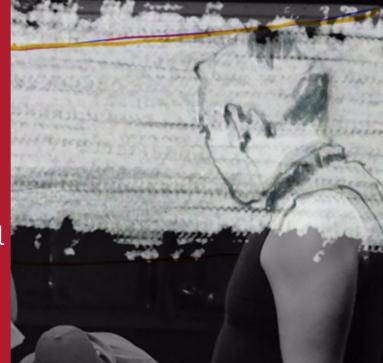
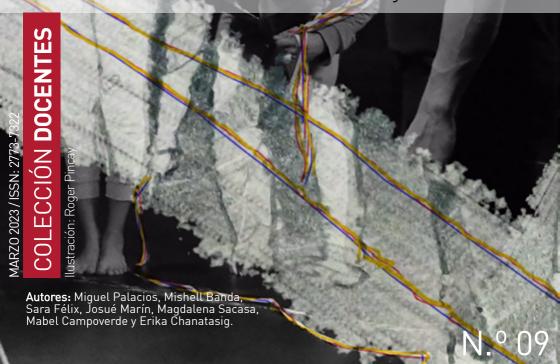


Prácticas de una escritura corpomaquinal

Editora: Lorena Toro Editoras adjuntas: Magdalena Sacasa Andrea Alejandro Freire



PRELIMINAR Cuadernos de trabajo



Volumen N.O 9 Cuaderno de Escuela de Artes Escénicas

Guayaquil, Ecuador Marzo 2023 ISSN: 2773-7322



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes - ILIA Preliminar Docentes N.º 9, marzo de 2023

Rector: William Herrera Vicerrectora de Posgrados e Investigación: Olga López Vicerrector académico: Bradley Hilgert



Director: Pablo Cardoso

Coordinación de proyectos: Mario Maquilón

Editora: Lorena Toro

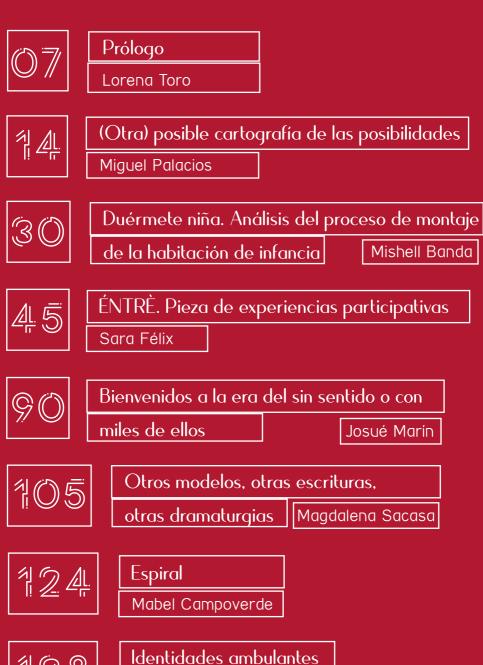
Editoras adjuntas: Andrea Alejandro Freire y Magdalena Sacasa Artistas visuales: Roger Pincay, Agustina Bellio y David Villareal Coordinación editorial: Eduarda Dávalos y Mariam Ibarra

> preliminar.ilia@uartes.edu.ec http://www.uartes.edu.ec/sitio/preliminar/

Imagen de portada: Roger Pincay Diagramación: Andrea Alejandro Freire

Preliminar publica una edición continua

ÍNDICE



Erika Chanatasig

Prácticas de escritura una corpomaquinal

Taller de dramaturgia experimental

la fábula ya no constituye una condiciór p r c

Prólogo

Lorena Toro

Docente de Artes Escénicas Universidad de las Artes

Prácticas de una Escritura Corpomaguinal es la recopilación de trabajos realizados por estudiantes que cursaron el "Taller de Dramaturgia Experimental" en la carrera de Creación Teatral entre el 2017 y el 2021, con una metodología teórico-práctica. Uno de los objetivos centrales de la asignatura es que las y los estudiantes tengan un acercamiento a la dramaturgia en donde el soporte estructural escapa de los acontecimientos con una disposición lógica de causa-efecto, en ese sentido se aborda el conocimiento de una estructura contemporánea fuera de la linealidad y del encuentro con la visión de una fábula clásica. La mirada hacia la escritura se la plantea como una disposición y tejido de materiales, donde la relación que se establece en la investigación/creación dramatúrgica se da entre el cuerpo, el espacio, el lenguaje, la realidad, el texto. Para poner en contexto el rompimiento que se presenta en los diferentes ejercicios dramatúrgicos que forman parte de este número de Preliminar. considero necesario partir de la noción de «fábula» desde una mirada aristotélica. La fábula para Aristóteles es la imitación de una acción, esta debe ser única y completa, sus partes deben estar enlazadas entre sí de un modo causal, es decir, en palabras de Sarrazac ensamblar las acciones de manera que la fábula tenga un principio, un medio y un fin, que incluya un anudamiento y un desenlace. Estos tres momentos van a estar atravesados por peripecias, anagnórisis y el pathos que van a dar lugar a la catarsis. Así también, debe poseer cierta extensión para que exista verosimilitud; la extensión será tal que el comienzo y el fin podrán ser contemplados simultáneamente, lo cual no permitirá perderse al espectador. Por lo tanto, es el orden, la extensión y la completitud lo que permite la existencia de una buena fábula para Aristóteles.

En tanto que, para Hegel, en su estética, la unidad y la lógica de la fábula van a existir a costa de la dimensión puramente emocional, es decir, la define como algo plenamente objetivo. Afirma que, por una parte, toda acción se supone que debe tender hacia un fin determinado, está sujeta a sus propias consecuencias, y por otra, el conflicto debe desembocar, en el momento de la catástrofe, en una calma final en forma de resolución lógica. Pese a ello, el planteamiento de Hegel sigue siendo perfectamente orgánico y no se abre a los nuevos principios de montaje que se empiezan a vislumbrar en

autores como Brecht, Heiner Müller o Beckett. Podemos decir entonces, que, desde una visión clásica, la fábula es el «esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones, la sintaxis de los personajes y el curso de los acontecimientos ordenado temporalmente»¹.

Dentro del "Taller de Dramaturgia Experimental" nos ubicamos en un espacio fuera de estos cánones clásicos, en donde la fábula no tiene una continuidad causal en los acontecimientos, y difícilmente podrá encontrarse una identificación con la concepción del poema dramático aristotélico. En la construcción dramatúrgica de los ejercicios o gestos realizados se presentan elementos de una estructura contemporánea, donde aparece la deconstrucción y la descomposición de la forma dramática.

En el proceso de construcción de este conjunto de ejercicios, la fábula ya no constituye una condición previa, en la búsqueda de estas otras formas de escritura deviene prácticamente inencontrable. En relación a ello cito a Joseph Danan, uno de los autores principales dentro del marco teórico que cobija el taller: «El segundo sentido, llamado moderno, más allá de la diversidad de las concepciones y de las prácticas, yo propondría como definición: "Movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena"»², es decir, aquel dramaturgo que se centraba en la escritura teatral desde

¹ Eco, 1981

² Joseph Danan, Qué es la dramaturgia y otros ensayos, traducción Víctor Viviescas (México: Paso de gato, 2012), 13.

la construcción de una fábula, en la actualidad es inexistente, y esto debido a que es imposible aprehender los detalles presentes en un acontecimiento vivido. La realidad es un caos y si esto deviene en creación, el producto final mostrará lo caótico de esa realidad, su fragmentación, por ende, lo inabarcable.

Sin embargo, esta ausencia de la «fábula completa», mejor dicho, su acto de desaparición todavía juega un papel fundamental en el proceso de creación en cada uno de los gestos/ejercicios escénicos, pues parte del mismo se vincula a la mitología personal de las y los estudiantes. En este sentido, se puede decir que la fábula es simplemente el producto de un acto creativo, que se realiza conforme a un proyecto del autor. De ese modo, el ejercicio dramatúrgico existe en tanto que el creador tiene algo que contar; a esto le da forma de un contenido.

El eje de la investigación en el trabajo creativo en del Taller de Dramaturgia Experimental se centra en las preguntas que surgen a partir de un acercamiento al Yo, el cual se lo realiza desde una mirada a ciertas huellas de infancia que dan lugar a la presencia de un dispositivo en el cual habita un cuerpo crítico y expresivo. Al ser un trabajo de escritura escénica experimental-contemporánea, este Yo genera un proceso intrasubjetivo de comunicación y afectación con su entorno, el cual implica también la escena teatral. Para indagar dentro de su investigación, cada estudiante se busca responder:

¿Qué es la creación escénica contemporánea? ¿En qué consisten los gestos teatrales contemporáneos? ¿Cuáles son sus rasgos característicos, lo que ponen en juego, sus funciones? ¿Qué rol juega el espectador frente a un acto no representacional? Preguntas que son tomadas del investigador y creador en la escena contemporánea Jean-Frédéric Chevallier.

La acción principal que se busca en estos ejercicios es la de atrapar lo efimero que hay en su objeto de estudio, tanto en sus aspectos creativos como en su concreción. Se aborda la idea de lo inacabado como parte de los trazos escénicos, pues el rol del espectador es importante en el encuentro con estos espacios. Una parte del trabajo del ser «montajista» es un momento del acontecimiento escénico que se decide dejar para que sea el espectador quien lo realice cuando vea y/o escuche, cuando habite el espacio, debido a que es un actante principal de la vivencia. Para ello, desde el interés de cada uno de los y las estudiantes, en sus planteamientos abordan conceptos antropológicos, estudios teatrales, historia del arte, materiales visuales, sonoros, autoetnográficos, todos estos soportes de investigación teóricos, visuales y artísticos son los materiales que acompañan un recorrido que los lleva al encuentro de tejidos interdisciplinarios. Encontramos la creación de dispositivos escénicos, como lugares de tránsito donde muchas experiencias y sensaciones acontecen in situ y devienen en reflexiones personales posteriores. Estas vivencias

les permitió a las y los estudiantes explorar lo liminal dentro de la escena teatral.

Los gestos/ejercicios/trazos escénicos realizados por las y los estudiantes que se despliegan a continuación, partieron desde el acercamiento a su cuerpo como un espacio y desde ahí dieron una mirada a su infancia (espacio mítico); pusieron en palabras conflictos que se relacionaban con su entorno (espacio ciudad); crearon dispositivos en resonancia con sus preguntas (espacio ficcional). Se dio una mirada del espacio como una estructura dramática en la cual se encontraron con «eso otro» que les genera miedo, «ese otro» que es parte de ellos, de la realidad particular que habitan y de la cual necesitan hablar. Sus trabajos escritos desembocan en cartografías, descripciones, reflexiones, memorias, críticas hacia sus propios modos de creación, una mirada particular hacia la metodología impartida desde la materia en conjunción con una metodología propia, encontrada en su hacer como creadores.

taller laboratorio experimentación

2017___2021

Prácticas de escritura una corpomaquinal

DRAMATURGIA EXPERIMENTAL

N.⁰ 9 ISSN: 2773**-**7322



(Otra) Posible cartografía de las posibilidades

(Another) Possible Cartography of Possibilities

Miguel Alejandro Palacios Zambrano*

Recibido: agosto 2021 Aceptado: septiembre 2021

Resumen:

La dramaturgia en la contemporaneidad es una práctica que ha trascendido la convención clásica de la escritura teatral, donde la palabra antecedía la acción en el espacio, ordenándola y fijándola desde la hegemonía del texto escrito. Hoy en día los procesos de escritura para la escena pueden partir desde la puesta en juego de sus materiales y variar en las infinitas posibilidades de su registro. La dramaturgia pasa de ser exclusivamente una práctica situada en un momento del proceso a un fenómeno que lo atraviesa de principio a fin.

^{*} Este trabajo fue desarrollado en la materia Taller de Dramaturgia Experimental. Miguel Palacios. Universidad de las Artes. Artes Escénicas. Guayaquil. Ecuador. miguel.palacios@uartes.edu.ec.

Las experiencias de creación suponen una oportunidad para ahondar en estas posibilidades de escritura en donde el cuerpo, el espacio, los objetos y demás materiales cobran protagonismo, sin necesidad de crear obras fijas e inmóviles e invitando, en su lugar, a la generación de gestos en desarrollo continuo.

Palabras claves: Dramaturgia, Texto, Escritura, Materiales, Procesos de creación.

Abstract:

Contemporary dramaturgy practice has transcended the classical convention of writing for theater where words preceded action in space, ordering and fixing it from the hegemony of written text. Nowadays the writing processes for a scene can start from playing with its materials and can be registered through infinite possibilities. Dramaturgy went from being a practice situated in a specific moment inside a writing process to a phenomenon that runs through it from beginning to end. Creation experiences are an opportunity to delve into these writing possibilities where body, space, objects and other materials take center stage, without the need to create fixed and immobile art works, leading to formation of gestures in development.

Keywords: Dramaturgy, Text, Writting, Materials, Creation processes.

* * * * *

Desde niño me persiguen las historias, con los años he desarrollado un universo propio lleno de rostros, nombres y mapas que me acompañan hasta hoy. Una suma de ficciones sostenidas únicamente por la memoria, fenómeno del cuerpo. La palabra escrita nunca fue un medio para registrar la labor de la imaginación. ¿Por qué? No lo sé, parece que solo el cuerpo bastaba.

