuerpo/ciencia y cuerpo/realidad:

El cuerpo del actor constituye el límite de la representación: el actor puede fingir ser otro mediante la palabra o el enmascaramiento visual, pero no puede desprenderse de su cuerpo, no puede fingir ser otro cuerpo. También constituye el límite de la creencia por parte del espectador, que puede *transportarse* imaginariamente a los lugares y situaciones que le propongan los actores, pero nunca podrá salir de su cuerpo. Los avances de la espectacularidad virtual han puesto en evidencia esos límites, al menos en relación al ser humano tal como lo conocemos y definimos hoy⁴⁷

Gracias a esta idea comprendemos la importancia del cuerpo como soporte concreto para la puesta en escena, a la vez que funciona como límite de la representación. Sin embargo, y tomando en cuenta que dicho límite se aplica de manera transversal a cualquier cuerpo ¿existen cuerpos más aptos que otros para la representación teatral? Encontramos interesantes ejemplos que subvierten esta

⁴⁶ Brook, Peter: *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Península, Barcelona, 1973, p.9.

⁴⁷ Sánchez, José A.: *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Visor libros, Madrid, 2007, p.309.

estructura, proponiendo una tensión en los parámetros de legitimación del cuerpo escénico: nos centraremos en el trabajo con animales y cuerpos enfermos en la compañía *Societas Raffaello Sanzio*, y por otra parte, en la creación del cuerpo artificial que nos presenta *Geminoid-F* y su inserción en el linde entre ciencia y arte.

A partir de la década de los 70, el director italiano Romeo Castellucci, con su compañía *Societas Raffaello Sanzio* ha generado innumerables reflexiones acerca de un nuevo tipo de intérprete por medio de sus puestas en escena, donde encontramos una mirada crítica y provocadora, que nos acerca a una raíz pretrágica, donde:

Amenazados por los monos de *La discesa*, los actores deben reivindicar su lugar en escena. Pero para ello deben asumir su condición corporal, deben desaprender todos los lenguajes teatrales, aprender de los animales la corporalidad previa a la palabra, el descubrimiento de los lenguajes existentes en su cuerpo, y así exponerse sin reservas a la mirada del espectador, como un “uterus expositus”⁴⁸

Es así como, por medio de sus primeras puestas en escena donde se confrontan animales y actores (*Alla bellezza tanto antica*- 1987- *La discesa di Inana*- 1989), la *Societas* encuentra en el animal una “presencia incontrolable”, caracterizada por la incapacidad de éste de convertirse en otro, de controlar sus actos y de hablar (a pesar de transmitir por medio de su mirada). Viajamos hacia lo orgánico, a la falta de lenguaje, fundamento esencial de lo pretrágico. A raíz de esto, la compañía teatral se vale, para sus posteriores montajes, de cuerpos situados “al margen de las normas”: los actores son obesos, anoréxicos, amputados o conectados a tubos de oxígeno. En *Giulio Cesare*, Antonio es un laringetomizado, junto a Bruto y Casio, dos chicas anoréxicas.

⁴⁸ Romeo Castellucci, “*La discesa di inana*” (1989), en Claudia y Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, CNRS, París, 2001, p. 313. Citado en Sánchez, José A: *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Visor, Madrid, 2007, p. 142.

En el caso de la *Rafaello Sanzio*, el actor enfermo le otorga (por medio de la deliberada intención del director) un carácter simbólico al personaje encarnado, pues, a diferencia del actor “sano”, sitúa a la enfermedad en escena antes que al personaje mismo, aspecto que inevitablemente analizamos después de haber visto a este cuerpo “extraño”. Por ello, se trabaja con él para eliminar toda ilusión de realidad por medio de la imagen convencionalizada del cuerpo. El actor deja de ser “una especie de maniquí oral del poeta”⁴⁹, para pasar a ser cuerpo en escena, cuerpo en estado puro, sin filtros de ningún tipo (morales y estéticos, que caracterizan al cuerpo “sano” y preparado del actor) en la imagen.

Nuevamente la legitimación es cuestionada, esta vez dando origen a nuevos actores y preceptos que definen al teatro, por medio de la ruptura de la concepción del actor/cuerpo sano, ruptura que en nuestro contexto aún no es puesta en práctica: en Chile, los cuerpos enfermos se han insertado mayormente en un plano estético más que propiamente rupturista. Un ejemplo de esto, en el teatro chileno, lo constituye la obra dirigida por Ramón Griffero *Cinema uttopia*, donde el personaje de una chica con síndrome de Down es interpretado por una actriz “sana”; al igual que en la obra *El otro* de Teatro Niño Proletario, donde los actores interpretan a pacientes psiquiátricos. Esto nos lleva a pensar acerca de la poca integración de los cuerpos enfermos en la creación teatral chilena, dada la subestimación que aún persiste en nuestro contexto para con esos intérpretes, por lo que resulta más efectivo elegir actores profesionales que puedan emular las características especiales de este tipo de cuerpo y pensamiento. A pesar de las limitaciones que podemos observar en nuestro contexto, esta práctica ha alcanzado niveles más profundos y concretos en manifestaciones teatrales provenientes de otras partes del mundo.

En el caso del italiano Romeo Castellucci, él transita deliberadamente entre los límites del cuerpo sano y el cuerpo enfermo, pretendiendo demostrar la coexistencia armónica entre ambos.

⁴⁹ Sánchez, José A: *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Visor, Madrid, 2007, p 143.

Asimismo, cuando vemos al cuerpo enfermo en escena muchas veces dudamos de la real condición del intérprete, a pesar de la convención que asume el espectador. Pero, ¿qué es lo que determina esa distinción, como sé que quien está allí no me está engañando y quizá sí es una persona enferma? En este caso el límite es delgado, casi imperceptible, por ello estamos ante ejemplos de liminalidad, donde los cuerpos parecen y no, enfermos:

[...] situaciones donde se contaminan y cruzan la teatralidad y la performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida. Lo liminal, como lo fronterizo, es de naturaleza procesual; es una situación de canjes, mutaciones, tránsitos, préstamos, negociaciones [...] Una teatralidad liminal implicaría una puesta en juego de estas condiciones⁵⁰

Nos encontramos en un espacio de indeterminación, en donde ficción y realidad se confunden y funcionan de manera simultánea.

Este juego traspasa los límites del arte, para traer a escena manifestaciones tecnológicas fronterizas, lo que se refleja en el uso de androides en compañías teatrales formadas por personas. Pero, por ejemplo ¿qué sucede cuando el cuerpo de un actor es sustituido por un androide? Conocido fue el caso de la “actriz” japonesa *Geminoid-F* que, en el año 2010 actuó en la versión de *Las tres hermanas* de Anton Chéjov, como parte de un proyecto de teatro robótico donde participan también otros androides. *Geminoid-F* cuenta con un dominio del 80 por ciento de los gestos de la persona de quien los aprendió, su aspecto es de una veinteañera amable y sus rasgos contienen una mezcla de patrones japoneses y rusos; además posee doce motores que le permiten gesticular, a pesar de que sus dotes de actriz no son tan precisos aún, dado que no puede levantarse ni caminar. Pero esta última idea no creemos sirva de consuelo ni sea el principal eje de este tema, pues fenómenos como este deberían insertarnos en

⁵⁰ Prieto Stambaugh, Antonio: "Performance y teatralidad liminal: hacia la representa-acción" Archivo pdf, En: http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/129/Performance%29y%20teatralidad%20liminal.pdf.p.2.

un plano mucho más amplio. Al parecer, la robótica avanza a pasos agigantados, lo que da por resultado un advenimiento de la ciencia como paradigma de desarrollo. Esto no es nuevo, pero tal como lo manifiesta el profesor Hiroshi Ishiguro ¿es posible unir arte y ciencia? La figura del androide parece decirnos que sí, pero ¿bajo qué límites? ¿Se borran las fronteras para que entre en juego la integración? ¿Es esta una manifestación de transdisciplina? ¿Desaparecerá el actor? Estas preguntas nacen a partir de la legitimación que ha tenido la robótica durante los últimos años, pues constituye, a nuestro parecer, la viva prueba de que la ciencia y el hombre no tienen límites. Con *Geminoid-F* vemos trascendido el cuerpo del actor, ¿o en realidad está siendo reemplazado? Lo cierto es que la ciencia nos revela una figura que podemos reconocer, y que más aún, realiza labores propias de una actriz, pero que sin embargo no es una persona viva.

Así, vemos que efectivamente el teatro se ve determinado por el dispositivo cuerpo, al ser este uno de los principales soportes para la manifestación escénica, pues al ser un elemento palpable y concreto, se ve constantemente modificado en pos de las pretensiones del contexto en el que se inserta, a la vez que lo refleja. En nuestro caso, apreciamos que aquello se manifiesta en una tendencia hacia el cuerpo entrenado, funcional y estéticamente agradable, para así servir a una política neoliberal que demanda utilidad y producción.

2.2 Texto

Para continuar con la descripción de los dispositivos legitimantes que, según nosotros, definen al teatro, es que centraremos nuestra mirada en el entramado que da origen al dispositivo texto. Creemos que este, independiente de la temática que toque, posee, en nuestro contexto inmediato, un carácter normativo, pues, en el terreno de las artes, particularmente en el teatro, condiciona tanto al artista como al espectador. Si bien existen manifestaciones contemporáneas que han buscado transformar al texto, estas generalmente han terminado legitimándolo haciendo un traslado del valor del texto escrito a otro tipo

de textualidad. Por esta razón consideramos necesaria una nueva relación entre el dispositivo textual y el teatro, enfocada principalmente en la subversión del texto y la búsqueda de nuevos canales comunicativos, para así situarlo como un elemento más de lo teatral y no como una delimitación de la puesta en escena:

Ni el texto, ni cualquier otro medio de reproducción de la obra teatral (vídeo, fotografía, grabación sonora, etc.) pueden dar cuenta del hecho teatral en su totalidad. La variedad de prácticas y formas teatrales –y su constante evolución–, por otro lado, haría imposible cualquier intento de unificación o generalización.⁵¹

Creemos que sería difícil e incluso contraproducente querer englobar al teatro a través de un solo soporte. Sin embargo, nos situamos frente a un panorama en donde continúa siendo “normal” pensar, hacer, ver y escuchar el teatro a través del texto y la dramaturgia. En este punto, se hace necesaria una definición conceptual.

El concepto de texto, lo comprenderemos según Roland Barthes como algo:

[...] históricamente ligado a todo un mundo de instituciones: derecho, Iglesia, literatura, enseñanza; el texto es un objeto moral: es el escrito como participante del contrato social; somete, exige que lo observemos y lo respetemos, pero a cambio marca al lenguaje con un atributo inestimable (que no posee por esencia): la seguridad.⁵²

Si bien el autor no se refiere directamente a la práctica teatral, nos parece pertinente esta definición puesto que le otorga una capa crítica a la definición de texto, al situarlo como un objeto moral, y por ende, capaz de subvertirse y/o transformarse. Además, podemos comprender, desde nuestras coordenadas culturales, que el teatro ha estado siempre ligado e inserto en un mundo institucional, en donde lo textual ha logrado consolidarse como un determinante a través de la dramaturgia. Esta la comprenderemos según Patrice Pavis como “la

⁵¹ Trancón Pérez, Santiago: *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro*, Tesis Doctoral, Universidad Nacional a Distancia, 2004, p.12.

⁵² Barthes, Roland: *Variaciones sobre la escritura*, Paidós, Barcelona, 2002, p.137-138.

*práctica totalizadora del texto puesto en escena y destinado a producir un determinado efecto en el espectador*⁵³. Además, complementaremos esta visión con la perspectiva que nos entrega el investigador argentino Jorge Dubatti:

El término *dramaturgia* (de drama y érgon, trabajo), pone el acento no sólo en el objeto sino en el hacer dramas, en el arte de componer dramas. Dramaturgia es composición del drama y dramaturgo, el hacedor del drama. Si drama es el producto, dramaturgia focaliza a la par en el producto y en la acción de producción.⁵⁴

A partir de esto, podemos deducir que el considerar a la dramaturgia sólo como el texto-obra escrito sería subestimar la capacidad determinante de este soporte. El dispositivo textual, inserto y validado en el mundo institucional le otorga al texto escrito, y por ende a la dramaturgia, la facultad de determinar y entamar, en gran medida, las manifestaciones escénicas y sus líneas ideológicas no solo a través de su manifestación escrita, sino también inserta como una necesidad.

En la Grecia clásica (VI A.C), la dramaturgia nace asociada a las tragedias, y en menor grado, a las comedias (dada la poca cantidad de registros acerca de su producción). Esta trataba sobre historias basadas en su mayoría en antiguos relatos y mitos griegos, los cuales eran presentados en concursos literarios donde comediógrafos y trágicos competían en distintas categorías. Ya en esta división por género podemos apreciar una sistematización de lo textual, ya que existen parámetros para diferenciar un estilo de escritura del otro. Es en este punto en donde se encuentra ligado el inicio del texto como dispositivo legitimante de lo teatral, ya que se desarrolla a través de la institucionalización del teatro con fines normativos asociados a la educación, la moral y a motivaciones políticas:

Por una parte, podríamos decir que, en efecto, estaríamos dejando de hablar de teatralidad-ritual para hablar ya de teatro-arte, espectáculo vinculado a la transmisión de ciertos

⁵³ Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona, 2002, p.148.

⁵⁴ Dubatti, Jorge: *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Atuel, Buenos Aires, p.159.

conocimientos y valores morales que una sociedad (en este caso la griega) demanda. Este paso, que en términos efectivos se concretiza por el paso del bosque (espacio rural) al teatro (espacio físico dentro de la urbe-polis) trae consigo un ordenamiento de los elementos que conformarán el espectáculo teatral griego. Es crucial decir que si bien el espectáculo, por lo que se sabe, se constituye como multidisciplinar, el acto mismo se concibe desde la representación o escenificación de una tragedia, una escritura textual.⁵⁵

Gracias a esto, podemos comprender la relevancia del texto como eje principal de la manifestación teatral griega. Con la ruptura del rito, pasamos al teatro, el rito se sustenta en la comunión colectiva de una comunidad, en esto el texto no tiene relevancia, sin embargo, logra superponerse a lo ritual dando origen al teatro como manifestación artística, arquitectónica e institucional, pero siempre desde la arista de lo textual, ya que este se consolida como fuente primaria para la transmisión de conocimientos, siendo capaz incluso de fijar las directrices para las manifestaciones sagradas y la conducta moral.

Otro factor que nos permite hablar de institucionalización es la *Poética* de Aristóteles (344 a.C), la cual constituye el primer aporte registrado a la teoría de la creación dramática. Este ejemplar establece un estudio en base a la observación, por parte del autor, del texto teatral, puntualmente de la tragedia y la comedia, instaurando una reflexión crítica en torno a la creación.

De esta manera, podemos comprender que la aparición de un texto teórico de estas características contribuye a la institucionalización del teatro y del texto teatral, al otorgarle importancia y una perspectiva crítica a algo que originalmente sólo era considerado como una manifestación popular y anteriormente ritual. Además, el autor señala el carácter moral, estético y estructural con el que se constituyen, en este caso, las tragedias, con el afán de generar una determinada reacción (*katharsis*) en el público. Gracias a esto, comprendemos el poder del que

⁵⁵ Radrigán, Valeria: “*Cuerpo y voz...* Op. Cit, p.100.

goza, en un primer momento, lo textual en un contexto como Grecia, siendo capaz de afectar directamente al espectador y modificarlo.

Esto nos hace reflexionar sobre cuáles han sido las repercusiones y limitaciones de no poder mirar el teatro por sobre su manifestación escrita, pues el texto se ha encargado de, por un lado, legitimar la práctica de la escritura durante este período, y por otro, de entregarnos un registro que nos permita comprender cuáles eran los parámetros que la constituían.

La desvinculación del arte de la esfera religiosa, comienza a darse, a partir del siglo XV, con el teatro renacentista. Este se desarrolla en las cortes italianas y no tarda en trasladarse a Inglaterra y España. Las obras representadas solían venir del mundo clásico (griego o romano), permitiendo que el texto antiguo continúe guiando criterios y formas de producción.