En ese entonces pasaba horas caminando alrededor de la mesa de mi sala, inmerso en un bucle en el que mis pensamientos se desbordaban; con ese acto generaba el material de la fábula. De algún modo era como proyectar una película en mi cabeza, solo que el filme no estaba en mi cabeza ni era tan claro. Este surgía entre el espacio, el cuerpo, la acción y mi imaginación. Un proceso de creación atravesado por el juego característico de la infancia. Una escritura en/del movimiento.

Ahora hablemos de dramaturgia, aquella palabra designada para enunciar el fenómeno escritural, literario o no, que (se) compone (en/sobre/tras) la obra de teatro. No discutiremos lo obvio: el teatro no es (exclusivamente) el texto escrito. Esto lo sabemos en occidente desde Artaud. Y el texto escrito, aunque resulte en una obviedad menos evidente, no es la única posibilidad de dramaturaja.

En un escenario donde los valores del texto frente a la escena se han invertido en relación al pasado, la dramaturgia se encontró a sí misma ya no únicamente en la palabra que narra la fábula, sino en todo el acto de composición entre materialidades entretejidas durante la vida del acontecimiento. Dos maneras de entender el mismo

fenómeno: colocando a la dramaturgia como el punto de partida (o de soporte); o no colocándola en ningún lugar en específico en vista de que está en todas partes y todo momento.

El teórico Joseph Danan describe estas dos posibilidades de dramaturgia de la siguiente manera:

En su primer sentido la dramaturgia sería entonces el "arte de la composición de obras de teatro" (...). En lo que concierne al segundo sentido, llamado moderno, más allá de la diversidad de las concepciones y de las prácticas, yo propondría como definición: "Movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena"

En ambos casos, Danan establece que la dramaturgia es una acción y un proceso. La diferencia es que si en la primera concepción de dramaturgia imaginamos a una persona (Ix dramaturgx) sentada en su escritorio por horas, definiendo lo que la obra de teatro será detalle a detalle; en la segunda concepción aquella persona no existe, porque es imposible contener/aprehender los detalles del acontecimiento que se va desarrollando. Y en un proceso de creación caótico e inabarcable, el texto literario le resulta insuficiente a la dramaturgia. Incluso Ix mismo dramaturgx le resulta insuficiente.

Cuerpo y escritura

En el año 2017, la Universidad de las Artes de Ecuador invita a la dramaturga colombiana Ana María Vallejo a

¹ Joseph Danan, Qué es la dramaturgia y otros ensayos, traducción Víctor Viviescas (México: Paso de gato, 2012), 13.

Colección docentes

impartir el taller «Cuerpo y escritura» a lxs estudiantes que en ese momento cursaban la materia Dramaturgia Experimental. Ella conduce al grupo a través de un proceso de creación escritural en el que no nos enfrentamos a la hoja en blanco, sino al espacio en negro en donde todxs partimos de la misma imagen/palabra: río.



Figura 1. Tentativas cartográficas para anónimos apátridas. Intervención fotográfica de Roger Pincay.

El taller consistió en un laboratorio intensivo dividido en dos fases: la primera semana estuvo enfocada a la proliferación de los materiales a través de la acción en el espacio y ciertos detonadores; mientras que la segunda a la organización de estos para la elaboración de un trazo. De esta manera, el primer material que nació en mí desde la imagen/palabra fue el recuerdo de mi infancia en Cuenca, junto al río Tomebamba.

Durante la primera sesión, el primer boceto/garabato surgió a partir de la misma acción de escritura en/del movimiento que cuando era niño: caminar. La diferencia radicó en que, en vez de dibujar un perímetro con mi ruta, esta estaba determinada por las marcas aleatorias, superpuestas e interconectadas en el linóleo, similar a un cruce de cauces. Estos cauces me condujeron hacia el tema sobre el cual mi gesto estaría anclado: la migración. Específicamente mi deseo de migrar.

Este primer atisbo del gesto nació de la química entre mi cuerpo y el espacio específico, haciendo de este último un lugar vivo que devuelve vida. Jean Fréderic Chevallier nos habla de esta posibilidad, lanzando la pregunta sobre aquello que la escena nos puede permitir, ya no desde un espacio contenedor, sino desde un espacio que devela al cuerpo transparente a través de la acción:

El escenario es el espacio donde, paradójicamente, hace falta desprenderse de la representación y de los códigos y así llevar la autonomía del gesto hasta lo no-figurativo. Las travesías del cuerpo alimentan un sentido que siempre se escapa, se vuelven lances tanto para circulaciones como para fricciones e infiltraciones.²

El encuentro de mi cuerpo en el espacio escénico detonó posibilidades que trascendían más allá de lo representacional, las memorias y los impulsos arrojaron una materia viva que sería el punto de partida para el tejido a través de una suma de improvisaciones condicionadas por el lugar. Las marcas del linóleo no solo eran ríos

² Jean-Frédéric Chevallier y Frank Micheletti, «La presencia del cuerpo, el cuerpo de la presencia», Líneas de fuga, n.o 20 (2006): 77.

Colección docentes

entrecruzados, también eran huellas de personas que habían atravesado el lugar, marcas de la educación teatral que me atravesaba: arañazos de estudiantes anhelando huir de prácticas pedagógicas violentas y otras divagaciones. La escritura del cuerpo solo existía en tanto existía su relación con ese espacio.

El siguiente paso en la construcción del ejercicio fue la introducción de un elemento, una imagen, un sonido y un texto. En este proceso se eliminó todo aquello que restaba potencia al trabajo. En mi caso, tanto la imagen como el sonido fueron desechados casi de inmediato para trabajar el elemento y el texto. Ana María me invitó a indagar más en el objeto: una cinta tricolor (de esas que se usan para las medallas) como posible material de juego a través de todo el trazo. El elemento pasó de ser una cinta fina de tres metros a una de cuarenta metros, mucho más gruesa y resistente: la cinta-patria.

El objeto como material de construcción condicionó la totalidad del ejercicio, ofreciéndole una textura que le atraviesa. Un objeto-juguete con infinitas aperturas de sentido y sensación. Mi cinta-patria se convirtió en el hilo conductor de la composición, partiendo siempre de las acciones generadas desde sus posibilidades: correr, tirar, poner en tensión, amarrar y envolver, fueron algunos de los juegos que surgieron al poner en relación cuerpo y objeto (en el espacio).

Al ser la puesta en escena el punto de partida del tejido, surgen invariantes propias de la dramaturgia 2 que determinan el acontecimiento y llegan a estar presentes en la dramaturgia 1, como la cinta-patria, elemento cuya selección incluso fue aleatoria. Esto descoloca el proceso tradicional de escritura dramática para «hablar entonces de un doble origen, de una doble generación, de dos movimientos: uno parte del texto, el otro de la escena, yendo uno al encuentro del otro hasta reunirse en la representación»³. Ya no imaginamos el acontecimiento para escribir y tras ello accionar. Accionar y escribir son dos caras del mismo fenómeno: la dramaturgia.

Cuando llegó el momento de registrar en palabras la acción, la (nueva) escritura nace desde la experiencia subjetiva de quien la realiza y cruza por la pregunta sobre cómo contener lo incontenible. Un ejemplo claro es la tercera imagen del gesto, en donde mi cuerpo se movía/ huía con la limitante de estar amarrado a un pilar del escenario:

Un cuerpo con la patria atada al pecho intenta escapar de ella mientras se envuelve en sí mismo. Es entonces un remolino, una licuadora, un ventilador con una piola atada a la hélice. Al hacer esto, el mapa se va desdibujando y la frontera se va achicando (como una máquina compresora). Lxs que estén dentro de la misma sabrán si se quedan o se van. El cuerpo buscará cualquier puerta. cualquier hendidura, cualquier fisura que pretenda una vía de escape. Pero, mientras más cerca esté de escapar, él mismo se impondrá más ataduras, más bloqueos, más malas decisiones. más excusas. miedos, más realidad. Cae. Se enreda. Se

³ Joseph Danan, Qué es la dramaturgia...,25.

Colección docentes

ahorca. Se lastima. Es importante que, en este momento, el cuerpo no logre atravesar las puertas.⁴

En este fragmento se observa cómo se intenta atrapar en palabras la acción que se desarrolló en algún punto de la escritura en el espacio. Se hace uso de metáforas y reinterpretaciones del gesto improvisado para extender la vida del acontecimiento en un soporte físico, entretejiendo pasado, presente y un posible futuro. De esta manera nace el texto-palabra del trazo titulado Tentativas cartográficas para anónimos apátridas.

Este texto —como todo lo demás— se escribe desde el juego y el despropósito. Aquí la palabra tiene potencia mientras se esfuerza en enunciar lo imposible, recordando aquella esencia ontológica que Novarina le ofrece al habla.

Si las palabras nos acercan al lenguaje mudo y mueren, esto no quiere decir que haya fracaso del habla, o impotencia de las palabras, al contrario: las palabras simplemente nos acercan al misterio y mueren, naturalmente quemadas por nuestro soplo [souffle], en la misma combustión que nosotros y a través nuestro. Mueren al decirnos eso de lo que no se puede hablar.⁵

⁴ Miguel Palacios, Tentativas cartográficas para anónimos apátridas, 2.

⁵ Valére Novarina, «Devant la parole», en Devant la parole (Francia: P.O.L. Paris, 2010), 13-37.

¿Cómo podemos entender estas palabras? ¿Son un residuo o una reescritura? Quizás se trate de una traducción incompleta (como todas las traducciones) que pretende dar cuenta de la existencia de algo que ya nopretende dar cuenta de la existencia de algo que ya no existe, acercándonos al misterio que menciona Novarina, que da apertura a otros sentidos y sensaciones para futuros lectores y accionadores.

En el afán de diversificar la escritura, tanto desde la acción como la palabra, se hace posible la coexistencia de ambas posibilidades de dramaturgia de Danan. Y es que, según él mismo nos indica, «la dramaturgia en el sentido 2 no anula el sentido 1»⁵.

La dramaturgia de la palabra escrita (1) puede dar lugar a la dramaturgia de la puesta en escena (2). La dramaturgia de la puesta en escena (2) puede dar lugar a la dramaturgia de la palabra escrita (1). in embargo, es importante anotar que en la contemporaneidad —donde un texto es más un pretexto que un manual de instrucciones— la relación entre ambas posibilidades de dramaturgia es variable en tensiones. O, dicho de otro modo: una no le debe nada a la otra y viceversa.

⁶ Joseph Danan, Qué es la dramaturgia...,24.

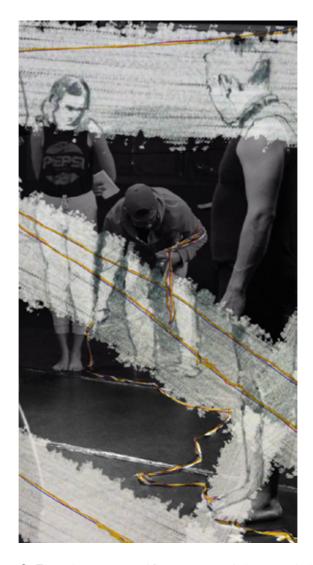


Figura 2. Tentativas cartográficas para anónimos apátridas. Intervención fotográfica de Roger Pincay.

Si bien el punto de partida fue la puesta en escena, esta última también se trastocaba frente al misterio de la palabra escrita para ser hablada/accionada. No fue una composición unidireccional. La palabra escrita también fue mutilada y recompuesta frente a la voracidad de la acción. El proceso demandó atravesar ciclos continuos de prueba y error, decantando el trazo hasta llegar al primer gesto. Un gesto, que, como nos recuerda Cecilia Almeida Salles, no está finalizado:

Tomando la continuidad del proceso y la incompletitud que le es inherente, hay siempre una diferencia entre aquello que se concretiza y el proyecto del artista que está siempre por ser realizado. Donde hay cualquier posibilidad de variación continua, la precisión absoluta es imposible.⁷

Al tratarse de un proceso tan personal como colectivo, otro aspecto interesante fue la apertura hacia el otrx como agente de transformación de la(s) escritura(s). Cada sesión generaba un espacio de retroalimentación en donde el grupo imaginaba otros posibles frente al trabajo de cada unx, formulando un «y si...». En consecuencia, los textos-tejidos se volvieron materiales dispuestos a ser vulnerados para extender las posibilidades de cada trazo más allá de lo que cada autorx propuso en un inicio.

La apertura de la dramaturgia la pone en cuestión consigo misma: las ideas van perdiendo rigidez, surgen otras voces que no estaban ahí antes y lx autorx se va difumi-

⁷ Cecilia Almeida Salle, Gesto inacabado. Processo da criação artística, 2°ed., traducción de Lelia Roco (SP: Fapesp, Annablume, 2004), 8.

Colección docentes

nando frente a algo que (afortunadamente) le supera. La incertidumbre humaniza el acontecimiento y lo aterriza a un espacio cohabitado por otros cuerpos. De pronto nuestros trazos empiezan a abarcar un espacio político. Hay algo ahí que unx es incapaz de ver y lx otrx sí. Hay temas que nos competen como colectivo, donde la intimidad funciona como caja de resonancia, así como sucede en la cuarta imagen titulada Diálogo, donde dos personajes conversan sobre la identidad nacional:

Pensé que tal vez podría ser un síntoma de mi familia, pero descarté esa posibilidad tan pronto apareció. Y entonces solo quedé yo. Y me di cuenta de que no era un síntoma nacional, ni local, ni familiar, sino que era yo quien estaba enfermo. Lo estou. Que sou uo quien me siento ajeno. Tal vez es un rasgo de nacimiento ¿Sabías que la homosexualidad se despenalizó en el año 97? Yo nací en el 94. Es decir, nací ilegal en mi propio país. Tal vez por eso me siento ajeno. A veces pienso que nací con alas y me las cortaron tan pronto salí de la barriga de mi mamá, así como para que no me metan preso. Pero un día volverán a crecer. Me urgen que crezcan y un día salir volando. Recuerdo que de niño agarré mis cosas en una funda y las até a un palo, me quería ir, como el chavo y tan solo tenía siete u ocho años (Pausa. Ríe. Se averaüenza) Pero uo sé que es una tontería.8

⁸ Miguel Palacios, Tentativas cartográficas..., 3.