Es en este período cuando comienzan a segmentarse las artes en general:

Con la segmentación, sistematización y formalización de las disciplinas, el estudio y desarrollo de ellas comienza a desarrollarse metodológicamente desde sus particularidades y no desde sus puntos de unión. Paulatinamente, en rigor, el teatro y la danza van a progresar diferenciándose la una de la otra al punto de ser concebidas como arte del texto y arte del cuerpo” durante toda la modernidad.⁵⁶

El teatro no fue una evolución de las formas religiosas o dramáticas ya existentes, sino que se trataba de un proceso principalmente académico y pensado a través del soporte textual, es decir, eran obras pensadas para ser leídas más que representadas. Es durante este período que surgen autores como Molière y Shakespeare, el primero enfocado en develar a través de sus farsas y comedias, observaciones sobre las limitaciones y errores del género humano, y el segundo preocupado de generar un teatro más dinámico, pues retoma el género trágico, generando una relegitimación del dispositivo textual, además de adaptarse

⁵⁶ Radrigán, Valeria: Op. Cit, p. 107.

a las exigencias del público no academicista y enfocarse en cuestionar de manera histórica la situación política europea.

A este contexto, se suma la mirada que aportan los autores españoles insertos en el Siglo de Oro Español (S. XVI-XVII), en donde personajes como Lope de Vega generan, con la publicación de *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), una enunciación frente a las autoridades de sus criterios para la elaboración de las comedias, donde se establecen parámetros de escritura, representación, enunciación y temáticas en función de la época en la que le toca vivir y las normativas que las autoridades establecían. Si bien Lope publica su texto por encargo, dicha obra resultó paradigmática para su tiempo, pues toca el ámbito popular, la raíz de la que nacen las nuevas obras (sin negar la herencia clásica), encausando así a una nueva generación de dramaturgos a través de una manifestación textual.

Una visión complementaria para lo anterior, y vinculándonos al contexto latinoamericano, nos la puede otorgar el ensayista uruguayo Ángel Rama. Él le atribuye al texto escrito un carácter arbitrario, rastreable desde los días de la colonia, el cual ha servido y servirá siempre al poder factico y/o legitimante:

La hazaña educativa de la Orden, que se abre al declinar el milenarismo de los evangelizadores (sobre todo franciscanos), es paralela a la estructuración administrativa y eclesiástica de las colonias y por lo tanto una pequeña aunque no desdeñable parte de la poderosa articulación letrada que rodea al poder, manejando los lenguajes, simbólicos en directa subordinación de la metrópolis.⁵⁷

La Iglesia al igual que el Estado han sido, en Latinoamérica, los primeros en establecer una sociedad basada en lo escritural, dejando de esta manera lo oral como lo incierto y por lo tanto, como una manifestación de incultura, ya que se encuentra al margen de los relatos científicos legitimados, lo cual genera, en la

⁵⁷ Rama, Ángel: *La Ciudad Letrada*, Editorial ARCA, Montevideo, Uruguay, 1998, p.32.

oralidad, una incapacidad de validarse como un discurso oficial. Es así como lo textual y su manifestación adquieren un carácter elevado, llegando incluso a deificarse. Por un lado, la religión y su larga sujeción a la cultura escritural ha hecho difícil pensar la espiritualidad sin un texto que la acompañe y por su parte el Estado, a través de los medios de comunicación y/o información, cualquiera sea su tendencia, sustenta sus discursos, ideas o formas en el soporte de la textualidad, otorgándole así una validación, tal vez involuntaria, pero que predomina y se entiende casi de manera dogmática. Es a partir de este punto, y por el carácter estructurado y complejo que adquiere lo textual, que Rama establece el concepto de “ciudad letrada”:

[...] la ciudad letrada, porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal, contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado, liberándolos de cualquier servidumbre con las circunstancias. Los signos aparecían con obra del Espíritu y los espíritus hablaban entre sí gracias a ellos. Obviamente se trataba de funciones culturales de las estructuras del poder, cuyas bases reales podríamos elucidar, pero así no fueron concebidas ni percibidas, ni así fueron vividas por sus integrantes.⁵⁸

De esta manera se establece entonces un vínculo entre las letras (lo textual) y el poder. Los intelectuales y/o letrados, en la colonia, eran los encargados de dirigir y normar la sociedad. El poder de aquellos residía en el dominio de la palabra escrita en una sociedad analfabeta. De esta manera, es que los letrados, constituían la burocracia estatal que pasaba en limpio y ejecutaba las órdenes de la Corona y, por consecuencia, las órdenes “divinas”. Estos “escribas” son los que constituyen *La Ciudad Letrada*, es decir, una “pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estrechamente ligados a las funciones de poder”⁵⁹.

⁵⁸ *Ibíd.*

⁵⁹ *Ibíd.*

Sin embargo, este carácter legitimante y determinante que ha tenido el texto desde épocas de la colonia, ha logrado trascender en nuestra sociedad, logrando perdurar y conservarse a lo largo del tiempo. Los integrantes de la llamada *ciudad letrada*, han desempeñado su rol de escriba-legislador de tal manera que han logrado mantener viva su función en sociedad, atribuyéndoles de esta manera un funcionamiento autónomo, el cual puede ser comprendido al margen de las mismas instituciones en las que se sitúan:

Más significativo y cargado de consecuencias que el elevado número de integrantes de la ciudad letrada, que los recursos de que dispusieron, que la preeminencia pública que alcanzaron y que las funciones sociales que cumplieron, fue la capacidad que demostraron para institucionalizarse a partir de sus funciones específicas (dueños de las letra) procurando volverse un poder autónomo, dentro de las instituciones del poder a que pertenecieron: Audiencias, Capítulos, Seminarios, Colegios, Universidades.⁶⁰

Gracias a esto, comprendemos que el texto se ha posicionado de manera transversal en todas las instituciones de transmisión de conocimientos, produciendo de esta manera, un acaparamiento de los medios legitimados del saber. Esto último, nos permite reflexionar sobre las responsabilidades que deberían tener las instituciones frente al ejercicio de la escritura o el estudio textual, ya que al ser fuente principal y “legítima” para el traspaso de conocimientos, bastaría cualquier práctica irregular para pervertir este proceso:

No sólo sirven a un poder, sino que también son dueños de un poder. Este incluso puede embriagarlos hasta hacerles perder de vista que su eficiencia, su realización, sólo se alcanza si lo respalda, da fuerza e impone, el centro del poder real de la sociedad.⁶¹

Es ya, frente a este panorama y al desarrollo que ha tenido el dispositivo textual, que nos atrevemos a situar al texto teatral en Latinoamérica. Se puede decir que la relación que establece el texto teatral con la sociedad será planteada,

⁶⁰ Ídem, p.35.

⁶¹ Ídem, p.36.

tanto por emisor como receptor, de manera arbitraria, puesto que el canal que impera -el textual- es un objeto de poder manejado por unos pocos eruditos y legisladores, los cuales también provienen de áreas dedicadas al arte. De esta manera se hace necesaria una nueva relación entre el grupo letrado y la sociedad, y por ende, entre teatro y texto:

Creo indispensable manejar una relación más fluida y compleja entre las instituciones o clases y los grupos intelectuales [...] Pues también por su experiencia saben que pueden modificarse el tipo de mensaje que emitan sin que se altere su condición de funcionarios, y esta deriva de una intransferible capacidad que procede de un campo que le es propio y que dominan, por lo cual se les reclama servicios, que consiste en el ejercicio de los lenguajes simbólicos de la cultura.⁶²

Consideramos que dicha manifestación textual, independiente de la temática que toque, posee, en nuestro contexto inmediato, un carácter normativo, pues, en el terreno de las artes, particularmente en el teatro, condiciona tanto al artista como al espectador. Su relación con el aparato textual se ve mediada por la arbitrariedad, pues el texto se vuelve incuestionable y objeto de críticas superficiales. Así, nos encontramos con un público preocupado de oír la enunciación textual, y artistas que somos formados para realizarla. Al ser la palabra el principal sustento en el teatro, se vuelve el primer medio de comunicación y de diálogo, es decir, limita las posibilidades de indagación más profundas dentro del mismo texto y de la creación escénica misma.

Otro momento importante para el texto teatral, es la aparición de la figura del director a finales del siglo XIX. El director es el encargado de realizar la interpretación de los textos, determinando de esta manera la mayor parte de la puesta en escena.

Según Pavis, el director de escena es la:

Persona encargada de montar una obra, asumiendo la responsabilidad estética y organizativa del espectáculo,

⁶² Ibídem.

eligiendo los actores, interpretando el sentido del texto, utilizando las posibilidades escénicas puestas a su disposición.⁶³

De acuerdo al autor, el director funciona como el único encargado de realizar la obra, asumiendo su visión del texto exclusivamente desde la propia subjetividad. Si pensamos en aquello, el texto pasa a reflexionarse y estudiarse, pero sólo por una figura: la del director, el cual se preocupa de realizar una interpretación a partir del texto, determinando de esta manera la mayor parte de la puesta en escena.

Un instante de la historia en donde podemos comenzar a apreciar un cambio sobre el enfoque que se tiene de la textualidad en el teatro, es a comienzos del siglo XX, cuando directores como Gordon Craig intuyen que las raíces del teatro poco tienen que ver con las de la literatura dramática:

Edward Gordon Craig expone en su primer diálogo de *El arte del teatro* que no se debería llevar a escena (¡bajo ningún concepto!) las grandes obras de Shakespeare, ya que sería incluso peligroso porque el Hamlet actuado debilita la inagotable riqueza del Hamlet imaginado.⁶⁴

Se plantea, en consecuencia, que el texto (por sus cualidades y dimensión poética) debe entenderse como algo incluso opuesto al teatro. Es en este punto de la historia en donde comienza a cuestionarse fuertemente la compatibilidad entre el texto y la puesta en escena, sin embargo, más que producir una disolución del texto como elemento de lo teatral, se produce una exploración profunda sobre sus “múltiples” posibilidades y límites, como ocurrirá con las vanguardias. En este período, encontramos planteamientos como los de Antonin Artaud, quien, a partir de su discurso ideológico de pensar el teatro como una manifestación indisociable de la vida para quienes lo realizan, defiende un teatro alejado de las

⁶³ Pavis, Patrice: Op. Cit, p.134.

⁶⁴ Lehmann, Hans-Thies: Op Cit., p.86.

convencionalidades de su contexto, dentro de las cuales cabe la sujeción al dispositivo textual:

Debemos terminar con esta superstición de los textos y de la poesía *escrita*. La poesía escrita es válida tan solo una vez y luego debe ser destruida. Que los poetas muertos dejen lugar a los otros. Y también podemos apreciar que la veneración ante lo que ya ha sido creado, por bello y valioso que sea, es lo que nos petrifica, lo que nos vuelve estáticos y lo que nos impide entrar en contacto con la fuerza que se halla por debajo, que llamamos la energía pensante, la fuerza vital, el determinismo de los cambios, monstruos lunares o del modo que sea⁶⁵

Artaud comprende al texto como un acontecimiento, en el sentido de que para él la textualidad debe ser desechable, y jamás asumida como un discurso totalizante y encausante de las ideas de quienes lo leen e interpretan, ya que si uno se extravía en la “veneración” de la forma escrita, nos perdemos un paso importante y trascendental de la manifestación escénica: superar el texto. Sin embargo, planteamientos como los de Artaud han quedado plasmados y han sido transmitidos a través de la manifestación escrita, por lo que su intento de subversión dista de concretarse. Lehmann, refiriéndose a las Vanguardias, constata esta última idea:

[...] las formas teatrales emergentes continuaron, aunque modernizadas, al servicio de la representación de universos textuales; intentaron salvar el texto y su verdad de la *deformación* a través de una práctica teatral que ya se había vuelto convencional, cuestionando solo parcialmente el modelo tradicional de la representación y la comunicación teatrales⁶⁶

A partir de esta noción, vemos que incluso en un movimiento rupturista como lo fue el de las vanguardias históricas, continúa existiendo una sujeción (al parecer, inconsciente) hacia el dispositivo textual, habiendo generado un cuestionamiento que fue incapaz de pensarse lejos de los parámetros tradicionales de la práctica teatral, siendo imposible superar realmente al

⁶⁵ Artaud, Antonin: *El Teatro y su Doble*, Editorial Tomo, México, 2003, Pp.76-77.

⁶⁶ Lehmann, Hans-Thies: Op. Cit, p.37.

dispositivo textual. Frente a esta problemática, ¿cómo es posible pensar el teatro lejos de la práctica textual? Para ello, revisaremos ejemplos de lo que consideramos han sido intentos prácticos y teóricos de subversión de texto a través de una ampliación de los conceptos de texto teatral y dramaturgia.

Encontramos dentro de lo que definimos como dramaturgia, diversos intentos por escapar de ella, a modo de ampliar y dirigir la mirada sobre las concepciones y procedimientos para producir dramaturgia. Podríamos definir estas prácticas como intentos de resituar y ampliar la práctica textual dentro del teatro. Sin embargo, estas manifestaciones contemporáneas han convertido este intento en una nueva legitimación, al trasladar el valor del texto escrito a otro tipo de textualidades. En este sentido, este dispositivo, por medio de la dramaturgia se continúa situando como un agente de ordenamiento, tanto en la puesta en escena como en el proceso de creación.

De acuerdo a la visión del investigador argentino Jorge Dubatti, el texto dramático “sería una clase de texto verbal al que pueden atribuirse diversos estatutos”⁶⁷, por lo que distingue tres tipos de texto: Pre-escénicos (de primer o segundo grado), escénicos y post-escénicos:

- Texto dramático pre-escénico (de primer grado) a una clase de texto literario dotado de virtualidad escénica, escrito *a priori*, antes e independientemente de la escena, que guarda un vínculo transitivo con la “puesta en escena”.

- Texto dramático escénico: clase de texto literario que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica, texto efímero de cada función sólo registrable en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión).

- Texto dramático post-escénico: clase de texto literario que surge de la notación (y transformación) del texto escénico y del repertorio de acciones no verbales del texto espectacular en otra clase de texto verbal heteroestructurado.

⁶⁷ Dentro de los estatutos mencionados por el autor para texto dramático, se mencionan: el de literatura, el de transcripción de la representación de un acontecimiento imaginario; el de instrucciones para la puesta en escena y la concreción de un acontecimiento teatral; el de actualización (cuando acontece como texto escénico); el de transcripción *a posteriori* de dicha actualización a un sistema de notación y escritura gráfico. Dubatti, Jorge: *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Atuel, Buenos Aires, 2010, p.155.

-Texto dramático pre-escénico (de segundo grado): reescrituras de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente.⁶⁸

Según estas nociones, el texto logra trascender parcialmente el ámbito de la literatura y el soporte más rígido que ella pueda determinar como dispositivo legitimante, para abrirse hacia campos que aparentemente “no le pertenecen”. En este sentido, se incluye la escena, instancia a momentos ignorada por la dramaturgia convencional en nuestro contexto específico⁶⁹. Sin embargo, estas definiciones, a pesar de que amplían el espectro del texto dramático, se convierten en otro texto normativo, que cumple, en el caso del *texto dramático pre-escénico* y el *pre escénico de segundo grado*, la función de fijar aspectos de la puesta en escena; y en el caso del *texto dramático escénico*, de registrar el acontecimiento, afirmando nuevamente su carácter legitimante, esta vez desde una arista residual, es decir, el vestigio que queda de la puesta en escena.

Otro ejemplo dentro de esta serie de intentos por subvertir el dispositivo textual, lo encontramos en Ramón Griffero y su “Dramaturgia del Espacio”. Este concepto pretende situarse como práctica distinta de la dramaturgia textual común para sumar el elemento espacial:

En mi práctica teatral, tanto en la escritura como en su puesta en escena, hay dos elaboraciones que para mí han sido el eje de la creación escénica, aquella de la “Poética de Texto” y su interactuar con la “Poética del Espacio”. Como dos instancias que conforman una sola escritura. El hecho escénico.

Cuando hubo que definir las bases de mi relación con el arte escénico reuní estos dos términos bajo el de Dramaturgia del

⁶⁸ Dubatti, Jorge, *Escritura teatral y escena: el nuevo concepto de texto dramático*, Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 2 No. 2 julio - diciembre de 2008, p.9.

⁶⁹Por eso se ha impuesto una diversificación en el vocablo dramaturgia: hoy se habla de dramaturgia(s) de autor, de dramaturgista, de versionista o adaptador, de director, de actor, de grupo (de acuerdo a los sujetos productores), con sus respectivas combinaciones y formas híbridas, las tres últimas englobables en el concepto de “dramaturgia de escena”. Incluso de utilizan las expresiones dramaturgia del movimiento, de la luz, de la imagen, etc., nombrando el objeto producido a partir de la acción (la producción) del movimiento, la luz, la imagen, etc. De: Dubatti, Jorge: *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Atuel, Buenos Aires, 2010, p.59.

Espacio. Una percepción frente al hecho escénico tanto de su escritura como de su manifestación sobre la escena⁷⁰

En su planteamiento, Griffero pretende modificar al dispositivo textual para ir en búsqueda de un modelo creativo integral y no puramente dominado por el texto. Sin embargo, no logra disociar, según nosotros, la práctica dramatúrgica del dispositivo textual, generando en su lugar un concepto que une texto y espacio. Esto no comprende a ambos elementos como parte de un todo, sino como ejes principales para la manifestación escénica, en donde, a pesar de que se suma el componente espacial, el texto sigue siendo predominante. Así, para Griffero la dramaturgia del espacio es “una escritura dramática para un formato espacial. Una construcción del espacio para una escritura dramática”⁷¹. Según esto último, el espacio se encuentra al servicio de la dramaturgia, siendo difícil el funcionamiento de la “Poética de Texto” y de la “Poética del Espacio”, como elementos autónomos.

En base a esto, podemos notar que el teatro aún se ve sometido y encausado por el dominio del dispositivo textual. Esto se produce, puesto que aún se considera al texto como el soporte óptimo para el desarrollo discursivo e ideológico de las obras de teatro y de las manifestaciones escénicas en general.

No obstante, nos encontramos con un ejemplo que consideramos ha logrado subvertir de manera efectiva la predominancia del texto en el teatro: la danza-teatro. Esta manifestación escénica se vale del cuerpo como herramienta primordial para llevar a cabo una fusión de la danza con elementos propios de la representación teatral:

El lenguaje de la danza teatral –también llamada, arte coreográfico- tiene su soporte material específico en el cuerpo. Al hablar de cuerpo, aun cuando sea como superficie de significación estética, no podemos referirnos a una suerte de objeto descontextualizado, inocuo y abstracto. Por el contrario, la problemática de la corporalidad en la danza teatral trae aparejada, inevitablemente, la cuestión de los sujetos que

⁷⁰ Griffero, Ramón: La Dramaturgia del Espacio, Frontera Sur, Santiago de Chile, 2011, p.17.

⁷¹ Íbidem.

encarnan aquello que habrá de devenir la obra de arte. De aquí que el lenguaje danzario carezca, en sentido sociológico de toda ingenuidad como práctica artística y estética⁷²

En el caso del teatro, éste pretende una integración holística de los distintos elementos que lo componen. Sin embargo, como hemos revisado, existen ciertos medios que predominan sobre otros; en cuanto al concepto de *danza teatral*, al no basarse en la palabra/texto, amplía en el espectador, a través de la experiencia sensorial, la significación de lo que especta, a diferencia de lo que sucede con la presencia del texto, el cual tiende a entregarnos de manera impositiva, significados unívocos⁷³.

Producto de la integración equitativa entre teatro y danza, es que podemos apreciar cómo se transforma el fenómeno de enunciación, pues, al disminuir la imperancia de un elemento teatral (texto), la representación se amplía y se abre a otras posibilidades. En este sentido, la subversión ocurre a partir de la autonomía que adquiere el cuerpo como eje principal para la producción de significado, y por ende, como canal comunicativo.

Para continuar con los ejemplos de este nuevo ordenamiento en la práctica textual-dramatúrgica, es que nos centraremos en la perspectiva del director polaco Jerzy Grotowski:

Para Jerzy Grotowski, uno de los últimos reformadores del teatro del siglo XX, la escritura es una extensión del cuerpo cuando este tiene una historia que contar al espectador. Y esta historia corporal se expresa a través de energía y acciones físicas organizadas dramatúrgicamente para articular un lenguaje de manera congruente y significativa⁷⁴

⁷² Lázzaro, Ana Inés: *Cuerpos imaginados: Danza, Transformación y Autonomía*. European Review of Artistic Studies, 2011, vol.2, n 4, p. 26.

⁷³ Véase, ídem, p.28.

⁷⁴ Ceballos, Edgar: "La dramaturgia corporal de Jerzy Grotowski", Revista *Máscara*, Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología, números 11 – 12, Editorial Escenología, Madrid, 2007, p. 29.

A partir de este ejemplo, apreciamos claramente el rol de la dramaturgia como agente de ordenamiento, ya que para construir su dramaturgia corporal, el director ensayaba sistemáticamente de ocho a catorce horas por día, seis días por semana; hasta llegar a algo visible como un espectáculo⁷⁵; trabajaba sobre los impulsos y formas de movimiento, los que se reducían a estructuras narrativas precisas (partituras) para finalmente montar cada acción de manera detallada. En este proceso no existe la presencia de un texto como tal, pero sí de una dramaturgia, proyectando la capacidad encausante del texto por medio del cuerpo, situando a este último como un nuevo medio de escritura, esta vez desde la precisión del movimiento, los gestos y las acciones.

Consideramos entonces, que el dispositivo textual, junto con sus múltiples manifestaciones debieran ser desechables y jamás asumidas como discursos totalizantes y encausantes de las ideas de quienes los leen e interpretan, ya que si nos extraviásemos en la veneración de la forma escrita, se perdería un paso importante y trascendental de la manifestación escénica: la superación del texto, lo cual creemos generaría una mayor amplitud y altura de mira sobre este dispositivo, a tal punto de que se transformase la comprensión que se tiene sobre él, tanto para creadores como para espectadores.

Por su lado, consideramos que la relación con el cuerpo debe ser más permeable, en el sentido de liberarse de la mediación de elementos que coartan tanto a espectador como actor:

Situar la comunicación *en* el cuerpo del actor y del espectador exigía liberarse de la mediación de las imágenes, al menos de las imágenes que cotidianamente nos sirven para construir la realidad (ilusión) y que las artes de la representación tratan de imitar, con el fin de buscar una forma de mimesis sólo accesible al cuerpo⁷⁶

Así, apelamos a una ampliación del cuerpo, con respecto a los distintos factores que lo intervienen, cualidad que le permita al intérprete más que

⁷⁵ Véase: ídem.

⁷⁶ Sánchez, José A: *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Visor, Madrid, 2007, p.143.

desprenderse totalmente de cualquier influencia externa, crear en pos de criterios transversales que lo sitúen como un elemento capaz de generar su propio lenguaje y formas de comunicación, alejándose de los parámetros que tienden a legitimarlo como algo inamovible e incuestionable. Para ello, proponemos, tanto para cuerpo como para texto, una posibilidad de subversión y/o transformación que centra sus bases en el cruce disciplinar, otorgado por la transdisciplina. Trataremos este último concepto en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3

“Transdisciplina y subversión en la creación escénica”

En los capítulos anteriores, revisamos los principales dispositivos que, de acuerdo a nuestra visión, determinan al teatro en el contexto que nos rodea. Vimos que, tanto cuerpo como texto, limitan y encausan los procesos creativos, con el fin de generar “productos artísticos” acordes a las exigencias del contexto actual. A esto se suma la falta de diálogo entre las disciplinas artísticas que observamos en nuestro entorno inmediato, tendiendo a generar inamovilidad de los dispositivos legitimantes ya mencionados.

Nos situamos en este plano para adentrarnos en el concepto de transdisciplina, al que consideramos como una posible salida a la problemática que supone esta creación encausada por los dispositivos estudiados, la que a su vez, segmenta los contenidos en el marco del proceso formativo. Es esto lo que nos motiva a profundizar en las posibilidades de subversión que ofrece lo transdisciplinar.

3.1 Concepto de transdisciplina

Desde la época de las vanguardias, la necesidad de reinventar la creación y práctica teatral toma fuerza. Se cuestionan las nociones de cuerpo, texto y representación, para entrar en el terreno de una “creación teatral total”⁷⁷. Si bien estos postulados no son novedosos, ya que la misma idea de “obra de arte total” es propuesta por Wagner, los creadores del siglo XX buscan, por medio de la utilización de recursos de diversa índole (música, luz, movimiento, color, etc) articular dicho ideal:

⁷⁷ De acuerdo a las ideas de Lászlo Moholy-Nagy, este concepto alude a “un gran acontecimiento creativo, dinámico-rítmico, que reúna de una forma reducida a lo elemental las más amplias masas (acumulación) de medios contrapuestos entre sí”. En: Citado en Sánchez, José A. (ed.): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Akal, Madrid, 1999, p.194.

Así que en 1930, Meyerhold pudo escribir: “Antes se consideraban utópicos los proyectos de Wagner de crear una especie de teatro sintético que, junto con los medios escénicos, utilizara, además de la palabra, la música y la luz, los movimientos rítmicos y toda la *magia* de las artes plásticas. Hoy vemos que así es justamente como hay que concebir los espectáculos: es la fusión de todos los medios la que debe actuar sobre la sala”⁷⁸

Por medio de esta “fusión de medios”, los artistas pretendían sobrepasar los límites de cada herramienta escénica en pos de una creación total, que aunara múltiples elementos para convertirse en algo nuevo. Creemos que estas manifestaciones de las vanguardias funcionan como una primera aproximación hacia lo transdisciplinar, dado el afán integrador de los distintos elementos que compondrán, a partir de entonces, lo teatral.

Sin embargo, las prácticas escénicas tendrán una escasa movilidad, pues se trata más de una suma aglutinadora de recursos que de una real resignificación de ellos⁷⁹. Hoy en día, se hace cada vez más común ver espectáculos donde la iluminación, escenografía y los mismos actores se ven acompañados de un despliegue de múltiples medios, donde cada uno cumple funciones estéticas y discursivas específicas, pero que, sin embargo, constituyen un aporte a la puesta en escena, según nosotros, sin lograr resignificar mayormente su estructura. Si nos situamos en el contexto formativo universitario, los exámenes prácticos de actuación se caracterizan por ser productos constituidos por un cúmulo de medios (escenografía, vestuario, iluminación, sonidos, actores) Esto contribuye a generar montajes que, si bien parecieran tener una unidad en su propuesta, más bien se basan en posicionamientos arbitrarios de estos medios con sus variantes, los cuales gozan de un significado generalmente hacia el final del proceso creativo.

⁷⁸ “La reconstrucción del teatro” (1930), en V. MEYERHOLD, ob. Cit., p. 271. Citado en Sánchez, José A. (ed.): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Akal, Madrid, 1999, p.15.

⁷⁹ Véase: Radrigán, Valeria: *Corpus frontera. Antología crítica de arte y cibercultura (2008-2011)*, Mago editores, Santiago de Chile, 2011, p. 50.

En este sentido, han sido notables los avances en lo que a integración artística se refiere durante el siglo XX, generando nuevas ampliaciones disciplinares, cuyo objetivo es alejarse paulatinamente de este “aglutinamiento” de recursos para, más bien, constituir puntos de unión mucho más sólidos. Esto lo podemos apreciar en trabajos como los de Bob Wilson, Jerzy Grotowski, Peter Brook y Andrés Pérez entre otros, a quienes, si bien no podemos calificar como transdisciplinares propiamente tal, sí son directores que en su trabajo quisieron desarrollar una mayor integración disciplinar. Es en dicho proceso en donde nos situaremos, más precisamente en el proceso de tránsito que supone el cruce disciplinar, con la finalidad de transformar los dispositivos que imperan en el teatro. Este cambio alude a un movimiento y, por ende, da paso a la posible subversión de cuerpo y texto.

Antes de adentrarnos en el concepto de transdisciplina a partir de la definición de Alfonso de Toro, y por consiguiente, su aplicación en el ámbito teatral, abordaremos de manera general las raíces de este concepto, las que se instalan dentro del área de la sociología y la educación durante el último tercio del siglo XX.

A partir de las problemáticas asociadas a la producción de conocimiento, donde estas se vuelven insuficientes en el interior de un campo académico unitario, es que surge la necesidad de construir diálogos interdisciplinarios “más allá de las fronteras/límites de departamentos, objetos, teorías y métodos disciplinarios”⁸⁰, además de generar una “integración de actores en el proceso del conocimiento, más allá de las fronteras/límites del ámbito académico”⁸¹. Es por ello, que durante los años 70’ y en adelante, la interdisciplinariedad comenzó a ganar terreno dentro de la producción de conocimiento, por lo que da paso a una modalidad más participativa en dicho proceso. Junto con diversos prefijos, existen denominaciones de pasos anteriores a la transdisciplinariedad que creemos es

⁸⁰ Véase Carrizo, Luis: “Pensamiento complejo y transdisciplinariedad”. Disponible en: <http://www.centroetica.uct.cl/documentos/archivos/PDF/T2%2001.pdf>, p.2.

⁸¹ *Ibíd.*

necesario precisar, para evitar cualquier confusión entre dichos conceptos: hablaremos de multidisciplinariedad, interdisciplinariedad y transdisciplinariedad⁸². Estos pasos nos ayudarán a comprender el proceso que permite la articulación de la transdisciplina, junto con justificar nuestra elección de ella como salida a la sujeción frente a los dispositivos legitimantes de cuerpo y texto.

De acuerdo a la visión que Erich Jantsch presentó al Seminario de la OCDE en 1978, cada paso es de diversa complejidad, y los ordena de menor a mayor:

Multidisciplinariedad: Colaboración mínima y transitoria entre disciplinas, presentadas en forma yuxtapuesta para inducir la obtención de algunos elementos comunes, pero sin establecer relaciones formales entre ellas.

Interdisciplinariedad: Consiste en la elaboración de un marco general que incorpore a las disciplinas integradas y les permita beneficiarse unas de otras.⁸³

Es posible ver en estos pasos una configuración que tiende hacia la complejidad, si la comprendemos en términos de integración de disciplinas y en cómo estas se unen o fusionan con otras. Así, se hace necesaria una detención en el paso que nos llevará a lo “trans”, dado por el prefijo “inter”, ya que entre estos existen leves diferencias que afectan el resultado de la interacción disciplinar. Para explicar esto, usaremos como referencia la siguiente tabla, donde se aprecian las diferencias fundamentales entre interdisciplina y transdisciplina:

⁸³Hna. Shona García Valle: “Hacia el sueño de la Transdisciplinariedad”. En: http://www2.minedu.gob.pe/digesutp/formacioninicial/wpdescargas/bdigital/011_hacia_el_sueno_de_la_transdisciplinariedad.pdf, p.8-9.

INTERDISCIPLINA A+B= A+B	TRANSDISCIPLINA A+B= C
Es una reunión, aglutinación o SUMA de distintas disciplinas artísticas o medios para crear un producto nuevo. (Ej. “teatro musical”). Proceso de larga data en la historia de las artes.	Modo de pensar que permite relaciones de cruce, a través o entre sistemas. (Disciplinas artísticas o medios). Es un hecho bastante nuevo en la historia de las artes (fines siglo XX, directa relación con “nuevos medios”).
Proceso de trabajo o resultado artístico (casi siempre escénico).	Sucede en un punto de cruce y de forma dinámica, por lo que se relaciona más con los procesos que con los resultados. (No tiene por qué ser escénico).
El prefijo INTER nos habla de una relación entre varios elementos diferentes: marca una reciprocidad (interacción, intercambio, ruptura del aislamiento) y, al mismo tiempo, una separación o disyunción.	El prefijo TRANS expresa clara y formalmente el carácter nomédico del término. Los diferentes elementos implicados están puestos al servicio de la búsqueda o proceso.
Al INTEGRAR lo hacemos en un “recipiente”, en algo concreto. En el caso de las artes llamaremos a esto “disciplina base”. Esto marca las reglas y mecanismos del objeto artístico final.	Se trascienden los métodos de las “disciplinas base”. No es la fusión de elementos ni efectos agregados en un todo.

Tabla comparativa inter/ trans⁸⁴

Por un lado, lo “inter” alude a una interacción entre las disciplinas que supone un aglutinamiento de ellas para ir en búsqueda de un producto nuevo, generando “puntos de contacto entre las disciplinas en la que cada una aporta sus problemas, conceptos y métodos de investigación”⁸⁵. Acercándonos al terreno de las artes escénicas, la idea de lo “inter” limitaría, en cierto sentido, la puesta en

⁸⁴ Fuente de imagen: Material inédito producido por la profesora Valeria Radrigán, usado en el curso de Crítica durante el segundo semestre del año 2013 en la Universidad de Valparaíso. Cabe mencionar que este material se encuentra en constante proceso de modificación y ajuste por parte de la investigadora.

⁸⁵ Pérez Matos, Nuria Esther; Setién Quesada, Emilio. “La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en las ciencias. Una mirada a la teoría bibliológico-informativa”. Puerto Rico: Acimed, 2008. Disponible en: http://bvs.sld.cu/revistas/aci/vol18_4_08/aci31008.htm. Citado en Valenzuela, Sergio: “AACT: Hacia un arte de acción transdisciplinar”, artículo presente en la Revista Apuntes n° 132, Pontificia Universidad Católica de Chile, año 2010, Santiago de Chile p.124.

escena, ya que los medios son incluidos al servicio del espectáculo, dejándose de lado las “potencialidades sígnicas y simbólicas que ellos conllevan en cuanto medios portadores de sentido”⁸⁶.