En este fragmento, la orientación sexual del personaje devela un aspecto político del espacio cohabitado. Esta imagen, sin embargo, se modificó en algún punto por recomendación de la misma Ana María. Más adelante del texto y en un principio, el personaje pasivo ante el monólogo del otro responde con empatía, diciéndole que también siente lo mismo. Sin embargo, resultó mucho más efectiva una respuesta desinteresada, donde este mismo personaje no responde nada y le pide al otro continuar en su actividad.

Otro punto de transformación del tejido por intervención externa fue la búsqueda de un final alterno. En su origen, este primer trazo constaba únicamente de cuatro imágenes, pero a pocos días de la presentación se le añadió una más, titulada bajo el nombre de la bailarina colombiana radicada en Alemania, Jennifer Ocampo. Una imagen cuya esencia es intertextual, dialogando con la obra de Ocampo, Anhelo para un solo, cuyo eje también es la identidad y la migración, expandiendo las conexiones del gesto al relacionarlo con un evento pasado del autor.

La idea en sí misma de elaborar un trazo y no una obra habla de esta condición de la dramaturgia como algo inacabado, en proceso y del cual no sabemos su destino ni nos importa. Queda el esbozo, la tentativa, un texto abierto para poder seguir indagando, restos, quedan escrituras previas y posteriores. Y queda todo lo que está en el cuerpo que, moviéndose en el espacio y sobre el tiempo, trazó una primera posibilidad.

Tentativas cartográficas para anónimos apátridas existió, como acontecimiento, una sola vez. En un gesto único e irrepetible por las condiciones presentadas para su ejecución. Su tejido en palabras quedó como un rastro de lo que fue y lo que podría ser. Eso existe como material detonante de nuevos procesos, en un ciclo de gestos infinitos que no van hacia ningún lugar en específico, pero que en su accionar tejen pasado, presente y futuro.

Para seguir tejiendo —quizás— solo le hace falta volver a poner los materiales en acción.

Tal vez pueda empezar caminando, como cuando era niño y las historias se entretejían en el continuo juego de corporizar lo imaginado.

Bibliografía:

- Almeida Salle, Cecilia. Gesto inacabado. Processo da criação artística. 2° ed. Traducción de Lelia Roco. SP: Fapesp, Annablume, 2004.
- Chevallier, Jean Frédéric y Frank Micheletti. «La presencia del cuerpo, el cuerpo de la presencia». Líneas de fuga, n.o 20 (2006).
- Danan, Joseph. Qué es la dramaturgia y otros ensayos. Traducción de Victor Viviescas. México: Paso de Gato, 2012.
- Novarina, Válere. «Devant la parole». En Devant la parole, 13-37. Francia: P.O.L. París, 2010. Traduc ción de Gabriela Milone para uso exclusivo del Curso de Posgrado «Afectos y efectos sonoros: en los bordes de la voz, la lengua y el habla», UNISUL, octubre de 2016.
- Palacios, Miguel. Tentativas cartográficas para anónimos apátridas, s/e s/f.

N.⁰ 9 ISSN: 2773**-**7322



Duérmete, niña Análisis del proceso de montaje de la habitación de infancia

Sleep, Little Girl Analysis of the Assembly Process of the Childhood Room

Alexandra Mishell Banda Almeida*

Recibido: agosto 2021 Aceptado: septiembre 2021

Resumen:

En la contemporaneidad, la dramaturgia es una práctica que nos invita a repensar los modos convencionales de aterrizar al teatro, donde la palabra se situaba como punto hegemónico de partida, fijando la acción y la ejecución en el espacio/tiempo de la escena. La creación como experiencia que antecede la palabra escrita nos da una posible respuesta ante las nuevas formas de

abordar el cuerpo en escena, entendiendo a este como un tejido que intercepta colores, olores, texturas y que, por tanto, se abre desde el amplio espectro que la luz, los sonidos, el movimiento y (quizás) la palabra nos ofrece. El registro efímero y a la vez perenne que intercepta la puesta en juego de las distintas materialidades en escena se vuelve un esbozo de gestos en continua construcción y trascendencia.

Palabras claves: dramaturgia, creación, memoria, cuerpo, violencia.

Abstract:

In contemporary times, dramaturgy is a practice that invites us to rethink the conventional ways of landing in the theater, where the word was placed as the hegemonic starting point, fixing the action and the execution in the space/time of the scene. Creation as an experience that precedes the written word gives us a possible response to the new ways of approaching the body on stage. To understand the body as a fabric that intercepts colors, smells, textures and, therefore, opens from the ample spectrum that light, sounds, movement, and (perhaps) the word offer us. At the same time, the ephemeral and perennial register that intercepts the putting into play of the different materialities on stage becomes an outline of gestures in continuous construction and transcendence.

Keywords: dramaturgy, creation, memory, body, violence.

* * * * *

Introducción

En el presente ensayo pretendo teorizar el ejercicio escénico Duérmete, niña, creación que realicé durante el sexto semestre en la materia Taller de Dramaturgia Experimental. Tomo como eje la palabra «dramaturgia», y cómo la reelaboración de su concepción que ha sufrido a lo largo de los últimos siglos ha permitido abrir el panorama acerca de la forma de entender el cuerpo. Además, observo aquí los difusos límites existentes entre la presentación y la representación.

Los textos abordados en clase los sitúo como bases a través de los cuales sustentar mi ensayo, poniendo especial énfasis en Qué es la dramaturgia y otros ensayos, de Joseph Danan. Así también, se abordará el papel del espectador(a) como un ente que teje los signos de la escena, cuyo rol, aparentemente ligado a la pasividad, puede convertirse en una presencia capaz de activar en sí procesos discursivos que atraviesan su campo emotivo y sensorial.

El amplio campo de la dramaturgia

Reestructurar la experiencia —a través de la palabra, por medio de este ensayo— se vuelve confrontante y, sin embargo, necesario a la hora de esbozar un recorrido dramatúrgico. El cuerpo hecho palabra deviene el contenedor que aloja la memoria, el tiempo,las emociones y las sensaciones que tejen el complejo entramado

de una instalación escénica. Pienso en cómo fue el proceso previo al montaje de mi ejercicio. Se empezó a trabajar en la descripción del cuarto de infancia. Empero, algo que me pasó al hacerlo es que fabulé el espacio. Es decir, este estaba impreso de una carga mítica atravesada por mis recuerdos. Y, por ende, había muchos objetos que, al describirlos, portaban consigo una historia. Dicho de otra manera, había una memoria emotiva evocada en estos. Teniendo en cuenta que mi cuarto de infancia es el mismo que tengo actualmente, se avizora ante mi memoria como un lugar siempre atravesado por la luz. En la mañana una luz cálida que me brindaba seguridad y cobijo. Pero en la noche esa misma luz hacía que el espacio mutara en algo amenazante, ya que devenía en sombras que se asemejaban a monstruos dispuestos a devorarme. Las paredes enormes, y dispuestas a aplastarme en cualquier momento, la puerta con adornos grabados en esta, me parecía un intrincado laberinto que hacía juego junto al piso de madera vieja y pulida. En mi presente, el espacio que en mi memoria-infante aparece como un lugar amplio y ancho, es en realidad todo lo contrario.

El siguiente paso del ejercicio tuvo que ver con volver a la escritura una construcción espacial, enfocándonos en una descripción más arquitectónica del espacio. Extrajimos la fábula (lo descriptivo). Esto me posibilitó elaborar una especie de fotografía que permitía al que escuchaba el texto trasladarse hacia ese espacio y lo que este evocaba en mí en ese entonces. El texto, por consiguiente, parafraseando a Chevallier, estaba puesto al servicio de producir no una narración, sino una sensación.¹

¹ Jean Frederick Chevallier, Aportes y tiempos del texto, 13.

Colección docentes

Para explicar esto me remito al texto de Deleuze en donde plantea lo figurativo, es decir, la representación en relación a «una imagen con un objeto que se supone que ilustra»², y sus posibles vías de escape a través de «ir hacia la forma pura por abstracción o bien hacia lo puramente figural por extracción o aislamiento»3. El aislamiento se presenta aquí, por tanto, como una manera de romper con lo narrativo, que tiende a caer en la representación. Puesto que, tal como lo dice Deleuze, «entre dos figuras para animar el conjunto ilustrado siempre se desliza o tiende a deslizarse una historia»⁴. El aislamiento está, por tanto, ligado con la sensación. Por esa razón, en este segundo ejercicio, cuya descripción pasaba también a través de nuestro cuerpo, las palabras con las que estaba dotado el texto estaban cargadas de continentes de sensaciones. En este sentido, al habitar una dimensión física de mi memoria, me lleva a repensar un espacio a partir de mi cuerpo infante que entra en tensión con mi cuerpo actual.

En un tercer momento, realizamos un ejercicio en clase en el cual se llevó, imaginariamente, el cuerpo a dicho espacio para permitirse (sin caer en la representación) habitarlo y transitarlo/accionarlo orgánicamente. El objetivo no era buscar algo en específico, sino receptar estímulos que puedan llevarnos a acciones/sensaciones, que después se transformaron en un texto poético que daba cuenta de esa experiencia. Luego de esta primera fase, en donde mi cuerpo actuaba como un eje generador de fuerzas en relación a los objetos, busqué un espacio que permitiera recrear el espacio fisico/sensa-

² Gilles Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la sensación (Francia: Editions de la différence, 1984), 14.

³ Deleuze, Francis Bacon...,14.

⁴ Deleuze, Francis Bacon...,14.

cional recogido a partir de dichos ejercicios previos. De acuerdo a Danan podrían considerarse predramatúrgicos:

Este proceso de transición del material hasta la puesta en escena, reside el trabajo dramatúrgico. El material previo acumulado constituye más bien una etapa pre dramatúrgica. La escena es el lugar de esta transformación.⁵

Para ingresar en este espacio/escena donde los materiales entrarian en una etapa de proliferación y diálogo, partí de la pregunta: ¿qué espacio permite que cada material utilizado dé cuenta de un hecho? Desde este planteamiento de la pregunta tomo la idea de Gertrude Stein quien propone pensar al objeto y al espacio como un individuo, ya que este es capaz de "contar algo·". Por lo tanto, se presentan como imágenes cargadas de significados.

En este punto me remito al pequeño taller que tuvimos con Juan Carlos Vargas, miembro y fundador de Violenta, cuyo trabajo partía de relacionar un objeto con nuestra memoria, y cómo este objeto era capaz de activar en nosotrxs distintas sensaciones/emociones, a partir de conexiones personales que podamos encontrar con él. La personificación a través de un objeto surgió, por consiguiente, como un hecho que nos permite estar presentes en la escena, sin que nuestro cuerpo físico (actriz/actor), como tal, esté necesariamente.

⁵ Joseph Danan, ¿Qué es la dramaturgia? Y otros ensayos (México D.F.: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato, 2012), 56.

Colección docentes

Pensar en el espacio físico me llevó a observar a los objetos como fuerzas potencializadoras de ese espacio y encontré a la sábana como uno de ellos. Un elemento que, al ponerlo en movimiento, me permitía verme reflejada en este, en el vaivén al que un cuerpo puede estar sujeto, a manos de otro cuerpo. Apareció aquí también la idea de pensar en la luz como un elemento que dé cuenta de dicha sensación de movimiento. La dramaturgia de la luz se inscribió, en un principio, como un eje clave que me permitía lograr la sensación de un espacio mutante/impermanente, encontrada en los materiales recopilados, previos al montaje.

A partir de aquí el trabajo consistió en poner una pregunta en el espacio: ¿de qué quiero hablar con mi ejercicio? Danan nos dice al respecto: «Hay dramaturgia desde el momento en que, en el contacto, actual o anticipado, con la escena, un pensamiento se busca y se ordena en la indagación de sus propios signos»⁶. Dichos signos se leen a partir de cada elemento que poníamos en el espacio —pues nada debe estar puesto al azar, sino que todo debe responder a una razón de ser—, ya que esto posteriormente permitirá al espectador(a) hacer su propia lectura respecto a estos. Se plantea aquí una separación entre emisor y receptor⁷; es decir, «la idea a transmitir del artista y la sensación o comprensión del espectador(a)»8. El espectador(a) aparece así, como un ente capaz de pensar y pensarse por sí mismx, y, en consecuencia, no necesariamente debe estar condicionado a una determinada lectura de aquello que ve en escena.

⁶ Danan, ¿Qué es la dramaturgia?..., 36.

⁷ Danan, ¿Qué es la dramaturgia?..., 38.

⁸ Danan, . ¿Qué es la dramaturgia?..., 38.