Mientras tanto, lo “trans”, apela a una relación de “cruce, a través, o entre sistemas. Esto sucede de forma dinámica, y se enfoca fundamentalmente en los procesos, generando una trascendencia de los métodos de las disciplinas base”⁸⁷. Esta relación la comprenderemos desde los procesos creativos más que desde la obra terminada, paso necesario en la interdisciplina. Es por ello que la importancia de lo “trans” radica en cómo se articula la práctica teatral y por ende, según nosotros, la subversión de cuerpo y texto, ya que al suponer una búsqueda y una movilidad, las cuales se ponen al servicio de la creación, es posible dicha transformación. Esto no se da de tal manera en lo “inter”, ya que, a pesar de que los elementos logran retroalimentarse, no constituyen una unión homogénea entre ellos, lo que no genera una apertura del proceso creativo. Finalmente, en la “interdisciplina”, existe una disciplina base sobre la cual se articula la creación, y son los otros medios quienes están a su servicio y colaboran en el producto final. Esto se diferencia del proceso que a nosotros nos interesa profundizar, ya que en lo transdisciplinar se trasciende la “disciplina base” y sus procedimientos, para así generar algo nuevo, un “producto” que no posea una predominancia disciplinar.

En este sentido, Jantsch considera que “en el futuro es posible llegar a articular todo el conocimiento en una única ciencia, que permite estudiar toda la realidad”⁸⁸. Nos referimos a su definición de transdisciplina, la cual, si bien podría resultar multiabarcadora, logra instalar una mayor trascendencia disciplinaria. Quisiéramos rescatar el carácter holístico que ofrece la afirmación de Jantsch, pues una de las bases de lo transdisciplinar se enfoca en la idea de “totalidad”, la que, como ya recalcamos, y aun cuando pueda considerarse ambiciosa, es un

⁸⁶ Radrigán, Valeria: Op. Cit., p.143.

⁸⁷ Ibídem.

⁸⁸Hna. Shona García Valle: Op. Cit., p. 9.

punto importante de lo “trans”. Su carácter nómada y/o móvil permite este abarcamiento, pues al viajar y moverse por entre cada elemento disciplinar, logra situarse en puntos simultáneos, haciendo del ideal de “totalidad” algo más accesible y amplio.

Otro autor que menciona la transdisciplinariedad como forma de producir conocimiento, es Basarab Nicolescu, cuyas ideas han sido tomadas en gran parte por profesionales de la educación, quienes ven en esta práctica una forma de ampliar la mirada sobre las distintas disciplinas, que, reflejadas en el currículum, tengan la posibilidad de coexistir y más que nada relacionarse de una manera más holística:

*La transdisciplinariedad comprende, como el prefijo “trans” lo indica, lo que está, a la vez, entre las disciplinas, a través de las diferentes disciplinas y más allá de toda disciplina. Su finalidad es la comprensión del mundo presente, y uno de sus imperativos es la unidad del conocimiento*⁸⁹

Esta definición constituye para nosotros la primera base para comprender la transdisciplina, pues por medio de su condición “trans”, nos permite ya no sólo ampliar la visión de las diversas disciplinas que conforman el arte, sino que además nos entrega claves para avanzar hacia la integración de otras áreas del conocimiento las cuales generalmente, y en nuestro contexto inmediato, no dialogan dentro de la enseñanza impartida en el marco académico.

Teniendo en cuenta la gran influencia que, según nosotros, ejercen ambos dispositivos en la creación teatral, creemos necesaria una salida a la fragmentación de conocimientos que se percibe en la etapa formativa del actor, para así constituir un aporte a este proceso. En este sentido, creemos importante integrar la teoría a la práctica, dado que con la configuración segmentada del currículum esto no se hace posible. Dicha imposibilidad surge a partir de la

⁸⁹ Nicolescu, Basarab: *La Transdisciplinariedad. Manifiesto*, Edición 7 saberes, Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C, México, p.37

configuración parcelada dentro los procesos formativos, situación que en nuestro contexto se acentúa por la inserción del teatro en el sistema universitario.

Hemos visualizado claramente que el enfoque transdisciplinar, nace desde una necesidad de apertura del conocimiento. Sin embargo, nuestra mirada, más que centrarse en una producción intelectual radica en un traslado hacia la acción, un cambio en esta, que permita reformar los procesos creativos. Al respecto, la artista chilena Brisa Muñoz recalca lo siguiente:

Cada obra es parte del ejercicio del hacer y por ende cada ejercicio práctico de investigación, creación y aprendizaje podría entrar en la posibilidad de ser 'obra de arte'... el arte entonces vendría siendo un espacio de producción de procesos⁹⁰.

En este plano, si nos remitimos a la definición de transdisciplina que mencionamos anteriormente, notamos nuevamente que el punto más importante se centra en los procesos creativos. Sin embargo, y según la visión de la autora, esta visión trae consigo el desplazamiento de lo que se define como "arte" a dicha etapa, por lo que cada acción realizada en la práctica, se definiría como tal. Al respecto, Valenzuela sostiene que "esta acción nos lleva a resultados *inclasificables*, en donde los bordes disciplinarios están delimitados dentro de un universo de la creación y la investigación"⁹¹.

Para ilustrar el uso de la transdisciplina dentro del teatro, Alfonso De Toro afirma lo siguiente:

[...] Una aproximación transdisciplinaria tiene como finalidad la superación de los límites de la propia disciplina y emplear otras disciplinas tales como las ciencias históricas, de la cultura, de los medios de comunicación, la filosofía o sociología como

⁹⁰ Muñoz, Brisa. "Proceso de innombrable, acercamiento a las prácticas artísticas ligadas al cuerpo y la tecnología", *Interferencias*. Santiago: Caída Libre, Publicación independiente, 2009, p.18.

⁹¹ Valenzuela, Sergio: "AACT: Hacia un arte de acción transdisciplinar", artículo presente en la Revista Apuntes n° 132, Pontificia Universidad Católica de Chile, año 2010, Santiago de Chile, p.125.

ciencias auxiliares para así confrontarse con la manifestación cultural 'teatro' de tal forma que pueda dar respuesta a lo que está sucediendo hoy en el teatro, y permita entrelazar recíprocamente tanto el objeto de investigación como la teoría.⁹²

En esta heterogeneidad de las disciplinas que, según De Toro, pueden entrar en juego con lo teatral, es posible entrecruzar cada aporte con el contexto teatral de cualquier sitio, generando así un análisis integral que permite un movimiento de las mismas disciplinas que se integran. Así, “estos niveles de percepción permiten una visión cada vez más general, unificadora y que abarca la Realidad, sin lograr nunca agotarla por completo”⁹³. Estamos ante una idea de trascendencia, movimiento y permeabilidad. Dichas cualidades son, para nosotros, fundamentales a la hora de pensar en la subversión del cuerpo y el texto en el teatro.

3.2 Transdisciplina y subversión

Si nos remitimos a la definición de subversión aportada por la RAE, nos encontraremos con que subvertir se asocia a la acción de “trastornar, revolver, destruir, especialmente en lo moral”⁹⁴, y es bajo dichos parámetros que la subversión, en cuanto acción, cobra un sentido esencial. Según la definición, el acto subversivo alcanza connotaciones negativas, aplicadas al ámbito moral, donde el “trastornar” se asocia a una dimensión casi perturbadora; sin embargo, la subversión, según nosotros, se aleja de esta connotación negativa para asociarse a una ampliación y/o transformación. Es por esto que complementaremos el

⁹² De Toro, Alfonso: “Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la “hibridez” e “inter-medialidad”, Ibero-Amerikanisches-Forschungsseminar Universität Leipzig, p.297.

⁹³ Nicolescu, Basarab: Op. Cit., p. 44.

⁹⁴ Consultado el 15 de Junio de 2014 del sitio web:<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=subvertir>

concepto de subversión con la noción de resistencia que nos entrega Michel Foucault:

Es sólo en términos de negación que hemos conceptualizado la resistencia. No obstante, tal y como usted la comprende, la resistencia no es únicamente una negación: es proceso de creación. Crear y recrear, transformar la situación, participar activamente en el proceso, eso es resistir. Sí, es así como yo definiría las cosas. Decir no, constituye la forma mínima de resistencia. Pero naturalmente, en ciertos momentos, es muy importante. Hay que decir no y hacer de ese no una forma de resistencia decisiva...⁹⁵

Al igual que en el concepto de resistencia, creemos que para efectos de la creación transdisciplinar la subversión no debe ser entendida como una negación o supresión de elementos, sino más bien como una forma de creación asociada a la transformación y que resiste a la legitimación de los dispositivos. Nos referimos con esto a un cambio que se ve propiciado por la participación activa de los creadores, quienes deben también cuestionar los procesos para así dar paso a nuevas formas de creación artística. Esto daría lugar a un proceso más permeable, móvil y desjerarquizado.

Asociamos dicha movilidad a la práctica transdisciplinar, la cual, como hemos visto, constituye una posibilidad de subversión ante los dispositivos legitimantes, permitiéndonos comprenderlos, resignificarlos y trasladarlos hacia otras formas de creación y expectación, por medio de una desjerarquización en las disciplinas. Esta supone una integración tal que eventualmente haga “desaparecer” la disciplina base, para dar origen a un proceso más completo y nutrido de elementos que aporten a esta nueva creación.

Así, la transdisciplina, se define como vía hacia dicho cambio:

⁹⁵ Foucault, Michel, *“Dits et Écrits”*, IV, p. 741. Citado en LAZZARATO, Maurizio, “Del biopoder a la biopolítica”, disponible en <http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm>, consultado Mayo 2014.

[...] una acción transdisciplinaria de arte debería plantear una transformación más que un efecto, y si no se hace material a través de la creación, por lo menos en su cruce transversal con otros pensamientos es donde está el valor hacia un crecimiento o evolución⁹⁶

Con respecto a la subversión del cuerpo y texto en el teatro, estas ideas cobran fuerza si nos centramos en el marco del neoliberalismo dentro de nuestro contexto, donde ambos dispositivos juegan un papel desde la productividad. Por un lado, el cuerpo sano y legitimado como tal, se asocia a la eficacia y por tanto a la producción óptima, la cual se ve reflejada por ejemplo, en el fenómeno del *casting*. Este proceso de selección de actores se sustenta principalmente en parámetros estéticos, los que deben adecuarse a modelos predeterminados y funcionales para los objetivos del montaje y/o trabajo. Esto se refleja en los llamados que a diario vemos donde se “buscan actores” con determinados rasgos físicos, basados en estereotipos europeos o perfiles que puedan hacer referencia a la marginalidad social. Estos estereotipos se sustentan en el marco de la competencia laboral, en donde el que más se adecúe a los parámetros solicitados, mayor éxito y, por ende, realización económica obtendrá.

Por otro lado, bajo el marco de la industria cultural, encontramos, por ejemplo, las convocatorias a nivel nacional y regional de FONDART. En este contexto, vemos proyectos que anticipan los procesos creativos a través de planificaciones. Además, estos fondos concursables promueven la generación de productos artísticos en donde generalmente priman criterios de utilitarismo que favorecen objetivos de carácter económico.

Tomando en cuenta estos antecedentes, ¿mediante qué herramienta se puede transformar esta situación? Según nosotros, es necesario instalar la práctica y los cuestionamientos sobre el cuerpo y el texto desde la creación artística y no desde el beneficio del resultado, por lo que lo transdisciplinar parece darnos una respuesta:

⁹⁶ Valenzuela, Sergio: Op. Cit., p. 126.

La transdisciplina, entendida como un nuevo paradigma del conocimiento, centra su eje en el conocimiento mismo, no su utilidad tecno-económica-productivista (que es por cierto la ruta dominante por donde ha avanzado la ciencia y la tecnología). El interés está fundado en el saber para vivir, en un sentido amplio. Se pretende un conocimiento liberado de las condiciones de la rentabilidad económica y, en ese sentido, sin condicionamiento alguno, excepto de tipo ético⁹⁷

La idea de “liberar” este conocimiento de los parámetros económicos que, en nuestro contexto, cruzan las universidades con la política neoliberal, resulta ser un espacio de subversión:

Si la enseñanza debe asegurar no sólo la reproducción de competencias, sino su progreso, sería preciso, en consecuencia, que la transmisión del saber no se limitara a la de informaciones, sino que implicara el aprendizaje de todos los procedimientos capaces de mejorar la capacidad de conectar campos que la organización tradicional de los saberes aísla con celo. El santo y seña de la interdisciplinaridad; difundido después de la crisis del 68, pero pregonada bastante antes, parece ir en esa dirección. Ha escapado a los feudalismos universitarios, se dice. Ha escapado a mucho más⁹⁸

Según la mirada de Lyotard, el conocimiento (o saber) debe ir en pos de una apertura dentro de la institución universitaria, favoreciendo la ampliación de este mediante diversos campos del conocimiento, idea que nos acerca al concepto de interdisciplinariedad, y que tal como afirma el autor, es la dirección hacia la que debe apuntar la universidad. Según nosotros, es necesario acoger esta propuesta como un punto de inicio para la práctica transdisciplinar dentro de esta institución, pues, por medio de lo transdisciplinar, es posible una apertura en el conocimiento, generando así un énfasis en la creación por sobre la producción, y por ende, una superación de los parámetros legitimantes del neoliberalismo.

⁹⁷ Enrique Luengo González: “Interdisciplina y transdisciplina: aportes desde la investigación y la intervención social universitaria”, Universidad Jesuita de Guadalajara, Agosto 2012, p.13.

⁹⁸ Lyotard, Jean-François: *La condición Posmoderna*, Cátedra, Madrid, 1987, p.41

Sin embargo, dicho cambio en la concepción de la práctica teatral resulta difícil de aplicarse, dado el avance que esta política ha desarrollado, generando altos niveles de encausamiento en el proceso formativo, paso importante en la configuración del actor:

Este desarrollo acelerado del enfoque transdisciplinario se acompaña naturalmente, como cualquier nuevo movimiento de ideas, del peligro de múltiples extravíos (el extravío comercial, el extravío de la búsqueda de nuevos modos de dominación del otro) o si no, simplemente, el intento de verter la nada en el vacío, por medio de la adopción de un eslogan “*bon ton*” gracioso vaciado de todo contenido.⁹⁹

Esta cita ayuda a clarificar algunas de las dificultades (desviaciones) a las que se ve enfrentada la perspectiva transdisciplinar desde el neoliberalismo. A esto es necesario sumar que, hoy en día, a pesar de que se conoce un poco más sobre la transdisciplina, lo que más se incentiva en el contexto neoliberal es la obtención de conocimientos específicos y la especialización:

Aquí vuelve a aparecer el nuevo yo idealizado: un individuo que está constantemente adquiriendo nuevas habilidades, cambiando su “base de conocimiento”. En realidad, ese ideal es impulsado por la necesidad de ir por delante de la máquina¹⁰⁰

Este “yo idealizado” siente la necesidad de perfeccionarse en diversos ámbitos, para convertirse en un ser competente y productivo, lo que, traspasado al terreno del arte, se manifiesta por ejemplo, en la especialización por medio de la obtención de grados académicos (doctorado, magíster, etc), o en las especializaciones por medio de cursos, talleres o seminarios, que validan al artista en el campo laboral, tal cual ocurre con el trabajador inserto en el sistema neoliberal.

⁹⁹ Nicolescu, Basarab: Op. Cit. Pp.3-4.

¹⁰⁰ Sennett, Richard: *La cultura del nuevo capitalismo*, Anagrama, Barcelona, 2006, p. 43.

Con este antecedente, ¿cómo es posible generar un paso transdisciplinar teniendo en cuenta estos grados de especificidad técnica? Creemos que a través de la inclusión y ampliación de diversas disciplinas lograríamos subvertir tanto al cuerpo como al texto, dado que, al insertarse bajo parámetros más amplios que los teatrales, es posible resignificarlos en un proceso creativo diferente; de tal manera que los parámetros legitimantes vayan poco a poco modificándose, hasta ya no ser asumidos como un discurso totalizante y encausante. Así, se produciría una ampliación y altura de miras sobre los dispositivos, a tal punto de que se transformase la comprensión que se tiene, tanto de cuerpo como de texto, para los creadores y espectadores.