Lo interesante de este tipo de dramaturgias es que los elementos puestos en juego, pueden abordarse de diferentes maneras, y dependen, a mi forma de ver, directamente con la sensibilidad de cada unx, y, por ende, con las sensaciones, que puedan suscitar en nosotrxs los distintos elementos.

Dichas sensaciones nos pueden (o no) conducir a emociones que a su vez devendrán en procesos de pensamiento: «Para Einstein la emoción era la palanca que permitía poner el pensamiento en movimiento, pero era necesario que la obra no se limite a sí misma, sino que sea una vía de tránsito hacia el mundo»⁹. Esto último es importante, puesto que la eficacia de una puesta en escena radica en que aquello particular, que como personas/artistas nos atañe poner en cuestión al elaborar este tipo de montajes, no se limite a una «victimización» o se «convierta en una catarsis», sino lograr que lo individual se vuelva colectivo. Es decir que aquellos elementos íntimos que ponemos en cuestión logren conectarse con lxs otrxs.

No obstante, bajo la idea de «¿qué quiero decirle al espectador(a) al llevarlo a mi espacio?» se plantea, al mismo tiempo, la necesidad de tener cierta claridad en el accionamiento del espacio, y los dispositivos que entran en conjunción en este, al momento de elaborar un montaje. Así también, ha de tenerse presente que estos elementos no deben guardar entre sí una relación hipotáctica, sino más bien horizontal. Parafraseando lo que dice Emilio García Wehbi, en una de sus conferencias vistas en clase: en la puesta en escena no hay jerarquía

⁹ Danan, ¿Qué es la dramaturgia?..., 45.

en los elementos, todos son importantes. Y, no obstante, dichos elementos deben entrar en diálogo entre sí. Y es a partir de dicho diálogo que se puede construir lo que Danan denomina una polifonía del espectáculo. Desde esta mirada, la dramaturgia no es contemplada como algo que gira alrededor de un texto, sino, por el contrario, se plantea la idea de la existencia conjunta de una dramaturgia de la luz, de sonido, de video, de la actuación, etc.

Recorridos de creación

Volviendo a la idea de poner una pregunta al momento de trabajar en el montaje de la habitación de infancia, contaré brevemente cómo fue mi proceso respecto a esto y la evolución en cuanto al uso de objetos/materialidades y concepción del espacio en relación a estas.

En una primera instancia, la pregunta que me formulé para empezar a abordar el ejercicio se presentaba difusa incluso para mí. Quería hablar acerca de la fragilidad de la infancia. Entendiendo esta como un territorio que permanece, en apariencia, dentro de mi memoria, como una huella «rodeada de una aura feliz e impoluta», y que, sin embargo, con el paso del tiempo esto se torna para mí cada vez menos verídico. La fragilidad era el tema a indagar y los elementos usados correspondían a la búsqueda de la resonancia que tenía en mí dicha palabra. No obstante, pensar con más profundidad el significado que tenía esto para mí me llevó a formular esta palabra como una forma de violencia hacia mi propio cuerpo.

¹⁰ Danan, ¿Qué es la dramaturgia?..., 35.

La pregunta entonces se revirtió. ¿Qué es la violencia en mi cuerpo? Empecé a cuestionarme, pues encontré que detrás de esta fragilidad o aparente sobreprotección con la que fui criada, se escondían muchos elementos socio-culturales que vertebraron mi forma de autoconcebirme. Empezaron a aparecer las normas religiosas, culturales, educativas inculcadas en mis entornos inmediatos y que, de alguna forma, representaron para mí una manera directa o indirecta de mutilación. Entendiendo a esta como algo que te coloca en una posición reducida, aminorada, y, por tanto, minaba mi potencialidad. Pedazos de carne colgados del techo en pequeños frascos de cristal, que con el pasar de las semanas iban enmoheciéndose y llenando el espacio de un olor pútrido daban cuenta de mi cuerpo infante.

Ubicar a mi cuerpo como presencia a través del material «carne» fue un punto importante, pues me permitió abrirme hacia nuevas interrogantes que conectaban con dicho signo. Empezaron a aparecer noticias referentes a matanzas de mujeres. Mujeres descuartizadas, apuñaladas, cuyos cuerpos eran encontrados por partes en bolsas de basura. Lo que luego devino en rostros de niñas desaparecidas, encontrados en periódicos de diferentes partes del mundo. También a partir de este elemento empezaron a emerger las nociones estéticas del cuerpo que vienen influenciadas por los comerciales y que nos adoctrinan falsamente con una idea de «perfección» a alcanzar.

El signo de la carne, por tanto, se empezó a abrir hacia nuevas aristas que se interconectaban entre sí. Mi panorama investigativo se fue ampliando, de manera que

empezaron a desdibujarse los elementos, y, en consecuencia, a tornarse confusos en lo referente a su significación. No obstante, pienso que la proliferación de materiales que pude sacar gracias a esta búsqueda me permitió, especialmente en las últimas semanas, discernir con más claridad la dramaturgia o pensamiento raíz que atravesaba mi espacio. La forma en que los distintos elementos puestos en juego pueden entrar en interrelación con el espectador(a), a través del uso de distintos dispositivos como son el sonido, la luz, textos de audio, u casi al final la incorporación de fotografías. Mi necesidad como creadora era que estas materialidades, en su teiido, den cuenta de una memoria u que ella remita al universo/atmósfera creada dentro de la escena. Así también en el proceso de abordar el montaje, si bien en un inicio me mostraba recia a ello, se tornó necesaria la presencia de mi cuerpo físico, no con un afán representativo que tienda a recaer en una personificación, sino como un agente movilizador de energías que opera desde una idea semántica de sí mismo:

(...) El punto de partida es el presente del acto teatral, tanto lo que se presenta como lo que se presencia; es decir, también las presencias. Cuando el espectador está plenamente presente (disponible) al momento presente (aquí y ahora), el presente (estar) se abre para él como un presente (regalo). Hay montajes que intensifican para activar los devenires y otros que abren para favorecer la dispersión y las fugas. En ambos casos se ancla al espectador en el aquí y ahora del evento para que, de allí, pueda

derivar en múltiples direcciones y niveles (y de manera igualmente múltiple: sensación, emoción, recuerdo, figuración, reflexión, intuición, deseo, pensamiento, etcétera).¹¹



Figura 1. Puesta en escena-espacio-cuerpo. Autoría dibujo: David Villareal

¹¹ Jean-Frederick Chevalier, La crisis ha terminado (Guadrivio /, 2012), 13.

A modo de conclusión, puedo decir que este proceso ha constituido para mí una forma interesante y nutritiva de abordarme en escena y abordar aquello que entiendo o entendía por dramaturgia. Si bien he tenido ciertas desavenencias respecto al proceso, esta cátedra ha sido un espacio que me ha permitido jugar con mis inquietudes, mis afectos, e incluso mis límites a la hora de poner a colación los materiales en escena. El manejo de la carne representó para mí un reto enorme que, no obstante, a partir del asco o desagrado que podía provocarme dicha materia, acrecentaba en mí el deseo de hablar a través de mi espacio, de ciertas huellas que habitan en mí y que han configurado mi cuerpo desde mi más tierna infancia.

Poder hablar de estas huellas a través de un montaje en escena me permite repensarme como individuo-mujer, y pensar en cómo mis afectos/inquietudes son capaces de confluir con afectos/inquietudes de un otrx., a pesar de que el montaje, como tal, todavía no esté terminado. Considero que aún es necesito pulir varios aspectos respecto a este. Me adhiero a las palabras de Chevallier a la hora de pensarme en cualquier proceso artístico, e incluso en mi vida cotidiana: «Tu realidad es trayectiva. Ni propiamente objetiva. Ni propiamente subjetiva. Es relacional también. Lo que cuenta no son los principios ni los finales sino el medio-el espacio entre lo que atraviesas, te atraviesa, y tu atraviesas del otro»¹².

¹² Jean-Frédéric Chevallier, El gesto teatral contemporáneo. «La presencia del cuerpo, el cuerpo de la presencia» (México D.F.: Casa Refugio Citlaltéptl, 2006), 13.

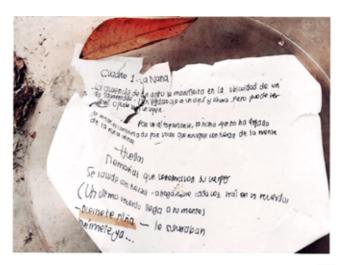




Figura 2. Materialidades. Autoría fotografía: Mishell Banda

Bibliografía:

- Chevallier, Jean-Frédéric. «La presencia del cuerpo, el cuerpo de la presencia». En El gesto teatral con temporáneo. México D.F.: Casa Refugio Citlaltéptl, 2006.
- ---. «Aportes y tiempos del texto». Literatura: teoría, historia, crítica, n.o 1 (2018): 193-226.
- ---. «La crisis ha terminado». Cuadrivio, n.o 3 (2012): 136-176.
- Danan, Joseph. ¿Qué es la dramaturgia? Y otros ensa yos. México D.F.: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas Paso de Gato, 2012.
- Deleuze, Gilles. Francis Bacon. La lógica de la sensación. Francia: Editions de la différence, 1984.

N.⁰ 9 ISSN: 2773-7322



ÉNTRÈ: Pieza de experiencias participativas

ÉNTRÈ: Piece of participatory experiences

Sara R. Félix Molina*

Recibido: agosto 2021 Aceptado: septiembre 2021

Resumen:

En el siguiente material escritural se da a conocer el proceso de creación escénica de una pieza participativa llamada ÉNTRÈ. Para ello se ofrecen pistas de una escritura porosa que parte de encuentros y desencuentros entre tres componentes: las convulsiones sociopolíticas de octubre de 2019 en el Ecuador, el espacio de experimentación escénica afectado por ese afuera, y mitologías (trans) personales de sus creado-

^{*} Esta pieza fue armada y pensada en el marco de la materia Dramaturgia Experimental, coordinada por la docente Lorena Toro. Sara Félix. Universidad de las Artes, Escuela de Artes Escénicas.

res. Esta última conjunción - a la luz de la compañía brasileña Taanteatro - puede ser pensada como reencuentro y (re) invención de la memoria-cuerpo. Desde esta perspectiva la propuesta es una invitación política y poética a reunirse y entrar en relación con experiencias ambiguas. A cada paso, estelas de movimientos oscilantes entre luces y sombras, quemas, pérdidas, desorientaciones y manifestaciones, toman la forma de portales, refugios y presencias inquietantes dispuestas a pronunciarse.

Palabras claves: dramaturgia experimental, pieza participativa, refugios, mitología (trans) personal, memorias, cuerpos porosos.

Abstract:

Through the following written material, we intend to convey the scenic creation process of a participatory piece called ÉNTRÈ. To do so, we offer several marks from a porous writing based on relational encounters and mismatches through three elements: sociopolitical convulsions triggered by the October 2019 protests in Ecuador, the space of scenic experimentation affected by that outside reality, and (trans) personal mythologies from their creators. This last conjunction, in the light of the Brazilian group Taanteatro – could be thought of as a reencounter and (re) invention of the relation memory-body. From this perspective, this proposal is a political and poetic invitation to join and engage in con-

nection with ambiguous experiences. At each step the trails made of oscillating movements between light and shadow, combustions, losses, disorientations, and manifestations take the shape of thresholds, shelters, and impressive presences willing to speak out.

Keywords: experimental dramaturgy, participatory piece, shelters, (trans) personal mythology, memories, porous bodies.

* * * * *

Los destellos de sus ojos expulsan estruendos que solo escucha aquella que desea, esa es la llave para un tipo de iluminación. La¹ entendida será desterrada, volviéndose el escombro de aquellas que alguna vez escucharon la melodía de quien portaba la garra. Ahora aparece el olor a otoño, sangre y fuego. La puerta está cerca.

Meses finales del 2019. Fragmento de Enigma de un tal mundo llamado ÉNTRÈ

Hace cinco años caminábamos² por calles de la ciudad de Esmeraldas, y una singular imagen llamó nuestra atención: en un cuarto que daba a la calle una mujer de mediana edad lanzaba libros de las estanterías a una montaña de muchos otros que yacían en el suelo. En la entrada de ese espacio se leía «Biblioteca Popular de Esmeraldas». Fuerzas de atracción nos hicieron entrar y, al preguntarle con discreción de qué se trataba su acción, nos comentó aún con mayor reserva que había recibido órdenes del Estado: seleccionar libros «desactualizados» para ser devorados por las llamas.

Con incredulidad inusitada le pedimos aún con mayor cautela si podíamos salvar algunos libros y llevárnoslo. Ella nos observó brevemente, cerró la puerta que daba a la vereda y dijo que lo hiciéramos rápido. Con felicidad por nuestro hallazgo y dolor de la realidad, metimos en cajas un poco menos de 100 libros, quedando allí por lo

¹ Cabe mencionar que la cita ha sido mínima y grandemente alterada, considerando dos años después de su escritura la necesidad de dirigirme de aquí en adelante en femenino para referirme a personas diversas y heterogéneas.

² Me permito no especificar nombres con la intención de dejar la puerta abierta para quien desee sumarse a estos viajes.

menos otros 200, aguardando la orden que les daría fuego. Al salir, caminábamos con prisa perseguidas ante la posibilidad de ser vistas por fuerzas del Estado, sintiendo en nuestras manos y espaldas el extraordinario peso de una realidad insólita y degradada.

En otoño de 2019 viajamos a Argentina después de cuatro años y en octubre del mismo año quedamos varadas en la terminal de Machala sin poder regresar a Guauaquil, ciudad donde vivíamos. El 1 de octubre, el entonces presidente de Ecuador, Lenín Moreno, anunció la eliminación del subsidio a los combustibles y el 2 de octubre, ante un significativo descontento social, se desencadenan las manifestaciones que, con el pasar de los días, serían cada vez más multitudinarias. Las movilizaciones encabezadas por el gremio de transportistas, la Conaie (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador) como frente máximo de representación indígena, trabajadoras, trabajadores, estudiantes, activistas y diversas organizaciones sociales, rechazan el aumento de los combustibles. Exigen la necesidad de urgentes reformas políticas y de justicia social frente a un contexto de medidas neoliberales cada vez más agresivas con los diversos sectores sociales históricamente relegados del país.

El 3 de octubre el Ejecutivo decreta un estado de excepción en todo el territorio ecuatoriano. El 12 de octubre rige el toque de queda con la militarización de las zonas con mayor movilización en el país. En el año 2021 la Defensoría del Pueblo publica el Informe de la Comisión Especial para la Verdad y la Justicia respecto de los

hechos ocurridos en Ecuador entre el 3 y el 16 de octubre de 2019. En este documento se constatan —a partir de testimonios directos de sobrevivientes— los delitos y violaciones a los derechos humanos ejercidos principalmente por fuerzas públicas del Estado, atentando de diversas formas contra el derecho a la vida y la integridad de las personas.³

El 24 de octubre de 2019 se incorporó la tipificación del delito de desaparición involuntaria en las reformas al Código Orgánico Integral Penal (COIP) como Ley de desaparecidos, y en Quito se activó el Sistema Metropolitano de Protección Integral y la Junta Metropolitana de Protección de Derechos de la Niñez y Adolescencia. Uno de los testigos refirió el 29 de octubre de 2019 a la CIDH (Comisión Interamericana de Derechos Humanos) los siguientes hechos:

[...] Había niños que se pusieron a comer y nos sentamos una hora y media y todo estaba tranquilo. Veíamos que venían helicópteros que bajaban y creían que era un funcionario que venía a conversar. Todos estaban comiendo, a los militares les estaban regalando fruta. Policía hace un falso positivo, hace caer una bomba y ya todos se ponen alerta y la gente se dio cuenta que nos van a atacar, pero las mujeres como estaban sentadas alrededor comiendo no se dieron cuenta de que a los costados los militares se estaban armando. Entonces, ahí

³ Comisión Especial para la Verdad y la Justicia, Informe de la Comisión Especial para la Verdad y la Justicia respecto de los hechos ocurridos en Ecuador entre el 3 y el 16 de octubre de 2019 (Quito: Andinagraph, 2021).

empezaron a botar el gas, al frente donde la gente corría, les lanzaban gas. Había francotiradores y desde ahí les lanzaban bombas. Ese día corrí al [parque de El] Arbolito y veía cómo venía la gente asfixiada, mujeres inconscientes, niños desaparecidos, niños pataleando de dolor [...]⁴.



Figura 1. Con un cajón de madera papá nos hizo también esta casa. Fragmento de bitácora 1. Páginas 1 y 5. Fuente: Sara Félix.

⁴ Comisión Especial para la Verdad y la Justicia, Informe de la Comisión..., 224.



Figura 2. Imagen 1. Fuente: Agustina Bellio.

A mitad de este mismo mes iniciamos como grupo un proceso de investigación y creación en la materia Taller de Dramaturgia Experimental⁵, a partir de un proceso simultáneo de investigación teórico-práctico, entrecruzando los espacios de aula y laboratorio ubicado en el miniteatro del ITAE⁵. La primera dinámica de experimentación consistió en crear y reencontrarse con el mundo-mito personal en el espacio laboratorio, en función de diversas lecturas que fuimos realizando. Esta indagación sensorial inició después de un acondicionamiento personal en el que cada una de nosotras tuvo la posibilidad de aplicar diversas técnicas aprendidas y experimentaciones personales, con el fin que la energía corporal y psicoemocional dé paso a dimensiones de dilatación y percepción extracotidianas.

Este estado fue permitiendo (en mayor o menor intensidad) un desdibujamiento del cuerpo social cotidiano. Develando una mayor plasticidad corporal y mental para la floración de un flujo de improvisación e imaginación no limitado a ningún hacer y pensar determinado, sino tan solo a la exploración, rastreo y búsqueda del mundo-mito personal. En mi cuerpo las emociones latían en diversas direcciones, aterciopeladas como la piel de algunas especies, tales como ciertos especímenes de arañas, abejas, o la guayaba por dentro. La presencia del exceso era inquietante y extraordinaria. Ese estado de cosas y vida, vertiginoso de vibraciones, podía volverse

⁵ Dramaturgia Experimental es una materia de sexto semestre de la licenciatura en Creación Teatral, de la Universidad de las Artes del Ecuador, corresponde al último semestre del tercer año de la carrera y es dirigida por la investigadora, creadora y docente Lorena Toro.

⁶ Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE), ubicado en la zona sur de la ciudad de Guaugquil.

en cualquier momento su otro extremo: vacíos chorreantes. Mi cuerpo tomaba frecuentemente esa crepitación del afuera.

Todo reencuentro merecía sus sorpresas. Las conexiones imaginarias hacia el afuera invitaban a entrar en relación con los cuerpos humanos y sus haceres o deshaceres, las pieles y temperaturas del suelo en su extensión, las paredes con los ecos, los portales que fueron las puertas, las luces que indicaron, los ruidos familiares y los sonidos no conocidos. Deshacerse, abrazarse, huir, deshacerse, abrazarse, huir. En este reencuentro percibí que las presencias vibraban, emanaban algún sentido, merecían su lugar y dar(les) espacio para sus expresiones.

La nitidez de esos espacios y sus contornos oscilaban de acuerdo a la espesura que se desplegaba a mi alrededor, a la aparición o desaparición de las sombras. Algunas apariciones eran fugaces, otras permanecían. Por momentos la práctica del buscar y observar provocaba interconexiones colectivas: sillas y cubos, y sillas y más cubos. Y lo oscuro de la caja negra posibilitaba ante mí pirámides, montañas, hogueras, senderos y agujeros a la luz de la inestabilidad y sus apariencias.

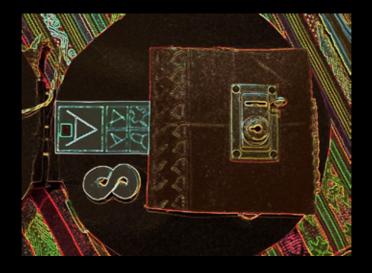


Figura 3. Tal vez se trate de encontrarse con las líneas. Bitácora 1. Página 6. Fuente: Sara Félix.

La siguiente dinámica consistió en escribir de manera fluida-verborrágica todo aquello del mundo que se hizo presente en el espacio, junto y entre los cuerpos y en nuestro interior. Esta escritura se trataba de un volver a aparecer, sin una lógica de linealidad o discurso aparente. Este es un fragmento del mundo-mito personal de aquel momento:

Llovia mucha luz de arriba, podia tratarse de huecos de los árboles la luz azul, verde, pero oscura. No se podia más que correr, para correr hay que saber desprenderse del suelo y cortar raíces. Para correr no hay que tener miedo, hay que no tener raíces para poder correr.

Cuando llovió había barro, era un barro para vivir, estaba todo salpicado y enlodado y cuando salieron colores del barro ya era hora de ir a comer, después volvieron y dijeron que teníamos que ir a un espacio donde hubiera pasto.

Cuando pude acercarme vi una niñita que se parecia a mí, otra chica y otros niños también y jugaba que tenía un esfero de luz, pero este se derretia, no se podía tener siempre, entonces aparecian de vuelta los cuerpos que no eran de nadie, unas figuras vivas sin rostro.

Tomé una huella y me la comi, todas las huellas me las comia.

Figura 4. Fragmento de bitácora 1 empañada. Página 6. Fuente: Sara Félix.



Figura 5. Imagen 2. Fuente: Agustina Bellio.

Después, por azar numérico, nos conectábamos con alguien más, en mi caso con Nathaly T. (compañera de grupo). Juntas sustrajimos palabras-potencias de los escritos de los mundos, escogimos aquellas que desplegaran otros paisajes, otros posibles:

Multiespecies: abejas, arañas, oruga, gata, mariposa multicolor, árboles, luna, raíces.

Objetos-medios: tren, muletas, casetas, silla, cubo, hilos, escaleras, lengua

Colores: marrón, azul, verde, rojo, amarillo.

Estados, fenómenos y rastros: savia, viento, aire, barro, nube, montaña, lluvia, humedad, otoño, primavera, luz (oscura y brillante).

Progresivamente fuimos escribiendo un mundo colectivo, junto a dos compañeras más Ericka S. y Natanael V., hasta esbozar en palabras este mundo:

En el mundo habitan memorias con forma de abejas y dentro de las montañas habitan cuerpos que no son de nadie. También hay arañas — muchas — que solo viven en las sillas. El alimento que abunda es rojo, en forma de cubo. Cae desde la luna, solo durante el otoño. El alimento es para todas y sabe a rasguño de gata

Este mundo se sostiene en un par de muletas que arden en un fuego que no acaba Es un frágil mundo, porque su suelo está compuesto por materia de barro y humedad que nunca deja de caer por efectos de gravedad



Figura 6. Imagen 3. Fuente: Agustina Bellio.

En 2021 revuelvo bitácoras, recortes, textos perdidos, releo lo escrito. Escucho el mito biográfico y (re)tejo las asociaciones. Y afirmo preguntando(me), ¿cuánta contundencia tienen algunos momentos de nuestras experiencias?, ¿cómo es que regresan y vuelven a hacerse presentes en los estados de la imaginación?, ¿por qué son esas las atmósferas y las fotos en la memoria que vuelven a aparecer? Cuando fui de visita a casa, después de cuatro años y medio, trabajé con adobe a partir de la práctica de la bioconstrucción. Tapaba aquieros con arcilla, estiércol de animal y paja para que no entrara el frío. Al lado de la casa vi un cochecito de bebé color rosado que me llamó la atención, parecía estar anidado. En efecto, mi papá me dijo que había una colmena de abeias que lo habitaba. Parece que habían cortado o quemado el árbol donde vivían, y ahora ese era su refugio menos convencional y por eso tal vez más seguro. Regresar a casa también es volver al fuego: cocina a leña, salamandra, horno a leña, fogatas. Muchas veces falta papel para prender fuego. Mi papá guarda debajo de su cama una valija mía hecha de papel, llena de material potencialmente inflamable, sin embargo, ahí estou uo también, por eso falta el papel algunas veces. Regresar a casa es volver a sentirse en el mito.



Figura 7. Imagen 4. Fuente: Agustina Bellio.

Particularidades de las habitantes de ÉNTRÈ:

Las memorias abejas, guardan en las huellas de sus alas esqueletos que no son de nadie

Las arañas trasportan a los cuerpos hacia un tren que está suspendido en el espacio, justo entre las dos muletas. Cuando los cuerpos hablan, el viento y el olor del fuego convierten las palabras en arboles pequeños, es por eso que este planeta es un espacio-oxígeno de color café

Ahora me pregunto si las memorias con formas de abejas que habitan este mundo son las memorias de los libros que alguna vez quemaron, o todos los testimonios de quienes vivieron los acontecimientos de octubre de 2019 y no fueron escuchados ni transcriptos a ningún lado por nadie. ¿Quiénes son los cuerpos y esqueletos que no son de nadie? ¿Cómo se mueven y dónde viven ahora? Existió una dinámica permanente en este proceso de composición; cada vez que compartíamos nuestros textos o mostrábamos la composición en proceso, recibíamos como retroalimentación preguntas que contribuían a desplegar las propuestas, a darles otras posibilidades, a movilizarlas de sus posibles cierres. El proceso en sí mismo, con todas las especies que lo circundaron, se parecía a un organismo vivo abriéndose ante cada paso, transformando su cuerpo, sus disposiciones. El espacio: ofreciéndosenos maleable.

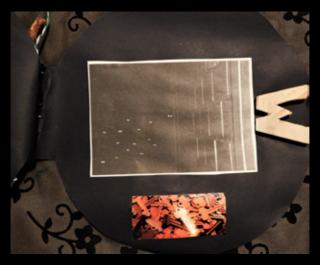


Figura 8. Bitácora 1. Página 8. Fuente: Sara Félix.

En la dinámica de experimentación corpoescritural que da inicio al proceso de composición, encontré ecos de resonancia en los procedimientos de técnicas escénicas investigadas por la compañía brasileña Taanteatro. En el libro Taanteatro: Teatro coreográfico de tensiones, Baiocchi y Pannek señalan que un medio eficaz que encontraron para el proceso de indagación a partir de sí mismas es la exploración de la mitología (trans)personal de la performer, a través de la activación de su musculatura transparente. Esta es: «...funciones y capacidades de comportamiento: pensamientos, imaginación, memoria, intuición, razón, sueños, abarcando conceptos como alma, espíritu y ego»7. Y son justamente la conjunción de estos procesos los que confabularon con mayor o menor determinación. La sensible percepción de lo que nos/me aconteció pudo ser potencia para la creación trans personal.