Tomando en cuenta lo anterior, la transdisciplina sería un ejercicio radical de subversión, dado que una aplicación concreta de este método generaría un cuestionamiento sobre las bases de formación y de sus propias disciplinas en quienes lo realicen. Esto produciría transformaciones profundas en las formas por medio de las cuales se adquiere e imparte conocimiento, llegando a cuestionar de manera directa y práctica las bases de cada disciplina con la que se trabaje. La transdisciplina pretende que cuerpo y texto dejen de ser lo primordial en la escena para otorgarle importancia al diálogo disciplinar, creando así un nuevo lenguaje que no necesariamente se base en la palabra. Por esto, la subversión constituiría el resultado de un proceso transdisciplinar.

En este marco, incluiremos la investigación creación para indagar en estas posibilidades de subversión, proceso que fue desarrollado a través de la participación y análisis en la etapa práctica del *Laboratorio de experimentación escénica* “Neo-mestizo”. En este proyecto, se encuentra inserta la noción de traducción intersemiótica como metodología para generar movilidad y diálogo disciplinar; por ello, se hace necesaria una definición conceptual de este proceso:

La traducción intersemiótica o transmutación (*transmutation*) es una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal¹⁰¹

Si bien este concepto proviene del campo de la lingüística, la directora del proyecto “Neo-mestizo” Valeria Radrigán inserta estas nociones en el campo creativo, específicamente en el teatral, para dar origen a un enriquecimiento de la práctica artística por medio de la utilización de diferentes lenguajes y una ampliación de estos. De esta forma se logrará generar una construcción artística que goce de cruces transdisciplinarios, con la finalidad de superar la disciplina base sobre la cual se ha gestado el proyecto. Así el teatro quiere verse superado a través de un proceso de transformación del texto al cuerpo y del cuerpo a la fotografía.

El proceso de traducción intersemiótica contempla dos etapas, las que consisten en:

El primer paso será descubrir cuáles son los componentes más característicos de los medios con los que estamos tratando, y luego qué propiedades son susceptibles “sacrificarse” en nombre de la traducción [...] En segundo lugar, habrá que tomar una serie de decisiones relacionadas a qué propiedades usar o no, en función de conceptos y objetivos propios de lo que se esté trabajando. Estas decisiones muchas veces no tendrán razón más allá que la del “gusto personal” del artista e, incluso, si se trabaja con técnicas de improvisación, por ejemplo, pueden ser hasta irracionales, inconscientes o fortuitas¹⁰²

Así comprendemos las libertades que puede entregar el proceso de traducción intersemiótica, al permitir un trabajo de indagación sobre las distintas disciplinas, las que se observan de manera transversal, abriendo la posibilidad para la directora de seleccionar y traducir lo que más interese de cada una. Este proceso será revisado en profundidad en el siguiente capítulo.

¹⁰¹ Jacobson, R., “On the linguistic aspects of translation”, en Reuben A. Brower, ed, *On Translation* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1959), pp.232-9. Traducción de J.M.P, p. 69.

¹⁰² Radrigán, Valeria: *Corpus frontera...* Op. Cit., Pp. 39-40.

CAPÍTULO 4

“Metodologías transdisciplinares en la fase “Laboratorio de experimentación” del proyecto Neo-mestizo”

En el capítulo anterior, revisamos y definimos los conceptos de transdisciplina y subversión, con la finalidad de transformar los parámetros que legitiman a la creación teatral. También nos referimos al lugar desde el cual nos situaremos para reflexionar sobre la factibilidad que nos ofrece lo transdisciplinar como una forma de subvertir al cuerpo y al texto.

A continuación, haremos una revisión y análisis de la experiencia práctica vivida en el marco del *Laboratorio de experimentación escénica Neo-mestizo*, donde nosotros, a partir de nuestra participación como investigadores y actores, queremos situar esta experiencia como una manifestación de aplicación transdisciplinar, además de analizar las relaciones entre cuerpo, texto y subversión, por medio de la traducción intersemiótica como metodología en este proceso creativo.

4.1 Descripción del proyecto

El Laboratorio de experimentación escénica “Neo-mestizo”, consiste en una investigación teórico-práctica en torno a los temas de la inmigración, el mestizaje, la raza, el país, el tránsito, la identidad y el cuerpo como nuevas concepciones de territorialidad. Este proyecto contempla un año de trabajo (2014), en el que se indagará estética y críticamente en torno a estas problemáticas, ejecutándose un laboratorio de creación disciplinar. Esto culminará con una posterior producción y exposición fotográfica a la comunidad artística y público general.

Este proyecto nace a partir de la necesidad que observa la investigadora a cargo, Valeria Radrigán, de tratar estos temas, a raíz de la incompreensión, falta de

interés y sensibilidad de la población sobre la experiencia personal y ajena de ser extranjero y la presencia del otro.

Los objetivos principales del proyecto consisten en generar pensamiento crítico acerca de los temas propuestos, actualizando además los dispositivos artísticos. Además, con la concreción de la exposición final se pretende activar audiencias a través de una ampliación metodológica de índole transdisciplinar en el teatro.

El proyecto contempla 4 fases para su correcto desarrollo:

1. Plan de estudio teórico, reuniones con los participantes del proyecto, levantamiento bibliográfico y estudio teórico: cuatro meses
2. Laboratorio de experimentación: cuatro meses. Considerado la parte central del proyecto, en ella se llevará a cabo la aplicación metodológica estudiada teórica y prácticamente por la investigadora responsable. En el laboratorio de creación trabajó la investigadora responsable y de forma principal coreógrafo Miguel Pizarro, quien tendrá una función protagónica en la dirección artística. En esta etapa intervendremos como actores y ayudantes de investigación de forma conjunta y colaborativa en pos de un trabajo de creación transdisciplinar.
3. Producción y difusión: Emplazamiento definitivo de las frases de movimiento, y la toma de fotografías: dos meses.
4. Vinculación con el medio, contactos, redes y difusión: escritura de artículos y reflexiones finales, asistencias a congresos: dos meses.

La primera parte del proyecto consistió en una indagación teórica en torno a los principales referentes de los temas propuestos, revisando con ello casos de inmigración actuales en nuestro país, lo que se desarrolló en el marco del grupo de estudios “Cuerpo y Transdisciplina” de la Universidad de Valparaíso. Estos temas, asociados al proyecto, se comenzaron a trabajar durante la fase práctica del Laboratorio “Neo-mestizo”. Sin embargo, durante esta primera etapa de

indagación teórica, se produjo el desarrollo de tres líneas de investigación distintas por parte de nosotros como alumnos investigadores, los temas desarrollados se basan en cuerpo, texto y género, lo cual espera como resultado una futura publicación de un libro, por parte de la Carrera de Teatro de la Universidad de Valparaíso.

Además, los profesores a cargo trabajaron en base a un texto teatral inédito (*Dark Lady*, de Valeria Radrigán), el que se utilizó como material principal de creación para la experimentación en la propuesta. Posteriormente, el trabajo estuvo concentrado en un laboratorio de experimentación escénica, en el que indagamos de forma práctica las relaciones factibles entre los conceptos estudiados. Para esto, se procedió a la aplicación experimental de una metodología específica de trabajo para procesos de índole transdisciplinar (la traducción intersemiótica antes descrita).

En torno a esta investigación se propuso, de modo tentativo, la ejecución de frases de movimiento. La producción y difusión de esta obra en formato fotográfico y con audioguías serán así la tercera parte del proyecto. La instalación definitiva de la obra sería la parte final de la investigación, considerándose a la vez como pie de inicio para otras gestiones culturales futuras, tales como organización de foros, mesas redondas, publicaciones o exposiciones, etc.

Esta última etapa aún no ha sido desarrollada completamente, y en concreto el proyecto ha potenciado la etapa de creación de frases de movimiento a partir de algunos de los conceptos tratados, para luego traducirse a fotos, proceso que se encuentra en desarrollo.

4.2 Experiencia práctica

Dentro de la fase que comprende el laboratorio de experimentación, que es donde centraremos nuestra atención para efectos de esta memoria, se desarrolló un proceso de traducción intersemiótica, el que atraviesa además todas las etapas

del proyecto. En el capítulo anterior, describimos este tipo de traducción como complemento para el ejercicio transdisciplinar, funcionando como herramienta de ampliación de los lenguajes creativos. Además, se propició la integración de diversas disciplinas que llegan a potenciar y nutrirse de lo teatral. Al respecto, la directora del proyecto, nos afirma lo siguiente:

¿Qué elementos de lo teatral considera son "útiles" para apoyar un proceso de creación transdisciplinar?

[...] En Neomestizo en específico, lo teatral siento que está presente en cada una de las etapas de trabajo: desde el texto original que origina el proceso, las tensiones dramáticas que se producen en los personajes, y el cuerpo y su gestualidad extracotidiana que de algún modo traspasan a la fotografía. Me pareció interesante pensar en cómo lo teatral podía permeabilizarse al cambiar de formato, cómo un ejercicio fotográfico podría nutrirse de lo teatral para su propia narratividad. En ese sentido pienso que la instalación fotográfica final de algún modo es también una puesta en escena de la obra¹⁰³

De esta forma, el ejercicio teatral inserto en un proceso transdisciplinar, supone filtros en “Neo-mestizo”, ya que los profesionales en danza, fotografía y teatro aportan miradas subjetivas y, por ende, formas de proceder muy distintas, lo que aporta movilidad a la creación.

En un comienzo, y antes de comenzar el ejercicio práctico, se produce una primera fase de traducción intersemiótica, donde la profesora a cargo, a partir de su texto inédito *Dark Lady*, hace una síntesis de la obra traduciéndola a los conceptos asociados al proyecto. Esto se acompaña de la posterior selección de escenas, personajes, temas y conceptos nuevos, en conjunto con el coreógrafo Miguel Pizarro.

Luego, los actores trasladamos los conceptos entregados por los investigadores a cargo, al cuerpo, lo que se realizó a partir de nuestro propio imaginario, generando de esta manera una segunda traducción intersemiótica al

¹⁰³ Entrevista realizada a Valeria Radrigán, directora del Laboratorio de experimentación escénica “Neo-mestizo”, 8 de Agosto de 2014. Ver anexo página 117-118.

utilizar el cuerpo como canal comunicativo de ideas: se pasa de los conceptos verbales escritos a una manifestación corporal de aquello por medio de la creación de una secuencia de movimientos propuesta por los intérpretes. En una primera etapa, indagamos sobre ejercicios prácticos asociados a la noción de frontera, los cuales pretendían generar en nosotros un cuestionamiento y toma de conciencia sobre los límites que constituyen su propia corporalidad, de manera individual y frente a otros. Así, durante las primeras cuatro sesiones se trabajó sobre los principales conceptos del proyecto, por medio de improvisaciones que dieron origen a frases de movimiento donde se manifestaron las ideas de:

- Frontera.
- Trance febril.
- Éxtasis.
- Ego y vulnerabilidad.

Ello generó composiciones en parejas donde durante las cuatro sesiones siguientes se perfeccionaron aspectos de ejecución y se trabajó en pos de una gestualidad que favoreciera a las fotografías que pudiesen desprenderse de cada frase corporal. Posteriormente, por medio de improvisaciones grupales e individuales apoyadas con música, se avanzó en la construcción de las siguientes escenas, esta vez a partir de un ordenamiento argumental propuesto por la directora. Es allí donde, en una de las sesiones, se trabajó con textos de la obra, lo que no resultó beneficioso, ya que cortó la fluidez de los movimientos y el curso de la improvisación, pues por intentar integrar de manera coherente las frases habladas, no se alcanzó una organicidad.

Posterior a esto, se decidió continuar con las improvisaciones en base a ideas o conceptos asociados al texto *Dark Lady*, lo que devino en las siguientes cinco sesiones en la construcción de todas las escenas de la obra, las que fueron ordenadas por medio de la creación de una historia paralela, lo que resultó beneficioso para nosotros, ya que pudimos generar un orden que nos guiase más en el entendimiento de lo que fuimos creando.

Cabe destacar que durante el trabajo corporal, hubo intentos por subvertir al mismo, los que se vieron reflejados en momentos de improvisación, ya que es en aquella instancia donde se le permite al cuerpo indagar desde una libertad parcial, pues los movimientos debían basarse en los conceptos mencionados.

En una de las sesiones del laboratorio, se nos propone improvisar a partir de la conciencia de los límites con el otro. Para ello, los actores fuimos dispuestos desde una cercanía milimétrica, donde con cualquier parte del cuerpo debíamos explorar la corporalidad del otro, pero sin llegar a tocarlo. La frontera corporal aparece como ese intersticio entre las pieles. Aparentemente no se transgrede nada, pues no hay tacto, pero existe tensión. Sin embargo el límite se transgredió desde el momento en que se quiso tocar al cuerpo de otro intérprete, pues guarda relación con la posibilidad de que el cuerpo viese subvertidos sus límites a partir de la experimentación personal y sobre otro. Aun así, dicha subversión no es total, ya que los límites del cuerpo no se ven sobrepasados, puesto que dentro del proyecto se hace necesaria la generación de un producto escénico, las horas de trabajo se acotan y utilizan en pos de aquello, alejando a las frases corporales cada vez más del carácter experimental del que querían gozar para situarse como frases ensayadas para generar una organización lógica de las frases corporales, en pos de la traducción intersemiótica. Así lo constata el coreógrafo Miguel Pizarro:

¿Cómo se desarrolló el proceso de traducción intersemiótica en la etapa 1 del proyecto?

En la esta primera etapa el cruce se dio acorde a las competencias de cada uno de los participantes, dando por entendido que mi trabajo en particular se centraba en los trabajos que ponen al cuerpo en el discurso a partir de conceptos, entregados por la directora, que puestos en ejercicios de improvisación permitía que los mismos actores-intérpretes generaran frases de movimiento que volvían a la directora para ser instaladas en el texto que proponía.

Por ejemplo el primer día de nuestro encuentro salieron resultados bastante rápidos, llevando al movimiento conceptos elementales como cruzar fronteras, trance febril, vulnerabilidad, ego, con todo ello el cuerpo de cada uno comenzaba a instalarse en una interpretación desde sus propias historias

individuales, las que a su vez mezcladas con las de los otros comenzaban un diálogo que resultaba en una frase y ahí la directora podía instalar en el texto las mismas¹⁰⁴

Tal como lo afirma Miguel Pizarro, la libertad de nosotros como intérpretes se manifiesta en la capacidad de generar diálogo entre ellos a partir de sus subjetividades e individualidades creativas. Esto constituye una libertad parcial, puesto que se pretende generar una coherencia con el texto base, los conceptos desprendidos de este texto por medio de la dirección de la investigadora a cargo, lo que deviene en cortes, filtros y la asociación con los conceptos asociados del proyecto.



Captura de pantalla del registro audiovisual de uno de los ensayos del laboratorio, donde se ve a los actores Felipe Ortiz y Maríajosé Razón improvisando sobre el concepto de seducción. Junio 2014.

Un tercer nivel de traducción intersemiótica se produjo al fotografiar las frases corporales. Aquí, el trabajo corporal fue ejecutado en pos de generar un lenguaje

¹⁰⁴Entrevista realizada a Miguel Pizarro, coreógrafo del Laboratorio de experimentación escénica “Neo-mestizo”, 11 de Julio de 2014. Ver anexo página 111.

claro que fuese traspasado a fotografía, etapa aún en desarrollo. Esto se generó a partir de las frases de movimiento trabajadas en la segunda fase del proyecto, a partir de las cuales el fotógrafo desprendió imágenes sintéticas. Sobre esta experiencia, el fotógrafo encargado, Francisco Jorquera, nos entrega la siguiente reflexión sobre el cruce transdisciplinar:

Esta experiencia de cruce disciplinar ¿la habías hecho antes?

[...] Había tenido acercamientos a la mezcla de disciplinas, uno siempre está mezclando el teatro con la danza, con lo audiovisual y cosas así, pero en este caso particular, las frases preparadas por los chicos, no se van a ver en el resultado fotográfico, solo se verá una parte, un movimiento o una fracción del movimiento, pero no se va a ver la frase completa.¹⁰⁵

A partir de esto, el fotógrafo nos deja en evidencia de que el diálogo entre disciplinas no es algo novedoso, ya que el teatro se ve constantemente influenciado y usando elementos de otras áreas, lo que genera una traducción del trabajo físico al sintetizarlo en fotografías. De aquí se puede desprender la idea de una subversión y/o transformación de los dispositivos cuerpo y texto, ya que si bien uno genera lectura de las fotos, estas se entienden independiente de la dramaturgia que pudo inspirar a las imágenes y por su lado, el cuerpo permite a través de la fotografía ser comprendido como un elemento más de la composición dentro del encuadre fotográfico, no teniendo que verse influenciado o limitado por parámetros que lo encierren en un solo tipo de lectura.