El sufijo «trans» refiere a más allá, del otro lado, a través de. La mitología (trans)personal da lugar y reconocimiento a las biografías pobladas por multitudes de microsucesos, lugares y atmósferas que nos conectan y afectan junto a y con los tejidos ecológicos y sociopolíticos. Nuestra presencia es sentipensante y física, un cuerpo poroso. Es decir, cuerpos permeados de abundantes pasajes y que en más de una ocasión desconocen la cronología inventada por una forma de entender el tiempo.

La frescura y posicionamiento de Taanteatro ha resultado una fuente de pistas y movilizaciones del cómohacer:

⁷ Para tener nociones más completas sobre el concepto de musculatura y pentamusculatura proyectado por Taanteatro, así como las cinco musculturas (aparente, interna, transparente, absoluta, extranjera o el environment) véase Maura Baiocchi y Wolfgang Panneck, Taanteatro. Teatro Coreográfico de Tensiones (Córdoba: Ediciones El apuntador, 2011), 79-91.

La preparación es un proceso activo y, consecuentemente, la mitología personal no es solamente el relevamiento del acervo de una memoria muerta, sino una (re) invención de la memoria. No se trata de una herencia, sino de una tarea. Es en este sentido activo e inventivo en el que el relevamiento de la mitología personal debe ser entendido, como preparación de lo nuevo y lo inédito, tanto en el proceso de creación como en el acto de la performance. (...) Nos interesa la desestabilización del contexto, de la estructura y de los valores de la mitología personal en función de la incorporación de esa crítica al propio proceso de creación⁸.

Considerando estas prácticas como proyecciones, trabajamos en seis pruebas de montaje, incluida la presentación compartida con público-participante. Cada experiencia mereció tiempo de investigación, desestabilización, sustracción, acción(es), devenir escénico, fragmento, trazo, pieza paisaje, montaje y collage. Así, la (re)invención de escrituras experimentales implica prácticas de escritura escénica simultáneas y diversas, de acuerdo a las expresiones de cada elemento u organismo como espacios, luces, dibujos-fotografías, palabras, sonidos, cuerpos humanos, entre otros.

Esta experiencia de creación estuvo directamente afectada no solo por el contexto sociopolítico en la región de aquel presente, sino por una práctica escénica atravesada por crisis de épocas, desde hace dos siglos y hasta la

⁸ Maura Baiocchi y Wolfgang Panneck, Taanteatro..., 174.

⁹ Para un mayor acercamiento a las prácticas, considérese que las últimas seis palabras son entradas del Léxico de drama moderno y contemporáneo, de Jean-Pierre Sarrazac leído como material referencial en el Taller.

actualidad. El núcleo de la discusión para otras búsquedas son las relaciones complejas entre la realidad y los medios de representación. Guerras territoriales, conflictos ideológicos, corrientes fascistas y pacifistas, revoluciones tecnológicas, crisis ambientales, caída de los grandes relatos, diversificación filosófica. El ser humano «...pierde la condición de ser la escala de referencia en la realidad, u el arte es el escenario donde esta pérdida de si y del mundo es puesta en escena. (...) En todas las esferas (el ser humano) es desbordado, relativizado. puesto en cuestión: descentrado». 10 Asumir desde la práctica escénica-investigativa la descentralización, implica interrogarnos sobre los poderes construidos históricamente para no reproducir más violencias. Implica observar criticamente quiénes han ocupado qué lugares y haciendo qué. Requiere crear experiencias no inocentes, no cerradas, sino prolíferas y múltiples en sentidos, para enriquecer desde las diferencias otras perspectivas de participación.



Figura 9. Imagen 5. Fuente: Agustina Bellio.

¹⁰ Victor Viviescas, «La crisis de la representación y de la forma dramática», Centro de investigación y desarrollo científico (2005): 450.

ÉNTRÈ se escribió a partir de un procedimiento que parte de la experimentación corporal, esto es, el camino inverso de la dramaturgia 1, que para el investigador escénico Joseph Danan correspondería a la escritura dramática clásica que parte del texto para ir a la escena. La dramaturaia 2 refiere, entonces, a los movimientos de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena.11 Los desafíos en las prácticas de escritura y sus conexiones directas con posicionamientos políticos dan lugar, por ejemplo, al denominado texto-material, al que reconozco también como uno de los métodos de ÉNTRÈ. Para Danan, el texto-material llevado hasta su límite se trataría de «...un texto cuya vocación es brindarse a que se lo trabaje, esculpa, ordene, y nutra las improvisaciones, para desembocar en el espectáculo del que solo subsiste una mínima parte en tanto que texto»¹¹. Las demás palabras conectadas en frases se hicieron partitura, luz, mirada, huella, atmósfera, presencia, silencio, espera, escucha, tiempo. Otras.

Puede exponerse entonces que este proceso de creación se halla permeado y encuentra su lugar de enunciación en el teatro posdramático propuesto por el teórico y crítico escénico Hans-Thies Lehmann a partir de los años 70, cuyo concepto se desarrolla de la siguiente manera:

(...) ligado al ámbito del teatro intencionadamente experimental y dispuesto artísticamente al riesgo. (...) Muchas veces es dificil distinguir un único sentido, un significado coherente en su realización escénica. Las imágenes no son ilustraciones de una fábula.

¹¹ Joseph Danan, Qué es la dramaturgia..., 58.

Se desdibujan la frontera entre los géneros (...) Emerge así un paisaje teatral múltiple para el cual todavía no se han definido todas las reglas. Este teatro surge con frecuencia en forma de proyectos. (...) Esta labor teatral es esencialmente experimental, ya que consiste en la búsqueda de nuevas interrelaciones y combinaciones de modos de trabajo, instituciones, lugares, estructuras, personas.¹²

La exploración de ÉNTRÈ produjo en cada una de sus pruebas de montaje despliegues diversos como efecto de las dinámicas de intercambio entre los demás integrantes del Taller y la docente, a partir de la práctica de interrogar cada prueba para expandirla y potenciarla. A su vez, desde esta práctica la codirección interna recibió un carácter de dirección colectiva que parte de la participación activa en cada montaje y luego se desplaza a la retroalimentación por medio de interrogantes. Aquí resuena nuevamente el procedimiento de dirección y acompañamiento expandido que propone Taanteatro:

Es el principal paso en dirección a la (de)-construcción y (trans)personalización de la performance individual. El performance realiza constantemente presentaciones de su trabajo en proceso al grupo con el que trabaja. La dirección colectiva consiste en comentarios, críticas, sugestiones por parte los interrogantes del grupo, que pueden ser tomados por el performer directamente o de

¹² Hans-Thies Lehmann, El teatro posdramático (España: CENDEAC, 2013), 48-50.

forma modificada, o no ser aceptados. Esos comentarios resuenan en el trabajo en curso (...) completan impresiones personales del performer y estimulan la continuación de su proceso con un enriquecimiento de las perspectivas, librándolo así de la trampa de la autoreferencialidad aislada.

A continuación, comparto un recorrido aproximativo a cada prueba de montaje, influencias y hallazgos que estuvieron acompañadas de dos bitácoras de trabajo:

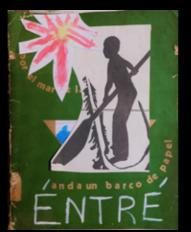




Figura 10 y 11. Tapa de la bitácora de trabajo personal 2 a partir de la intervención del libro Por el mar de las Antillas anda un barco de papel, escrito por el poeta Nicolás Guillén. Impreso en Ecuador en 1981, este libro de poesías para niñas y niños fue uno de los libros destinado a ser incendiado por órdenes del Estado Nacional ecuatoriano. Fuente: Sara Félix.

Prueba primera

Instalación escénica del mundo a partir de la sustracción de palabras-potencias que son trasladadas a materiales que serán combinados entre sí: sin cuerpos humanos que lo atraviesen una media luna o canoa de plástico transparente está suspendida en el aire. Otras bolsas transparentes también cuelgan dejando gotear por finos agujeros filamentos de leche. Portales de madera se suspenden, mientras un colchón de materia orgánica seca con la forma de hojas, recibe el líquido vital.

¿Y si las personas espectadoras participaran?

¿Y si se proliferan y expanden los materiales?

Prueba segunda

Pieza de intervención participativa en la que intervienen cuerpos-presencias como la Diosa del Otoño y el Dios Sombra, además de las personas observadoras que pasan a convertirse en participantes. Los materiales se expanden y se añaden otros: con determinadas advertencias las participantes son invitadas a pasar por una puerta para entrar en la pieza. Conducidas por las presencias se adentran en un túnel de plástico negro con materia orgánica de hojas secas y pedazos de carbón. La afectación lumínica se reduce a seis luces láser mientras suena The Great Gig in the Sky, la quinta canción del álbum The Dark Side of the Moon, de Pink Floyd. Este solo vocal extraordinario, no léxico, de Clare Torry, penetra en la pieza hondamente.

Breve aproximación a Las Dioses:

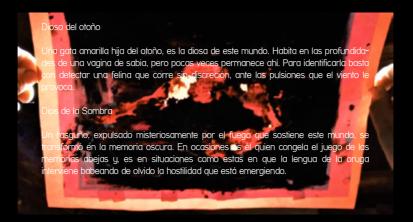


Figura 12. Imagen 6. Fuente: Agustina Bellio.

Los materiales y lo que pueden llegar a expresar se vuelven pistas sugerentes para las siguientes prácticas: perforaciones femeninas desde el sonido, Dios Sombra que lleva un nido en su cabeza y la maraña de cabuya fibrosa que circula el cuerpo de la Diosa del Otoño. Los cuerpos participantes practican un encuentro con el espacio descomponiendo la verticalidad. Acercándose a puntos de vistas desde la base del suelo y trasladándose de una manera anterior a la construcción social. Disonancia y armonía circundan esta prueba. Ante un afuera incendiado y desquiciado, propagado de violencias, barricadas, defensas y humo espeso de gases, pensé que esta prueba se trataba de ensayar refugios.

Prueba tercera

Para esta prueba se pide que un objeto de infancia de cada creadora esté en el espacio: osito, reloj, flauta. El espacio de la activación vuelve a movilizarse, expandiéndose. Involucramos por primera vez el uso de interrogantes directos a las participantes y aumentan aún más los materiales para las acciones: el Dios Sombra se halla en el centro, como estatua viviente que lleva por cabeza un refugio, la Diosa del Otoño viste un cuerpo de niña u pregunta a las participantes casi en susurro por un agujero del túnel: ¿por qué ya no los buscan? ¿Qué sucedió? ¿Hace cuánto que no los encuentran? De frente dos presencias con cuerpo de niñas miran (sin perder de vista a las participantes) este cuadro. Sentadas en una mesa, comen galletas de animales y beben leche, como juguete ostentan pistolitas de agua cargadas de la misma sustancia que beben.

En esta prueba un goce propicia el caos. Un desdibujamiento de los límites sociales nos permite disparar con pistolas que lanzan leche en filamentos, invitar a entrar al túnel e invitar a comer galletas. Observar una máscara-documento que se halla en la mesa, este rostro de papel contiene como identidad abierta un recorte fotográfico de la manifestación de octubre, dibujos de niñas, niños. Y también otra fotografía de revista que sería uno de los cuerpos a incendiar. Además, compongo una nueva afectación sonora a partir de la superposición: máquina de escribir + pronunciación de integrantes de Radio La Colifata¹³ (la primera radio del mundo en transmitir desde un neuropsiguiátrico) Compuesto: "Ya llegó el

¹³ Conducida por usuarios y usuarias de un hospital neuropsiquiátrico, en la ciudad de Buenos Aires. Para una aproximación de este extraordinario proyecto véase: https://www.youtube.com/watch?v=HbhvM0Yavzk.

tiempo de hablar y yo acá estoy hablando" + "Dale apúrate que el sol pica" + grabación del poema Abandoné las sombras, del poeta Oliverio Girondo, aquí dos estrofas:

Abajo: en la penumbra, las amargas cornisas, las calles desoladas, los faroles sonámbulos, las muertas chimeneas, los rumores cansados; pero seguí volando, desesperadamente.

~~~~

Me oprimía lo fluido, la limpidez maciza, el vacio escarchado, la inaudible distancia, la oquedad insonora, el reposo asfixiante; pero seguía volando, desesperadamente.

Finalmente se añade un escrito propio que será (re)trabajado posteriormente a modo de posibilidad-advertencia de esa entrada a la pieza. Como devolución se considera repotenciar la pieza sustrayendo contenido para su profundización del tema medular. Hasta aquí consideré que, ante la quema y el abandono, es preciso restaurar refugios.

Leyes del mundo a ser consideradas:

- Existe una ley para que el miedo no se convierta en latido de los habitantes: cada primavera los árboles son bañados de huellas de mariposas, de esta manera todo ser viviente de este mundo se hace más fuerte y hasta sus memorias se forta lecen.
- Los cuerpos que van en el tren aprenden a partir de los cantos de la sabia, por eso hay música continuamente. A la mayoría le han crecido tres orejas, aunque la tercera no se sabe dónde está.

Descubrí que justo en el medio del proceso, esta prueba estuvo atravesada por el cuerpo o presencia disonante expresada por el director y teórico escénico Jean-Frédéric Chevallier como el estado del estremecimiento. Allí donde lo que sucede no es directamente reconocible por lo tanto tampoco resulta verbalizable:

La disonancia suena cuando a un elemento de estabilidad se le adjunta un elemento de inestabilidad, cuando a una tendencia al orden y a la contención (lo que Nietzsche llamara lo "apolíneo": las continuas y tiernas caricias), se mezcla una tendencia al desor-

den y al desbordamiento (lo "dionisiaco": los irregulares y frenéticos golpes de palos sobre los rieles). En términos de sensación, se destruye la estabilidad de la percepción.<sup>14</sup>



**Figura 13**. En el centro (diremos que puede tomar la forma de un botón y por eso una tendencia a agujerear) producción de operador G.A. Fragmento de bitácora 1. Página 5. Fuente: Sara Félix.

<sup>14</sup> Jean-Frédéric Chevallier, «Modalidades actorales o siete maneras de estar presente», Revista colombiana de artes escénicas, n.° 6 (2012): 13-14.

#### Prueba cuarta

Este montaje se trató de un gesto escénico. Lo comprendimos como un paréntesis entre tres puntos suspensivos de lo que veníamos trabajando, clave para regresar de otro modo al tejido de la gestación de ÉNTRÈ. Partimos de la escritura individual de un relato de infancia, luego había que elegir al interior de cada grupo el texto que destilara mayor potencia en acciones, atmósferas y sensaciones. Teniendo el elegido procedimos a sustraer quince palabras claves del texto, después diez y cinco hasta quedarnos con tres: GRITABA, CARRETILLA, SOBAR.

Con estas palabras teníamos que componer un gesto escénico. Comprendido a la luz de Giorgio Agamben citando a Varrón, quien señala que el gesto se inscribe en «...la esfera de la acción, pero lo distingue netamente del actuar (agere) y del hacer (facere)»15. Manifestación de un medio que soporta y expone, y que en sus movimientos contiene un fin. En este sentido, la práctica del gesto fue realizada a partir de la figura retórica de la sinécdoque (la parte por el todo): una presencia masculina es arrastrada hasta entrar en escena por cuerpo femenino 1, cuerpo femenino 2 se hamaca desde una tela elástica blanca a centímetros del suelo, pisando de manera inestable e intermitente una tabla con cuatro ruedas. Cuerpo femenino 1 deia el cuerpo que ha arrastrado adelante de la tabla con rueditas, luego, con un autito de juguete, llena de carreteras invisibles el cuerpo que yace. La energía será cada vez más elevada, la inestabilidad de la hamaca de gasa también.

<sup>15</sup> Giorgio Agamben, Notas sobre el gesto (Valencia: Pretextos, 2001).

Cuerpo femenino 3 ocupa el lugar de observante, su energía concentrada en la visión también va en aumento hasta correr y apagar una posible y televisiva luz familiar.

#### Prueba quinta (penúltima)

A partir de aquí denominamos nuestras presencias de compositoras como operadoras a fin de entrar en diálogo con el filósofo Gilles Deleuze quien propone «operador» ofreciendo la ventaja —siguiendo el lente de Chevallier— de permitir pensar un actor-actriz que no actúa, 16 y que asume esa transición en el hacer y, por tanto, en la mirada de las personas espectadoras-participantes. Esto es, el traspaso de operadoras en el espacio como presencias presentes y no representantes.

La pieza sigue cambiando de lugar, considerándose esta vez un espacio de antesala donde las participantes aguardan. Allí como parte inicial de la activación recogemos sus celulares (esta acción tiene diversas intensiones desde la más evidente a la más oculta, como es volver la pieza una propuesta para ser registrada solo por presencias orgánicas y de manera subjetiva.) Luego escuchan por parlantes la voz de una niña de siete años que advierte:

<sup>16</sup> Chevallier, «Modalidades...», 10.

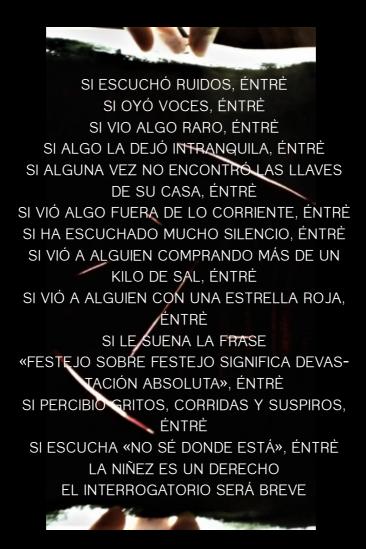


Figura 14. Imagen 7. Fuente: Agustina Bellio.

Al entrar, tres luces cenitales apuntan a seis sillas vacías donde serán guiadas a sentarse las seis primeras personas, otras seis serán colocadas de frente a estas con carteles que son dibujos y fotografías de niñas y niños. Los lugares irán rotando. En simultáneo a las participantes sentadas se les coloca auriculares, allí escuchan fragmentos de dos canciones escogidas: A esta hora exactamente hay un niño en la calle, interpretada por Mercedes Sosa y René Pérez (Residente) y Plegaria para un niño dormido, de Luis Alberto Spinetta.

Cuando cae la noche duermo despierto Un ojo cerrado y el otro abierto Por si los tigres me escupen un balazo Mi vida es como un circo, pero sin payaso

Voy caminando por la zanja Haciendo malabares con cinco naranjas Pidiendo plata a todos los que pueda En una bicicleta de una sola rueda<sup>17</sup>

Dos operadoras acercan un dibujo-documento a cada participante sentada, otra lleva un cuenco de leche. Se permite con delicadeza tomar el dedo índice de la persona participante, untar en la leche y marcar su huella en el dibujo. Otras dos operadoras se acercan, miran, quitan auriculares y preguntan a cada una:

<sup>17</sup> Esta estrofa fue escrita por René Pérez (Residente) junto con otras que se añaden como intervención al poema de Armando Tejada Gómez y Ángel Ritro (https://www.youtube.com/watch?v=3Su3S9YFfOc), interpretado en canción por Mercedes Sosa, con la participación especial de René Pérez: https://www.youtube.com/watch?v=leGcAqjj7hs.

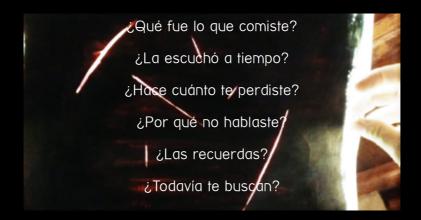


Figura 15. Imagen 8. Fuente: Agustina Bellio.



**Figura 16**. Dibujo-documento donde las participantes dejaban su huella de leche. Fuente: Sara Félix.

Algunas participantes responden en susurro con timidez. Otras miran. La proximidad entre los cuerpos y las miradas sostenidas provocaron preguntas y estados difíciles de verbalizar. En este ejercicio de ficción fuimos acercándonos a algunas hipótesis, en la práctica de relacionarnos con otras personas. Algunas han dejado su puesto de espectadoras para involucrarse como testigos, cómplices y no cómplices directas e indirectas de la realidad subjetiva social y personal.

Nos interesó explorar la idea de un tema como hilo conductor que deja a su paso las aberturas suficientes para posibilitar multiplicación de sentidos de acuerdo a cada una de las personas. Queríamos que cada hacer, cada objeto, y cada palabra dicha tuviera el color sugestivo de pistas, con la ambigüedad y enigma de una poética del aminorar. Para Chevallier, la pérdida intencional de centralidad de las presencias creadoras abre el camino a presencias en cuerpo aminorado y las participantes tienen el lugar de rastreadores. La importancia de dar espacio para que el carácter agujereado permanezca «"…responde al deseo de quedar atent(a) a que la variación no deje ella misma de variar, es decir que pase efectivamente por nuevos caminos siempre inesperados" (Deleuze 1979, 126)»<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Chevallier. «Modalidades...». 16.



**Figura 17**. Dibujo-documento realizado por Tamara de Alausí, donde las participantes dejaban su huella de leche.

Fuente: Sara Félix.

# Prueba sexta (montaje final con público-participante)

Reencontrarnos con la frescura del pasado involucró sustracción, movilizaciones, búsquedas de nuevos espacios y desplazamientos para el montaje, precisión del hacer y el decir; multiplicar las aberturas, practicar el sigilo, la precaución; el ejercicio de potenciar la mirada, los colores de las voces orgánicas; reinventar las maneras de escuchar y hacer silencios para que no sean cómplices de los enmudecimientos planificados por los aparatos de control. En ÉNTRÈ hacer silencio con la voz y con el cuerpo fue una táctica de dar lugar y hacer paso

para que cada una encontrara algún estado de lo impensado, o resonancias para atar cabos de algo que solo cada una puede descubrir, paradójicamente, en el ejercicio de reunirnos.

Asentamos esta estética escénica en el teatro de la experiencia, denominado así por Óscar Cornago, teórico y crítico escénico, para quien esta experiencia se trata de reencontrarse con la presencia:

(...) para situarla en primer plano como un modo de resistencia ante una sociedad descorporizada, llena de realidades virtuales y sistemas de comunicación que no requieren la presencia física. La focalización del plano de la experiencia, no solo la del artista sino también la del receptor (receptora), permitirá referirse a una suerte de arte de la experiencia o poética del pensamiento, que responde a la defensa por parte de los creadores (creadoras) de un campo de expresión profundamente personal y subjetivo. 19

ÉNTRÉ inició al traspasar las dos primeras puertas. Elegimos un pasillo de ITAE como antesala. En fila las participantes pueden escuchar repetidas veces la advertencia (ya mencionada) de la voz de la niña que no se apagará. La voz sale de un prolongado casillero amarillo que se halla a la izquierda. Operadora N pedirá celulares e identificación para poder entrar. La entrada será de seis personas. Al entrar se encontrarán con otras cinco

<sup>19</sup> Óscar Cornago, Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión (España: Iberoamerica, 2005).

operadoras (oL, oG, oK y oAa) que se hallan de espaldas a la puerta. Con Carteles (que son dibujos y fotografías), estarán amontonadas y dificultarán esa entrada humana. Cada participante deberá buscar un modo para poder ingresar hasta que los cuerpos que hacen pared en el ingreso, cedan.



Figura 18. Fotografía de Claude Sauvageot, tomada de "El mundo en la encrucijada" Revista El Correo de la Unesco, 1982. Fuente: Sara Félix.



Figura 19. Fotografía de Silvester Rapho, tomada de "El mundo en la encrucijada" Revista El Correo de la Unesco, 1982. Fuente: Sara Félix

<sup>\*</sup> Estas fotografías fueron convertidas en carteles que las operadoras llevaron en sus pechos.

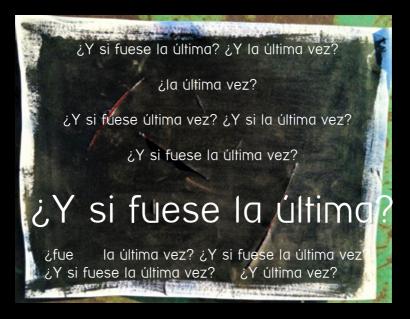


Figura 20. Imagen 9. Fuente: Agustina Bellio.

Al lograr atravesar este portal humano pueden tomar asiento u se les colocará auriculares donde suenan en bucle dos canciones. A la distancia de 2 m, oL, oG, oK y oAa expondrán los carteles hasta el final. Mientas las operadoras E y A preguntarán casi en susurros a las participantes variaciones de las interrogantes del montaje anterior, pudiendo alterar palabras y preguntas de acuerdo a cada participante. Después, operadora S conducirá a las personas sentadas hacia un espejo rectangular; juntas se mirarán hasta preguntar: ¿y si fuese la última vez? Dicho esto, oN conduce a cada participante a un vacío cubo negro. Así, el primer espacio de relación se irá vaciando y dando lugar a otras participantes. Finalmente, son llamados por sus números de cédula, nombres o apellidos, se le devuelven sus pertenencias y son conducidas por un largo sendero hasta una puerta diferente de la que entraron.

Sara Félix



¿Qué es un celular en la vida de alguien? ¿en la vida de ellas?

¿Qué pasa si le sustraen de sus cuerpos esa extensión que graba, «comunica», destila señales a cada instante?

¿Qué ocurre cuando se deja de hacer contacto con?

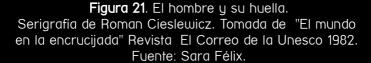
¿Qué pasa a nivel químico, físico y emocional cuando desaparece

de sus vistas y de sus cuerpos esa otra extensión que creen

que les pertenece o ellas pertenecen al artefacto?

¿Puede descomponerse acaso, aunque sea de manera efimera, la idea de lo urgente a lo inútil? ¿Qué más es el artefacto?

¿Hasta dónde son capaces de guardarlo en sus cuerpos? ¿Hasta dónde más podrá atravesarlos?



Este espacio final era un camerino, con doble apertura de pasaje, escaleras, espejo, intervenido con una extensa noticia de periódico en la pared del fondo. Decidimos crear a partir de las disposiciones y elementos que el propio espacio nos ofrecía. Al mirar los rostros y cuerpos de quienes participaron, percibí emociones diversas, desconcierto, temor, impacto. Reacciones. Quisimos que la práctica del mirarnos se diversificara y desbordará de sentidos en múltiples direcciones.