¹⁰⁵ Entrevista realizada a Francisco Jorquera, fotógrafo del Laboratorio de experimentación escénica “Neo- Mestizo”, 15 de Julio de 2014. Ver anexo página 114.



Fotografía de la primera escena trabajada, donde se ve al actor Juan Esteban Meza como uno de los personajes de Dark Lady. Palacio la Alhambra, Santiago de Chile, Julio 2014. Fotografía: Francisco Jorquera.



Fotografía de la tercera escena trabajada, en donde los actores Juan Esteban Meza y Estefanía Villalobos ejecutan frase de movimiento en base a los conceptos de ego y vulnerabilidad. Palacio la Alhambra, Santiago de Chile, Julio 2014. Fotografía: Francisco Jorquera.



Fotografía de la primera escena, donde se realizaron capturas de la frase corporal ejecutada por el actor. Palacio la Alhambra, Santiago de Chile, Julio 2014. Fotografía: Francisco Jorquera.

La última etapa, que contempla la selección de fotos y fragmentos de *Dark Lady* para su posterior exhibición, aún no se desarrolla. Consideramos que en este punto se podría desarrollar una última traducción intersemiótica, puesto que se realizará una selección de imágenes que, a su vez funcionarán como filtro y síntesis final de las fases anteriores. Aún no se ha podido llegar hasta esta etapa, lo cual hace difícil para nosotros realizar un análisis en mayor profundidad sobre el proceso que aquí se debería desarrollar.

4.2.1 Análisis del laboratorio de experimentación

En un comienzo, pareciera que los temas relevantes del proyecto “Neo-mestizo” no guardan relación directa con la situación del texto ni del cuerpo en el teatro. Sin embargo este se presenta como una oportunidad para comprender el concepto de transdisciplina, por esta razón nos continuaremos basando en la fase práctica de este laboratorio, la que se sustenta en prácticas transdisciplinares, de ahí nuestro interés. En esta etapa es donde consideramos que se manifiestan posibilidades de subversión en la práctica concreta, donde lo corporal y lo textual se constituyen como vías de creación en pos de los objetivos del proyecto. A

pesar de esto, consideramos que los procesos que podrían transformar, por medio de la práctica transdisciplinar a cuerpo y texto, no se sitúan tan fuertemente en el proyecto, sin embargo se presentaron las posibilidades de comprender la real capacidad de ampliación de la que gozan (y deberían gozar), estos dispositivos. Esto se produce al poder trabajar sobre un texto base (*Dark Lady*) obviando su carácter delimitante, ya que, al nosotros no tener conocimiento previo de la obra, podemos hacer el intento de manifestarnos creativamente primero (y sin prejuicio) a través del cuerpo con la guía de los conceptos desprendidos del texto.

A continuación, revisaremos las reflexiones a las que llegamos, desde nuestra calidad de investigadores y actores con respecto al proceso de subversión en cuerpo y texto en el marco de “Neo-mestizo”.

4.2.1.1 Cuerpo

Dentro del proyecto “Neo-mestizo”, fue de nuestro interés particular revisar las posibilidades del cuerpo como herramienta creativa en el contexto de una aplicación transdisciplinar. Si bien el concepto de territorialidad (base del proyecto) no se relaciona con los temas que hemos tratado a lo largo de nuestra investigación, consideramos que en la expansión del territorio corporal se alojan posibilidades de subvertirlo, ya que se abrirían nuevas posibilidades para la comprensión, desarrollo y uso del cuerpo desde sus particularidades con respecto al texto y de los parámetros puramente estéticos.

Cabe destacar, que también es el cuerpo el principal medio de trabajo y de narratividad, ya que a través de la articulación de frases de movimiento, procederá a narrarse una historia. Sobre este punto nos encontramos con una dificultad: la necesidad de organizar acontecimientos de manera coherente, lógica y lineal, se presenta como una actividad que coarta al cuerpo en su propia indagación, situando al texto como herramienta utilitaria para la construcción de un relato comprensible, que será expuesto luego a través de fotografías.

Dentro del laboratorio, el cuerpo se vio conducido a ejecutar ciertos movimientos codificados sintética y claramente para la disciplina fotográfica, con el objetivo final de ser reconocidos y leídos con claridad por el espectador. Esto, de alguna manera generó que nos ocupáramos de significar en pos de la coherencia y la futura lectura que tendrían los movimientos, no relacionándonos directamente, durante el proceso, con el lenguaje fotográfico.

Por otra parte, se generaron ciertas predisposiciones al momento de tener que trabajar frente a una cámara, ya que esto no fue desarrollado de manera conjunta durante Neo-mestizo. Creemos que fue necesario, tal vez, una mayor intervención por parte de la disciplina fotográfica durante la fase de creación de las frases de movimiento, ya que la fotografía podría ofrecer otros parámetros, los cuales hubieran modificado de manera profunda la corporalidad y el movimiento en pos de generar un lenguaje entre fotografía y cuerpo.

4.2.1.2 Texto

En la fase de laboratorio, como ya vimos, se pretende el desarrollo de una creación autónoma más relacionada a la corporalidad. Si bien existe un texto base que inspira la creación, este busca subvertirse mediante el uso del cuerpo como generador de significados. A esto se suma la idea de que los actores no tuvimos acceso a la obra durante el desarrollo creativo del laboratorio. Esto nos alejó del carácter dramático y/o lógico del texto, para enfocarse en trabajar a través de los conceptos que se desprenden de él, generando así un lenguaje fundado en las particularidades del cuerpo y no en la textualidad. A partir de esta experiencia nos preguntamos: ¿es el cuerpo, en su autonomía, inserto en una experimentación teatral, suficiente como para conducirse sin la guía textual? ¿Es realmente posible subvertir el texto?

El trabajo creativo en el proyecto “Neo-mestizo”, se desarrolla, como habíamos mencionado, a través de conceptos provenientes de la obra *Dark Lady*. La directora/dramaturga tiene absoluta conciencia de aquel escrito, volviéndose por tanto éste un organizador de la escena. Dicha organización también fue

guiada por el coreógrafo Miguel Pizarro, quien nos describe esta etapa de la siguiente forma:

Para usted, como bailarín y persona que se encuentra constantemente ligada al teatro por su calidad de académico ¿Cómo percibe el trabajo con actores cuando éstos no conocen el texto con el cual están creando?

[...] En este trabajo en particular fue interesante ver que la propuesta del actor a veces enriquecía el proceso de creación de frases de movimiento con su propio relato a partir de pautas o pies forzados dados al intérprete.

El resultado era sorprendente para quienes conocíamos el texto porque encajaba de manera precisa el resultado final¹⁰⁶

Al referirse a pautas y pies forzados como parte de la fase creativa, el coreógrafo nos da a entender que existen parámetros y direcciones, que por pocas que estas sean, son abordadas desde el dispositivo textual, las cuales se vuelven determinantes y encausan al proceso, pues inevitablemente nosotros y la directora, proyectamos las primeras posibilidades de expresión a través de los conceptos desprendidos de una base textual con la finalidad de establecer una narratividad que posteriormente será fotografiada.

En un comienzo del proyecto, nuestro cuerpo, a raíz de su formación académica, se encuentra limitado, lo que se traduce en una dificultad para nosotros de comprender al cuerpo como herramienta de partida para un proceso creativo de estas características. Esto se revierte, no completamente, a finales del proceso, cuando nosotros, luego de entrenar y generar una narración mayoritariamente corporal por medio de partituras físicas, nos volvemos capaces de considerar al cuerpo como una posibilidad concreta para el desarrollo comunicativo y creativo. Aquí podemos comenzar a develar una de las problemáticas, tal vez más determinantes, que surgen en torno a la práctica experimental y la posibilidad de transformar al texto gracias al cuerpo. Esta

¹⁰⁶ Fragmento de entrevista realizada a Miguel Pizarro, coreógrafo del Laboratorio de experimentación escénica “Neo-mestizo”, 11 de Julio de 2014. Ver anexo página 108.

dificultad se desprende de la formación académica que hemos recibido los actores que participamos del proyecto, encontrándonos insertos y educados en un contexto normado en torno a la textualidad. Los cuatro intérpretes provenimos del mundo institucional universitario, en donde la transmisión de conocimientos, tanto teóricos como prácticos, se realiza y legitima a través del dispositivo texto. Esto produce que los procesos creativos sean difícilmente disociados de la práctica y/o presencia textual. Sobre esta idea una de las actrices de “Neo-mestizo” nos entrega esta reflexión:

¿Qué problemáticas reconoces en torno a la subversión del texto? ¿Existe alguna posibilidad?

Me parece que la principal problemática en torno a este proceso se asocia a la predisposición a trabajar con lo escrito producto de nuestro proceso formativo. En este sentido, la posibilidad de subversión se ve mermada, por motivos relacionados más que al uso o no de texto, a cómo los intérpretes nos enfrentamos a él (texto), y qué esperamos de él, lo que no debería ser así, ya que sería bueno que como intérpretes generásemos la capacidad de ampliar las limitancias en nuestra formación.¹⁰⁷

Si bien existe un amplio rango de libertad para nosotros dentro del proyecto, esta se ve determinada, principalmente producto de la formación artística que hemos recibido como intérpretes, la cual genera un inevitable vuelco a proyectarse a través del texto o ir en busca de la “guía lógica” que nos entregaría la fábula proveniente de él. Es a partir de esto que consideramos necesario, por parte de nosotros como actores, tener que pensar por sobre el dispositivo textual, con la dificultad de que ha sido este el que ha conducido sus procesos académicos y creativos.

En cuanto a subversión y/o transformación del texto, la utilidad del proyecto tiene que ver con haber demostrado, para los participantes, que con muy poca mediación textual el cuerpo se presenta como una posibilidad capaz de significar

¹⁰⁷ Entrevista realizada a Estefanía Villalobos, actriz del Laboratorio de experimentación escénica “Neo-mestizo”, 18 de Junio del 2014.

en el acto comunicativo, a través de la posibilidad de generar una historia paralela a la del texto *Dark Lady*, la cual se presenta como una modalidad de subversión del texto original, al surgir de modo autónomo desde las frases corporales. Así, escribimos un nuevo texto, que nos permitió una mayor comprensión sobre los hitos y conceptos trabajados en las improvisaciones, lo que sirvió de guía para nuestro trabajo como intérpretes a la hora de ejecutar todas las frases corporales en el orden propuesto por la directora.

Esto último, nos hace pensar sobre la capacidad que ha tenido el texto, con sus variantes dentro del teatro, para situarse como una necesidad al momento de crear o concretizar ciertas ideas en la manifestaciones escénicas, lo que nos hace dudar sobre las reales posibilidades de ampliación que pueda tener el dispositivo texto. Particularmente el cuerpo educado en el contexto universitario, ve mermada sus posibilidades de significar de modo autónomo, por ir en búsqueda del soporte y la confianza que le entrega el texto. Este otorgaría, según nuestra formación, los lineamientos “esenciales” a partir de los cuales fuimos educados como actores.

Finalmente, consideramos que efectivamente se hace necesaria una nueva relación entre el dispositivo textual y el teatro, enfocada no solamente en la subversión ni modificación de las nociones que se tiene del texto, sino más bien en generar un cuestionamiento sobre la legitimidad de este y su capacidad determinante para poder ampliarlo y abrir sus fronteras.

CONCLUSIONES

A lo largo de nuestra investigación, hemos constatado la fuerte presencia y encauce de lo que hemos llamado dispositivos legitimantes en el teatro. Neoliberalismo, historia e institución configuran el contexto en el que se nos situamos. Esto ha llegado a determinar incluso las expresiones creativas como lo son el arte, y en nuestro caso particular el teatro, manifestación que se ha visto a su vez, conducida por otros dispositivos, desprendidos del paradigma anterior: cuerpo y texto. Ambos se manifiestan como entramados tipo red, puesto que abarcan una pluralidad de factores insertos en los procesos creativos. Así, el cuerpo ha logrado posicionarse para el actor como una búsqueda hacia la belleza (según el contexto que lo determine), y como elemento utilitario, idea propia del neoliberalismo, pues se trata de una herramienta al servicio de la creación y producción teatral. Por su lado, el texto se ve avalado y resguardado en el marco institucional, a la vez que funciona como institución, pues por sí solo se encarga de legitimar discursos, conocimientos y formas de proceder. Esto genera una jerarquización en la relación entre el teatro y estos dispositivos, limitando las posibilidades de indagación que existe sobre ellos mismos.

Identificamos que existe una necesidad de modificar el contexto descrito anteriormente, por lo que propusimos que la creación transdisciplinar es una posibilidad de subversión y/o transformación de los dispositivos legitimantes (cuerpo y texto), pues nos permitirá asumir sus normativas y transformarlas. Esta posibilidad de generar una nueva metodología de trabajo para la creación la vimos propiciada en el Laboratorio de experimentación escénica “Neo-mestizo”, donde, por medio de pequeñas aplicaciones transdisciplinares, se logra una subversión. Esta no satisface nuestras pretensiones al respecto, ya que los dispositivos cuerpo y texto sólo se vieron modificados parcialmente, puesto que aún existen delimitaciones que, promovidas por nuestra formación académica, encausan, determinan o coartan los procesos de creación y experimentación. Un ejemplo de esto, es la predisposición que existe por parte de los actores y actrices en

formación universitaria a la presencia del dispositivo textual en sus procesos creativos, lo que conduce a una comprensión reducida del fenómeno vivo y amplio al que podría dar origen la textualidad. Por su lado, el cuerpo se ve sometido a tener que significar (generalmente) bajo los mismos parámetros, pues este debe generar lectura en el espectador, parámetro que dentro del proyecto “Neo-mestizo” se pretende lograr a través de procesos de traducción intersemiótica, en donde se reinterpretan los códigos.

Hemos revisado que el cuerpo puede constituirse como materia autónoma, capaz de ser presentada y modificada en manos del actor, sin la necesidad de verse encausado por el dispositivo textual para su lectura y significación, puesto que el cuerpo es un elemento inherente al intérprete, y si bien no puede significar por sí mismo, sí se hace necesaria una ampliación de sus códigos:

[...] los actores deben reivindicar su lugar en la escena. Pero para ello deben asumir su condición corporal, deben desaprender todos los lenguajes teatrales, aprender de los animales la corporalidad previa a la palabra, el descubrimiento de los lenguajes existentes en su cuerpo, y así exponerse sin reservas a la mirada del espectador [...]¹⁰⁸

Creemos importante esto último puesto que, en nuestro contexto inmediato la lectura que generalmente se realiza sobre la creación corporal se asocia más a parámetros intelectuales y estéticos que sensoriales, raíz indisociable del cuerpo. Consideramos entonces, que la teorización excesiva que observamos dentro de nuestro contexto inmediato sobre las prácticas creativas, contribuyen más que a generar una ampliación de criterios, a comprender de manera reducida los fenómenos y obstáculos que se presentan en los procesos de creación, junto con dar pie a nuevas legitimaciones.

Sin embargo, comprendemos la necesidad de generar codificaciones y convencionalidades en lo que nos rodea, incluso en el arte; pero aun así consideramos que estas deben gozar de una maleabilidad y la posibilidad de

¹⁰⁸ Ídem, p.142

transformarse, para no establecerse como discursos arbitrarios y/o definitivos. Es en esta arbitrariedad en donde situamos al dispositivo textual, el cual legitimado y legitimante, generalmente en el marco de las instituciones, se ha encargado de establecer a la textualidad como uno de los sistemas más multiabarcadores y concretos de promulgación de conocimientos. Es en este último punto en donde hallamos la problemática, pues este dispositivo texto, por medio de la dramaturgia traspasa los límites de la pura comprensión y la discursividad, para conducir los ejes prácticos y de puesta en escena.

El texto, a través de la dramaturgia, propone un ordenamiento que quizá es necesario, sin embargo el problema que detectamos es que, en vez de generar una ampliación y nuevas posibilidades de transformación sobre el mismo, se delimita y establece parámetros a seguir. Al respecto, José A. Sánchez nos entrega la siguiente reflexión:

Ambos, el orador y el actor son poseedores de una tecnología para la construcción de discurso, una tecnología cuya aplicación permite la manipulación de los sentimientos y las ideas. A partir de aquí es posible una reflexión sobre la palabra como instrumento de poder y sobre la imposibilidad de la verdad tanto en el discurso político como en el discurso artístico. Cuando el orador utiliza su tecnología para convencer, se aleja de sí mismo, asume un personaje que lo aleja de sí. Lo mismo le ocurre al actor. Pero al mismo tiempo, las palabras que su cuerpo pronuncia no son completamente suyas, no le pertenecen, pertenecen a un sistema que las carga: pueden salir de su boca cargadas y funcionar "como misiles, como municiones"¹⁰⁹

El actor, al valerse del texto, tiene el poder de transmitir discursos, los cuales a su vez, poseen la capacidad de traspasar ideologías del sistema en el que se sitúan, pudiendo encausar y determinar puntos de vista tanto para actor como para el espectador. En este sentido, el actor se vuelve portavoz de un discurso que le es ajeno, pues se ve sujeto a enunciar en pos de la actuación ideas que no le son propias, que no responden a sus pulsiones personales, y que aun así tienen la capacidad de legitimar o destruir ideas y discursos. Es por ello

¹⁰⁹ Sánchez, José A: *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Visor, Madrid, 2007, p. 147.

que consideramos que la forma de ser más responsables con respecto a lo que enunciamos (y evitar el potencial daño que lleva consigo el texto en forma de “misiles y municiones”), es generar una transversalidad no sólo en los discursos y planteamientos sino además en los elementos que componen a lo teatral.

Quisimos indagar sobre las posibilidades de subversión y/o transformación de estos dispositivos en el *Laboratorio de experimentación escénica “Neo-mestizo”*. A partir de esto, nosotros propusimos, por medio de las aplicaciones transdisciplinarias que ofrecía el laboratorio, opciones de indagación práctica para la transformación de cuerpo y texto.

Sin embargo, apreciamos que dichas transformaciones durante la fase del laboratorio no lograron operar a cabalidad, ya que no hubo mayor interrelación entre las disciplinas que conformaban proyecto (teatro, danza y fotografía). En el caso del texto, este continuó encausando el proceso de creación a través del marco conceptual proveniente del texto *Dark Lady*. Es sólo al final del proceso, durante la fase fotográfica cuando vemos el cuerpo y los movimientos se modifican en función directa de la disciplina fotográfica, por medio de planos, encuadres, iluminación y direcciones específicas aportadas por el fotógrafo. Desde esto último, podemos decir que esta experiencia sirvió para aproximarnos a una práctica transdisciplinar, al mismo tiempo que nos sitúa en el umbral de la subversión y/o transformación que proponemos

También nos pudimos dar cuenta de que los dispositivos cuerpo y texto solo podrían verse subvertidos en la medida en que se trascienden las disciplinas en los que se encuentran insertos, siendo en este caso el teatro. Esto se da, a nuestro juicio debido a lo arraigados que se encuentran ambos dispositivos a la disciplina teatral, por lo que se hace necesario alejarlos de esta matriz para permitir un funcionamiento ampliado de los mismos.

Finalmente, consideramos que este tipo de reflexiones deben desarrollarse dentro y fuera de los parámetros institucionales, tanto en la formación como en la praxis profesional, dada la particularidad que tienen ambos dispositivos al margen

de las instituciones formativas, las cuales debido a su carácter de legisladoras, promulgan enunciados científicos que son validados sólo por el hecho de insertarse en lo institucional, lo que solo da pie a la validación de ciertas prácticas asociadas a cuerpo y texto. Desde aquí invitamos a buscar posibilidades de subversión, además de reflexionar sobre la legitimidad e inamovilidad que caracterizan a los distintos dispositivos que imperan en lo teatral (además de cuerpo y texto) con el fin de generar una desjerarquización, transversalidad y ampliación.

BIBLIOGRAFÍA

- Diéguez, Ileana: "Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro)", *Artea investigación escénica*, Agosto 2004, p.2.
- AristótelesNeo: *Poética*, Editorial Gradifco, Buenos Aires, Argentina, 2007.
- Artaud, Antonin: *El Teatro y su Doble*, Editorial Tomo, México, 2003.
- Artaud, Antonin: *México y el viaje al país de los Tarahumaras*, Fondo de Cultura Económica, México D.F, 1984.
- Barthes, Roland: *Variaciones sobre la escritura*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Baty, G; Chavance, R: *El arte teatral*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 1996.
- Brook, Peter: *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Península, Barcelona, 1973.
- Ceballos, Edgar: "La dramaturgia corporal de Jerzy Grotowski", *Revista Máscara*, Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología, números 11 – 12, Editorial Escenología, Madrid, 2007.
- Cornago, Óscar: "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad", *Revista Alma Mater*, Universidad de Antioquía, n° 158, Septiembre 2009.
- Cristopher Balme en *Introducción a los estudios teatrales*, Frontera Sur, Santiago de Chile, 2013.
- De Toro, Alfonso: "Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la "hibridez" e "inter-medialidad", Ibero-Amerikanisches-Forschungsseminar Universität Leipzig, Pp. 275-329.
- Diéguez, Ileana, "Teatralidades liminales (Mirando fragmentos de la escena mexicana)".*Conjunto. Revista de teatro latinoamericano*, No. 135, enero-marzo 2005.
- Diéguez, Ileana: "Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos", *Revista Investigación teatral*, Facultad de Teatro Universidad Veracruzana, Vol 3, No 5 (2014), P. 9-28.

- Dubatti, Jorge, *Escritura teatral y escena: el nuevo concepto de texto dramático*, Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 2 No. 2 julio - diciembre de 2008, 12 Pp.
- Dubatti, Jorge: *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Atuel, Buenos Aires, 2010.
- Enrique Luengo González: "Interdisciplina y transdisciplina: aportes desde la investigación y la intervención social universitaria", Universidad Jesuita de Guadalajara, Agosto 2012.
- Féral, Josette: *Investigación y creación*, Estudis Escenics, Quaderns del institute del teatre, Verano 2009, nº 35.
- Foucault, Michel: *El juego*, entrevista realizada por A. Grosrichard, Boletín diario del campo Freudiano, No. 10, julio 1977, Pp.62-93.
- Foucault, Michel: *El nacimiento de la clínica, una arqueología de la mirada médica*; Siglo veintiuno editores, México, 1966.
- Foucault, Michel: *Seguridad territorio y población*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2006.
- Foucault, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo Veintiuno editores, Buenos Aires, 2002.
- Garré, Sol; Pascual, Iztiar: *Cuerpos en escena*, Fundamentos, Madrid, 2009.
- Garretón, Manuel Antonio: *El Espacio Cultural Latinoamericano. Bases para una política cultural de integración*, Fondo de Cultura Económica, Chile, 2003.
- Griffero, Ramón: *La Dramaturgia del Espacio*, Frontera Sur, Santiago de Chile, 2011.
- Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, Ed. Debate, Madrid, 1998.
- Jacobson, R., "On the linguistic aspects of translation", en Reuben A. Brower, ed, *On Translation* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1959), pp.232-9. Traducción de J.M.P.
- Lázzaro, Ana Inés: *Cuerpos imaginados: Danza, Transformación y Autonomía*. European Review of Artistic Studies, 2011, vol.2, n 4, Pp 25-39.
- Lehmann, Hans-Thies: *El teatro posdramático*, Ad Litteram, España, 2013.
- Lourau, René: *El análisis institucional*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2007.

- Lyotard, Jean-François: *La condición Posmoderna*, Cátedra, Madrid, 2006.
- McChesney, Robert: *Introducción en Chomsky, Noam: El beneficio es lo que cuenta: Neoliberalismo y orden global*, Editorial Crítica, Barcelona, 2001.
- Meyerhold: *A las fuentes de su método creador*, Kultin form Press, San Petersburgo, 1998.
- Muñoz, Brisa. "Proceso de innombrable, acercamiento a las prácticas artísticas ligadas al cuerpo y la tecnología", *Interferencias*. Santiago: Caída Libre, Publicación independiente, 2009.
- Nicolescu, Basarab: *La Transdisciplinariedad. Manifiesto*, Edición 7 saberes, Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C, México, 1996.
- Ortega y Gasset, José: *Historia como sistema*, Revista de occidente, Madrid, 1962
- Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Petrie, Alexander: *Introducción al estudio de Grecia*, Fondo de cultura económica, España, 1993.
- Radrigán, Valeria: *Corpus frontera. Antología crítica de arte y cibercultura (2008-2011)*, Mago editores, Santiago de Chile, 2011.
- Rama, Ángel: *La Ciudad Letrada*, Editorial ARCA, Montevideo, Uruguay, 1998.
- Romeo Castellucci, "La discesa di inana" (1989), en Claudia y Romeo Castellucci, *Les Pélerins de la matière*, CNRS, París, 2001.
- Sánchez, José A. (ed.): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Akal, Madrid, 1999.
- Sánchez, José A.: *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Visor libros, Madrid, 2007.
- Sánchez, José A.; Pérez Royo, Victoria: *La investigación en artes escénicas (introducción) Cairon: revista de ciencias de la danza*, Nº 13, 2010 (Ejemplar dedicado a: Práctica e investigación).
- Sennett, Richard: *La cultura del nuevo capitalismo*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- Sonesson, Göran: "El lugar del rito en la semiótica del espectáculo", in *Heterogénesis*, VIII: 29, Autumn 1999, P.14-27.

-Stanislavski, Constantin: *El trabajo del actor sobre sí mismo*. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias. Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1977.

-Trancón Pérez, Santiago: *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro*, Tesis Doctoral, Universidad Nacional a Distancia, 2004.

-Valenzuela, Sergio: "AACT: Hacia un arte de acción transdisciplinar", artículo presente en la Revista Apuntes n° 132, Pontificia Universidad Católica de Chile, año 2010, Santiago de Chile.

WEBGRAFÍA

-Agamben, Giorgio: "¿Qué es un dispositivo?", p.257. Extraído de <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf> Revista Sociológica, año 26, número 73, Pp. 249-264, mayo-agosto de 2011

-Alfonso De Toro, "Introducción: Teatro como discursividad espectacular-teórico-cultural epistemológica-mediática-corporal", Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar Universität Leipzig, disponible en <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Introduccion.pdf>

-Carrizo, Luis: "Pensamiento complejo y transdisciplinariedad". Disponible en: <http://www.centroetica.uct.cl/documentos/archivos/PDF/T2%2001.pdf>

-Foucault, Michel, "Dits et Écrits", IV, p. 741. Citado en LAZZARATO, Maurizio, "Del biopoder a la biopolítica", disponible en <http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm>, consultado Mayo 2014.

-Hna. Shona García Valle: "Hacia el sueño de la Transdisciplinariedad". Disponible en: http://www2.minedu.gob.pe/digesutp/formacioninicial/wpdescargas/bdigital/011_hacia_el_sueno_de_la_transdisciplinariedad.pdf.

-<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=subvertir>

-http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf

<http://www.homohominisacrares.net/sec/teatro/teatroclasicogrecia.htm>

-<http://www.nexoteatro.com/Gordon%20Graig.htm>

-Pérez Matos, Nuria Esther; Setién Quesada, Emilio. "La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en las ciencias. Una mirada a la teoría bibliológico-informativa". Puerto Rico: Acimed, 2008. Disponible en: http://bvs.sld.cu/revistas/aci/vol18_4_08/aci31008.htm.

-Prieto Stambaugh, Antonio: "Performance y teatralidad liminal: hacia la representa-acción" Archivo pdf, En: http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/129/Performance%29y%20teatralidad%20liminal.pdf.

-Radrigán, Valeria: "Cuerpo y voz: unión y separación en la historia del teatro y la danza", Revista de Teoría y Crítica teatral *Telón de Fondo*, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), n°15, Julio 2012, p.7. Disponible en PDF: <http://www.telondefondo.org/numero15/articulo/393/cuerpo-y-voz-union-y-separacion-en-la-historia-del-teatro-y-la-danza.html>.

www.cultura.gob.cl.

ANEXOS

Entrevista realizada a Miguel Pizarro, coreógrafo del Laboratorio de experimentación escénica “Neo-mestizo”. 11 de Julio de 2014.

1. Para usted, como bailarín y persona que se encuentra constantemente ligada al teatro por su calidad de académico ¿cómo percibe el trabajo con actores cuando éstos no conocen el texto con el cual están creando?

M: El trabajo con actores es distinto al que hago con bailarines, principalmente porque el bailarín que tiene formación clásica (no sólo en cuanto a técnica clásica, sino en cuanto a la formación en academia tradicional), está acostumbrado a la repetición de rutinas y acá hay que crear ese hábito. Este un trabajo que me trajo recuerdos de algunos montajes en ballet clásico en donde los bailarines no conocen las obras (más por desconocimiento que por una decisión del director o coreógrafo) y es sorprendente como luego el espectador es capaz de hilar la historia producto de lo que podríamos llamar el “ensamblaje” hecho por el director. En este trabajo en particular fue interesante ver que la propuesta del actor a veces enriquecía el proceso de creación de frases de movimiento con su propio relato a partir de pautas o pies forzados dados al intérprete. El resultado era sorprendente para quienes conocíamos el texto porque encajaba de manera precisa el resultado final.

2. ¿Cuál cree que es la diferencia en la creación cuando hay un texto a cuando solo hay con concepto entregado a los actores?

M: A mi juicio la principal diferencia radica en la constante expectativa que al actor lo mantiene creando historias o imágenes durante el proceso de montaje.

3. ¿En qué medida el cuerpo logra legitimar por sí solo al quehacer de los actores al tomar herramientas de la danza en su asignatura de Movimiento III Y IV?

M: Comienzo por aclarar que las herramientas de danza que se entregan en la asignatura de movimiento III y IV equivalen a las de un base absolutamente

precaria de las que se darían en la formación seria de un bailarín y esto debido a lo complejo que resultan las técnicas corporales.

El objetivo no es legitimar el cuerpo de la persona o el quehacer del actor, simplemente estas herramientas podrían permitirle abrir puertas que “legitimen” su discurso como actor a través de mayores libertades a la hora de moverse, libertades literales en cuanto al manejo del cuerpo en el espacio y sus posibilidades y también desde lo conceptual en la exploración de las capacidades infinitas de un cuerpo que en el día a día no explota todas sus posibilidades, quedando expuesto a estas exposiciones en los entrenamientos de una u otra técnica. Cabe destacar que estoy respondiendo en base a no tener claridad plena de cómo usan termino legitimar en la pregunta que plantean.

4. ¿Cómo seleccionó los conceptos a trabajar en la fase práctica del proyecto “Neo-mestizo”?

M: En su mayoría los conceptos fueron entregados por la directora a partir de las ideas generales que se extraían de la obra y a su vez aplicados a ejercicios de improvisación en donde los referentes personales de los actores se veían reflejados en los resultados de éstos. Luego puestos en los contextos de la obra cobraban la significancia del texto.

5. ¿Qué factor cree que cruza su área con lo teatral?

M: Cuando dicen “qué factor cruza su área”, me tomo esto como la danza con lo teatral, creo más bien al revés que mucho de la danza argumental es teatralidad y ahí el cruce es constante y desde el origen de ambas disciplinas. Evidentemente el factor común a ambas es el cuerpo y el manejo del mismo, habiendo desarrollado la danza un mayor control a través de técnicas creadas con bases bio anatómico-mecánicas que le dan un sustento exento de subjetividad, en cuanto a formas provenientes de técnicas y que tienen códigos pre establecidos e inalterables (principalmente en el ballet clásico), pero que luego permiten abrirse al servicio del discurso artístico, venga de la propuesta del director-coreógrafo o del bailarín mismo, estas mismas herramientas en algunos casos pueden ser de utilidad al actor, referido a que con mayor control tendrá mayor libertad en el flujo de emociones.

6. ¿Cómo ha sido su experiencia de cruce disciplinar en lo que hace? ¿En qué

medida esto aporta a su trabajo? (en general y en "Neo-mestizo")

M: Vuelvo un poco a la respuesta anterior, el cruce disciplinar está en sus orígenes, en la escuela en la estudié tuvimos profesores de teatro en varias oportunidades, la formación clásica que tiene las obras de repertorio son historias con una propuesta absolutamente aristotélica, utilizando como soporte el cuerpo y obviando tan solo la voz para la narración. En cuanto a Neo mestizo el aporte para mí ha sido la posibilidad de interactuar con actores en un proceso creativo y no desde el rol jerárquico del profesor sino desde la convivencia de un grupo creando propuestas. El mayor aporte sin duda venía de los intérpretes quienes a través de la libertad de su imaginación y la no sujeción a un texto, que pese a existir, ellos no conocían pero que, sin embargo contribuían y alimentaban al mismo con sus propuestas.

7. ¿Había realizado este tipo de cruce antes?

M: Siempre se está realizando y trabajando en los montajes de danza en este cruce interdisciplinar, con actores, con textos, con herramientas técnicas de la actuación a la danza y viceversa.

8. ¿Qué elementos de lo teatral le son "útiles" a su disciplina o área?

M: Sin duda las herramientas que vienen del teatro clásico son puestas al servicio de la narrativa de coreografías que toman textos de distinta índoles, desde repertorio clásico a cuentos infantiles.

9. ¿Qué entiende por transdisciplina?

M: Debiéramos partir por entender o tratar de describir la disciplina, para ello me remito al entendimiento de la misma como el ordenamiento sistematizado de un conjunto de conocimientos de un área específica o determinada.

Desde ahí concebir la transdisciplinariedad como el campo que trasciende a las primeras y las entrecruza, llegando más allá de más de una de éstas, con ello cambiando la mirada general del conocimiento, sin dejar de entender las diferencias que pueda haber entre unas y otras, pero generando conocimiento más completo y dialogante.

10. ¿Cómo se desarrolló el proceso de traducción intersemiótica en la etapa 1 del proyecto?

M: En la esta primera etapa el cruce se dio acorde a las competencias de cada uno de los participantes, dando por entendido que mi trabajo en particular se centraba en los trabajos que ponen al cuerpo en el discurso a partir de conceptos, entregados por la directora, que puestos en ejercicios de improvisación permitía que los mismos actores-intérpretes generaran frases de movimiento que volvían a la directora para ser instaladas en el texto que proponía.

Por ejemplo el primer día de nuestro encuentro salieron resultados bastante rápidos, llevando al movimiento conceptos elementales como cruzar fronteras, transe febril, vulnerabilidad, ego, con todo ello el cuerpo de cada uno comenzaba a instalarse en una interpretación desde sus propias historias individuales, las que a su vez mezcladas con las de los otros comenzaban un diálogo que resultaba en una frase y ahí la directora podía instalar en el texto las mismas.

**Entrevista a Francisco Jorquera, fotógrafo Proyecto “Neo-mestizo”.
Realizada vía Skype el Martes 15 de Julio de 2014.**

1. ¿Qué factor crees tú que cruza tu área (fotografía) con lo teatral?

F: Hay varios temas, porque la foto se caracteriza por ser una imagen estática y el teatro por tener los elementos como la dramaturgia, la escenografía, la producción y los actores, aunque muchas veces se haga o se trabaje como con cuadros estáticos, siempre hay elementos vivos en el escenario que son los actores. Entonces donde podemos cruzar la foto, el trabajo que hago yo en fotografía con el trabajo teatral tiene que ver con la producción que se hace de los cuadros teatrales o fotográficos para empezar a lograr como ciertas subjetividades o darle al espectador elementos que le estimulen algún tipo de lectura particular, y en el fondo, a pesar de que la foto se caracteriza por ser un elemento muy parecido a la vida cotidiana, incluso en el fotoreportaje o el fotoperiodismo siempre hay un grado de producción sobre distintos elementos, como por ejemplo el encuadre que se va a hacer, a quién se le va a dar protagonismo dentro de la escena, si se va a hacer en color o blanco y negro, además de aspectos técnicos que tienen que ver con la

producción, como la velocidad de toma, el tipo de lente que se ocupará y el diafragma. Todas esas cosas también son una producción, donde los cruces ayudan al espectador entregándole elementos característicos para que pueda hacer una lectura particular a partir de sus propias experiencias.

2. ¿Qué de distinto tiene el cruce de la fotografía con el teatro?

F: Mi interés por la fotografía nace de un interés por el cine, pero opté por la fotografía, la verdad no sé por qué, más por intuición; sin embargo no he dejado de lado mi trabajo teatral ni mi trabajo como actor, pero todo lo que aprendí del teatro se ha llevado a la fotografía en distintos aspectos, en la medida que también es posible, pues hay trabajos particulares de fotografía en que no se puede hacer vínculos con el teatro.

3. En el trabajo con “Neo-mestizo” ¿cómo se modifica la producción/toma de fotos a partir de una partitura física (frase)? ¿Resulta más beneficioso?

F: Sí, es muy beneficioso. La verdad es que todavía estamos en proceso de tomar las fotografías. Valeria me comentó que estaban trabajando sobre frases corporales a partir del texto del *Dark Lady*, lo cual resulta mucho más beneficioso porque en este caso los actores (pero uno podría llamarlos modelos de la fotografía) vienen con una preparación y una carga física que hace que la disposición del cuerpo en la fotografía sea distinta y mucho más extra cotidiana. Esto tiene que ver con que en teatro se habla de tener un cuerpo vivo, con la energía viva en escena, lo que en fotografía también se traduce: no se ve un cuerpo blando, se ve un cuerpo más energético, y eso al mismo tiempo se traduce en un cuerpo que es mucho más expresivo, y para mí como fotógrafo en este caso resulta mucho más beneficioso e interesante porque es una energía distinta la que uno está captando. Si bien uno capta un microsegundo de la imagen eso se nota mucho en un cuerpo que está más alerta y energético frente a la cámara.

4. ¿Tú conocías previamente el texto *Dark Lady*?

F: Sí, con Valeria empezamos a hacer unos acercamientos hace un par de años atrás, ella se encargaba de la dirección de actores y yo del área audiovisual. Nuestro primer objetivo fue hacer una puesta en escena del trabajo, que por temas de financiamiento no lo pudimos concretar, pero si conocía el texto, ya le había dado un par de vueltas con Valeria, y siempre estuvo la inquietud de esta mezcla de lenguajes, que nos parecía interesante explorar, a pesar de que no somos las primeras personas que mezclamos lenguajes ni nada.

5. Antes de fotografiar ¿volviste a revisar el texto o sólo te quedas con esa experiencia previa?

F: No, preferí enfocarme solamente en el tema fotográfico porque también encontraba que como estábamos lejos y los chicos estaban trabajando una forma particular desde Valparaíso, con Valeria estábamos enfocados más en ver qué tipo de locaciones podían servir para hacer las fotos, por lo que no lo volví a revisar ni estudiar de la misma manera que lo hicimos antes. Sin embargo, sí hay hitos del texto que nosotros sabemos que son los cuadros fotográficos en los que estamos trabajando y en base a eso es tener clara la premisa de lo que vamos a hablar, sin ir al texto específicamente porque además, viene otra etapa del trabajo que tiene que ver como con los audios, y ahí yo estoy bastante desligado, eso Valeria lo va a ver por su parte. Lo que me parece interesante es mezclar en este caso, tres experiencias distintas: con los actores, el fotógrafo y la parte auditiva, y ver el resultado, sin que sea el mismo equipo exactamente el que está metido en todo como pasa en el teatro.

6. Esta experiencia de cruce disciplinar ¿la habías hecho antes?

F: Siempre en el teatro hemos mezclado disciplinas, pero más hacia el lado audiovisual, que es lo recurrente. Este es un caso particular, porque es difícil encontrar gente interesada en este tipo de proyectos que tienen que ver con búsqueda de la expresión (experimentación). Había tenido acercamientos a la

mezcla de disciplinas, uno siempre está mezclando el teatro con la danza, con lo audiovisual y cosas así, pero en este caso particular, las frases preparadas por los chicos, no se van a ver en el resultado fotográfico, solo se verá una parte, un movimiento o una fracción del movimiento, pero no se va a ver la frase completa. Entonces es una preparación previa a un trabajo que finalmente tendrá un resultado distinto a lo esperado, y eso en ningún caso es negativo, sino más bien es positivo y sorpresivo.

7. En relación a lo que es lo teatral, ¿qué elementos de lo teatral le son más útiles a lo que es la fotografía?

F: Creo que las frases corporales son muy útiles y le dan particularidad especial por temas de energía y el cuerpo vivo del actor en la fotografía o en la escena, la búsqueda de locaciones. El lenguaje teatral se puede traducir en la escenografía que se está ocupando, pues también nos estamos preocupando mucho de salir de lo cotidiano, de buscar lugares que sean especiales, que tengan alguna poesía, lo que también es un elemento teatral, el tema del vestuario y el maquillaje aportan un poco a esa poesía y subjetividad de la que te he estado hablando, ya que ayuda a ofrecerle al espectador una gama de lecturas muy variadas, según su propia historia y el cómo resuenan todas esas mezclas de referentes para que le resuenen y de alguna manera articular en el espectador y a cualquier persona le va a resonar de manera distinta, ya que no hay una lectura correcta o una lectura errada, todo tiene que ver con los antecedentes previos de la persona.

8. ¿Qué entiendes tú por transdisciplina?

F: Esto es algo que yo siempre he hablado con Valeria y que a mí me cuesta un poco entender, porque hay mucha teoría compleja a mi gusto referente a eso, pero para mí la transdisciplina en el fondo es tomar todas las disciplinas que te interesan o te llaman la atención, las mezclarlas todas y comenzar a trabajar en base a esos resultados. En el fondo la transdisciplina es un poco como cocinar, es como tomar diferentes ingredientes en distintas medidas para poder crear un

plato. En el fondo no es quedarse con una sola disciplina o ser purista, es decir, el teatro no se hace solo con actores y bajo determinados parámetros.

Hoy en día, la tecnología al permitirte estar en contacto con referentes de todo el mundo, abriendo muchas más posibilidades, por lo que te permite poder mezclar los diferentes ingredientes con los cuales ofrecer un discurso que al mismo tiempo sea un discurso interesante para trabajar y producir, a la vez que brinde una novedad al espectador. Insisto en que no estamos haciendo nada nuevo, pero sí estamos ejerciendo mayor libertad en lo que queremos mostrar, eso para mí es la transdisciplina tocar las diferentes aristas de una gama eterna de recursos expresivos o de elementos para expresar cosas y llevarlo a un trabajo particular y específico. Eso no quiere que decir que la transdisciplina implique la misma receta.

Entrevista a Valeria Radrigán, directora Proyecto “Neo-mestizo”. Realizada el Viernes 08 de Agosto de 2014.

1.¿Qué entiende por Transdisciplina?

V: En términos generales la transdisciplina es un proceso que pone en cruce tanto estructuras básicas como estrategias definitorias de diversas disciplinas. Este proceso puede operar a nivel artístico pero también alude a la posibilidad de entrecruzar disciplinas de los más variados campos del conocimiento. Por lo mismo, es una modalidad de subversión epistemológica, ya que se desjerarquizan los conocimientos asociados a campos de saber específicos.

2. ¿Cómo ha sido su experiencia de cruce disciplinar en las actividades de investigación que realiza? ¿En qué medida esto aporta a su trabajo? (en general y en el Neo-Mestizo)

V: A nivel teórico este proceso es base de mi accionar, siempre incorporo tanto conceptos como saberes de diversos campos. Supongo que eso tiene que ver con mi formación: transité de un saber práctico (teatro) a un saber teórico alternativo (teoría del arte contemporáneo) y luego a la filosofía, con lo que fui forjando un modo de comprensión sobre el mundo que alude a praxis y a estructuras muy

diferentes. Cuando empecé a desarrollarme en la teoría esto fue bien criticado por mis maestros, porque mi trabajo parecía “poco riguroso”... tomando un poco de todas partes, pero fui terca y proseguí esa misma senda, pues tenía la intuición y la profunda convicción de que los problemas que me interesaban demandaban herramientas de análisis, saberes y prácticas complejas y heterogéneas. Luego me di cuenta que si quería hacer de esto mi “sello” personal tenía que lograr al mismo tiempo una especificidad, un dominio y un rigor analítico que permitiera avalar mi obra. Creo entonces en el estudio que he realizado, he puesto mucho énfasis y responsabilidad en adentrarme en conceptos y características base de las diversas disciplinas que cruzo, o bien contactarme con profesionales a quienes admiro o bien sé que manejan aquello. Lo mismo fue importante, para mi trabajo artístico, reconocer y actualizar la propuesta de Jakobson sobre la traducción intersemiótica, que desarrollé como parte de mi estudio de master en España el 2007. Esto me proporcionó claves metodológicas concretas para abordar un proceso transdisciplinar, que me parecieron certeras y coherentes con lo que a nivel teórico estaba pensando.

En Neomestizo fue importante para mí re-conectarme con la teatralidad y la escena a nivel práctico, poniéndola en cruce con la fotografía, disciplina que he estudiado a nivel teórico y semiótico. Aquí fue crucial el apoyo de Miguel Pizarro, quien desde su conocimiento de la danza hizo este reencuentro muy ameno y certero, lo mismo Francisco Jorquera que es actor y fotógrafo, entonces domina los dos lenguajes muy bien.

3. ¿Había realizado este tipo de cruce antes?

V: En la praxis tuve un acercamiento a través de un laboratorio que hice por el 2011 con estudiantes de teatro de la Escuela Los Leones, a quienes les impartí la asignatura de “Transversalidad artística”. En este contexto los chicos hicieron algunos cruces disciplinares interesantes usando la traducción intersemiótica, lo que dio paso a mi texto “Transmutando 2: en práctica”, que ustedes leyeron. Lo importante de esta experiencia fue darme cuenta de la dificultad de diferenciar un proceso integrativo de uno trans, problema que aún no logro resolver del todo.

4. ¿Qué elementos de lo teatral considera son "útiles" para apoyar un proceso de creación transdisciplinar?

V: Esa pregunta depende mucho del contexto, de los participantes involucrados, de lo que se quiera conseguir con la investigación, etc. En mi trabajo (en general), lo teatral me ha servido para manejar situaciones de grupo y para tener una aproximación empírica al cuerpo y el fenómeno de la representación, cuestiones que son de interés y de abordaje de varias disciplinas, pero siento que el haberlas *vivenciado* de algún modo le otorga una mirada muy particular al estudio. En Neomestizo en específico, lo teatral siento que está presente en cada una de las etapas de trabajo: desde el texto original que origina el proceso, las tensiones dramáticas que se producen en los personajes, y el cuerpo y su gestualidad extracotidiana que de algún modo traspasan a la fotografía. Me pareció interesante pensar en cómo lo teatral podía permeabilizarse al cambiar de formato, cómo un ejercicio fotográfico podría nutrirse de lo teatral para su propia narratividad. En ese sentido pienso que la instalación fotográfica final de algún modo es también una puesta en escena de la obra.

5. ¿Cuáles cree que son los factores que tienden o pueden afectar el desarrollo de procesos transdisciplinares?

V: Entiendo que esta pregunta alude a algo negativo? Si es así, hay varios factores que pienso pueden influir. Un tema por ejemplo es el tiempo (siempre poco), los recursos económicos, la falta de compromiso/profesionalismo o conocimiento disciplinar de los especialistas involucrados... la estrechez de mente...

6. ¿Cómo se desarrolló el proceso de traducción intersemiótica en la primera etapa del proyecto Neo-Mestizo?

V: En esta etapa siento que hubo dos niveles importantes: por una parte, la traducción del texto dramático a conceptos específicos. Ahí hay un tema de

sacrificio y síntesis rudo para mí como dramaturga, pero que asumí con dignidad y entereza.

Al mismo tiempo hay una adaptación y un juego libre con el hecho de que la obra posee 4 personajes diversos y yo me centro sólo en la historia de 2, que aquí son interpretados por 4 actores que no conocen el texto.

Por otro lado, luego al proponerles trabajar estos conceptos libremente a través del cuerpo usando elementos e influencias de la danza, los conceptos también se subvierten y se poetizan de un modo particular, propio de sus propios cuerpos y subjetividades. Incluso los mismos ejercicios de improvisación permitieron que del mismo material que iba surgiendo escénicamente aparecieran escenas “nuevas” o relaciones que en la obra original no estaban, como la escena que hicieron Felipe y Juanes o el trabajo que hicimos con los 4.

Me pareció muy interesante y hermoso que se pudieran generar tanto casualidades de mutua correspondencia con escenas de la obra, como que pudiera emerger una historia alternativa, propia de la materialidad escénica.

Finalmente cuando hicimos un ordenamiento de todas las frases que compusimos (fueron como 10 secuencias) pude empezar a atisbar las posibles necesidades que tal vez tuviera el fotógrafo, de modo tal que me dispuse a dirigir la expresividad del gesto y el movimiento a fin de que fuera interesante, legible y posteriormente traducible al nuevo formato.

7. ¿Cómo se hizo la selección de casting?

V: No se hizo selección alguna de casting: me interesaba trabajar la relación de dos personajes de la obra que simbolizan la relación entre extranjeros. Había cuatro actores, con quienes habíamos venido trabajando ya de modo óptimo en el grupo de estudios y pensé que los mismos podrían representar 2 versiones de los dos personajes.