Hasta el final ÉNTRÈ seguirá siendo, desde mi perspectiva, un ejercicio de ambigüedad en el que es difícil identificar quién ocupa qué lugar. Y si el espacio al que se entra es una sala de interrogatorio que forma parte de un aparato cómplice o, más bien, se trata de un refugio que puede ser una tentativa viva para la verdad y la justicia invisibilizada, acallada y desprotegida de acontecimientos sin límites en el tiempo. Esta experiencia implica (re)inventar las memorias para que no vuelvan a vulnerabilizar y violentar los derechos y las vidas de niños y niños que también pudimos ser nosotras.

Dos años después de su activación me inclino a pensar y a tomar posición para que haya sido y sea un ejercicio poético de memoria documental. Refugios para tejer confianzas, planificar tácticas y volver a percibir ese afuera, ahora tal vez con otras capas de realidad que la atraviesan y circundan. Entre ellas, nuestras nuevas perspectivas de habitar-nos.



**Figura 22**. Obertura de maletín antiguo encontrado en alguna esquina de Guayaquil. Fragmento de bitácora, página 6. Fuente: Sara Félix.

\*Agradezco especialmente a las compañeras cocreadoras de ÉNTRÉ: Nathaly Toapanta, Ericka Sánchez y Natanael Vélez. También a las compañeras colaboradoras de la pieza Gustavo Arébalo, Katerina Velázquez, Lola Vásquez, Aarón Michala y Gleen Chica. A Lorena Toro, docente del Taller, a Agustina Bellio, amiga y artista visual, por su generosidad en la composición de algunas imágenes que acompañan esta escritura.

Y a Camila, por su voz de siete años.

# Bibliografía:

- Agamben, Giorgio. Notas sobre el gesto. Valencia: Pre textos, 2001.
- Baiocchi, Maura y Pannek Wolfang Pannek. Taanteatro. Teatro coreográfico de tensiones. Córdoba: Ediciones El Apuntador, 2011.
- Chevallier, Jean-Frédéric. «Fenomenología del presen tar». Literatura: teoría, historia, crítica, n.º 1 (2011): 49-83.
- Chevallier, Jean-Frédéric. «Modalidades actorales o siete maneras de estar presente». Revista colombiana de artes escénicas, n.° 6 (2012): 9-19.
- Comisión especial para la verdad y la justicia. Informe de la comisión especial para la verdad y la justicia respecto a los hechos ocurridos en Ecuador entre el 3 y el 16 de octubre de 2019. Quito: Andinagra ph, 2021.
- Cornago, Óscar. Resistir en la era de los medios. Estrate gias performativas en literatura, teatro, cine y televisión. España: Iberoamerica, 2005.

- Danan, Joseph. Qué es la dramaturgia y otros ensayos. México: Paso de gato, 2012.
- Lehmann, Hans-Thies. Teatro posdramático. España: CENDEAC. 2013.
- Sarrazac, Jean-Pierre. Léxico del drama moderno y con temporáneo. México: Paso de gato, 2013.
- Viviescas, Víctor. «La crisis de la representación y de la forma dramática». Centro de investigación y desarrollo científico (2005): 437- 463.

# N.<sup>0</sup> 9 ISSN: 2773**-**7322



# Bienvenidos a la era del sin sentido o con miles de ellos

Welcome to the Era of Nonsense or with Thousands of Them

Josué Paúl Marín Bello\*

Recibido: agosto 2021 Aceptado: septiembre 2021

### Resumen:

El siguiente ensayo busca repensar la composición dramatúrgica en un sentido fuera del drama, usando como ejemplo el ejercicio escénico Bienvenidos a la era del sin sentido o con miles de ellos. En las páginas siguientes, se analizan los conceptos de dramaturgia 1 y 2 de Joseph Danan, junto a otros conceptos que son parte de la conclusión que se encuentra en el momento de creación, pensamiento dramatúrgico investigativo-asociativo y pensamiento dramatúrgico intuitivo.

<sup>\*</sup> Este trabajo fue desarrollado en la materia Taller de Dramaturgia Experimental. Josué Marín. Universidad de las Artes, Creación Teatral. Guayaquil, Ecuador. josue.marin@uartes.edu.ec.

Palabras claves: dramaturgia, composición, postdrama, postmodernidad, pensamiento.

#### Abstract:

The following essay seeks to rethink dramaturgical composition in its sense outside of drama. Guided as an example the scenic exercise Welcome to the Era Of Nonsense or with Thousands of Them. In the following pages, the concepts analyzed are: dramaturgy 1 and 2 by Joseph Danan, and two other concepts that are partiof the conclusion found at the moment of creation, investigative-associative dramaturgical thought and intuitive dramaturgical thought.

Keywords: dramaturgy, composition, post drama, post modernity.

\* \* \* \* \*

#### Introducción

Desde un punto de vista particular como autor del presente ensayo, inicio con la premisa siguiente: para mí es muy difícil teorizar y esquematizar conceptos sobre algo tan caótico como lo son las composiciones postdramáticas.

Planteo la palabra «caos» dentro de este tipo de obras dado que se caracterizan por no tener una estructura fija. Quiero decir, se valen de una escritura que se teje por fuera del clásico: inicio, desarrollo y fin, en contraste con la dramaturgia que defienden autores como Sófo-

cles, Shakespeare o Chejov. Al modelo clásico, aristotélico o dramático (el nombre sigue haciendo referencia a lo mismo), Joseph Danan llamará «dramaturgia 1» y se podría decir que el modelo postdramático o experimental lo describirá como «dramaturgia 2».

En este ensayo me centraré en la dramaturgia 2 planteada por Danan y en lo postdramático. Para esta tarea, pondré mi ejercicio escénico Bienvenido a la era del sin sentido o con miles de ellos y el libro ¿Qué es dramaturgia? Y otros Ensayos (2012) como las fuentes de investigación desde las cuales se fundamentan mis ideas.

# Dramaturgia 1 y dramaturgia 2

«Dramaturgia 1» y «dramaturgia 2» son dos términos acuñados por Joseph Danan, sobre los cuales menciona:

En su primer sentido la dramaturgia sería entonces «el arte de la composición de las obras de teatro» (...) En lo que concierne al segundo sentido, (...) yo propondría como definición: «Movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llega a la escena»". De modo que: "(...) el sentido 1, (...) estaría de lado del texto y el sentido 2, de lado del "transito"<sup>1</sup>

De esta manera, dramaturgia 1 es toda obra de teatro escrita de manera textual para su posterior representación. En esta categoría entrarían desde Edipo rey hasta obras como Esperando a Godot. Esta es la principal diferencia con la dramaturgia 2, pues este segundo sentido

<sup>1</sup> Joseph Danan, Qué es la dramaturgia y otros ensayos, traducción Víctor Viviescas (México: Paso de gato, 2012), 13.

tido no parte de un método de escritura exitoso y universal como el drama. Justamente, Joseph Danan usa el término «transitar» para referirse a las obras que se van (auto)descubriendo con el paso de los días, semanas y meses. «Transitar», en palabras sencillas, es solo un verbo como muchos otros, al cual se le puede llamar como la acción de cambiar, transformar, mutar, caminar, atravesar... A diferencia de la dramaturgia 1 que respeta, en mayor o menor medida, las reglas de un buen inicio o introducción, los pasos para llegar a la catarsis, el textocentrismo o la representación, entre otras normativas.

# Pensamiento dramatúrgico

Bernad Dort crea el concepto «pensamiento dramatúrgico» bajo el cual, si a un actor, director, escenógrafo, iluminador, entre otros, se le ocurriese una posibilidad de creación en media construcción de la obra a un actor, existe la posibilidad de tomarla en cuenta. Volviéndose, de algún modo, dramaturgos. Según este principio, las ideas ocurridas en ensayos o laboratorios, y que son fruto de prueba y error, podrían ser dramaturgia. En ese sentido, el pensamiento podría ser dramaturgia, tal como menciona Danan:

"(...) ¿La dramaturgia no será el otro nombre de esa parte "inmaterial" (...) que se podría asignar a toda puesta en escena (...) es decir, el pensamiento, en suma, que la atraviesa, la trabaja y se constituye a través de ella, en el crisol de su materialidad?²

<sup>2</sup> Danan, Qué es la dramaturgia..., 28.

Pero no todo pensamiento es dramaturgia. Existe un tipo de pensamiento que, por su condición, se vuelve dramatúrgico, de allí el sentido de su nombre. Me he dado la tarea de postular dos tipos de pensamientos dramatúrgicos: el investigativo-asociativo e intuitivo.

# Ejemplo del pensamiento investigativo-asociativo y primer boceto de Bienvenido a la era del sin sentido

El pensamiento investigativo-asociativo yo lo defino como todo pensamiento de nuestro día a día (libros que leemos, conferencias que escuchamos, suceso que observamos o vivimos, sensaciones experimentadas en el cuerpo, programas de televisión, obras visuales o escénicas que observamos...) que investigamos y posteriormente asociamos en relación a la creación y montaje de la obra.

En el caso de Bienvenidos a la era del sin sentido o con miles de ellos, la primera vez que pensé en la obra —así fuera de manera inconsciente— fue cuando en la materia Dramaturgia Experimental se me pidió realizar un ejercicio escénico en mi habitación. Yo no quería hacer nada, la propia materia me disgustaba. Pero, como debía pasar la asignatura, trabajé el concepto de hamparte en las «dramaturgias experimentales». Hamparte es un término relativamente nuevo, inventado por Antonio García Villarán, que, en resumidas palabras se define como el arte de no tener talento. Es un arte que concentra su fuerza estética en lo inmaterial (concepto) más que en lo que se ve de la obra (lo físico). Premiando el discurso de la obra, más que la obra en sí misma. Esto

provoca que cualquiera (artista o no) pueda desarrollar una obra de arte. Aquí entraría muchas obras conceptuales. Por ejemplo: Mierda de artista de Piero Manzoni (1961). El término no es usado para descalificar a creadores como Manzoni, sino para tipificar otros tipos de arte. De hecho, tanto Antonio García Villarán como yo, admiramos a Manzoni. Reconociéndolo por su capacidad de burlarse de los intelectuales y ricos de la época al venderles en altos precios, un arte de poco esfuerzo.

Con base en Manzoni y el comportamiento de mis compañeros en clases, decidí crear mi tarea. Tomé en cuenta que ellos siempre criticaban positivamente las obras que mi profesora nos mostraba, cuando, por el contrario, a mí me parecían (no todas) simples y pretenciosas. En ese tiempo estaba muy seguro de que el juicio estético de mis compañeros se regía desde el miedo y la idiotez. Miedo a no pasar la materia en el caso de no repetir el mismo discurso de la docente, e idiotez porque estoy seguro de que si otro profesor les hubiese dicho que lo que observaban era hamparte, su opinión hubiese sido la misma que la de ese «otro» profesor. Una persona sin pensamiento crítico, para mí, es un idiota y quería probarlo.

Lo que acaban de leer, a más de interpretarse como un juicio de valor despectivo hacia mis compañeros, fue el tránsito de pensamientos sucedidos en mi mente que hizo que decidiera que mi trabajo escénico fuera una obra fea, específicamente una obra iniciada en un baño. Allí, sentado en la tasa del retrete y semivestido, colocaba un par de audios. Luego presentaba un pizarrón que decía «¿Cómo hacerle perder el tiempo a un idiota?».

Los meses pasaron y me pidieron seguir evolucionando esa tarea hasta llegar al examen final. La obra se fue restructurando, quité el baño como espacio escénico y cambié el tema de la obra. Pasé de criticar el arte conceptual, a criticar la era postmoderna. No obstante, pese a todos los cambios, se mantuvo algo: el pizarrón con la pregunta. Recuerdo que, en la muestra final de mi examen, dos amigos míos fueron a ver la obra y no les gustó lo que veían. De hecho, uno de ellos comentó en el chat de Zoom algo como «¿qué es esto?». Posteriormente, cuando observó la frase final, se rio. Al día siguiente nos vimos en persona y me dijo, de manera jocosa: «Me hiciste perder el tiempo». Mi objetivo de evidenciar las falencias del arte postmoderno en la escena teatral se había logrado. Y esta sensación que sentía en el cuerpo y quería expresar a los otros, no era nada nuevo. Jean Baudrillard dijo una vez: «El arte contemporáneo apuesta a esa incertidumbre, a la imposibilidad de un juicio de valor estético fundado, y especula con la culpa de los que no lo entienden, o no entendieron que no había nada aue entender»<sup>3</sup>.

Ahora vamos a hablar de cómo sucedieron los cambios de la obra. De mi primera tarea al examen final. Puedo resumirles, desde ya, que utilicé la dramaturgia 2 y el pensamiento investigativo-asociativo junto al intuitivo. De este último profundizaremos después, pero podemos resumirlo como la composición instantánea donde prevalece el lado irracional e impulsivo del autor para ordenar su pieza escénica.

<sup>3</sup> Jean Baudrillard, El complot del arte. Ilusión y desilusión estética (París: Sens &Tonka, éditeurs, 1997-2005, edición original).

Es dramaturgia 2 porque no tenía un texto teatral que iba a montar (como ya les afirmé, el texto funciona en la dramaturgia 1), sino que, desde una composición azarosa, se iba armando y desarmando cada día, cada semana, cada mes. Es «pensamiento investigativo-asociativo» porque tuve que releer, ver y escuchar mucho material artístico para justamente armar y desarmar la composición. A continuación, hablaremos de cómo transité de mi tarea al examen final.

# Ejemplo del pensamiento investigativo-asociativo. Inicio y desarrollo de Bienvenido a la era del sin sentido

Existen muchos lugares para iniciar un proceso dramatúrgico: un texto (teatral o no), una sensación interna en el autor, una pregunta o tema que lo conflictúa, el producto de algún ejercicio escénico hecho en un laboratorio teatral o creativo, entre otros. En el caso de mi muestra escénica, como ya les mencioné, inició a partir de un tema que me conflictuaba: el arte conceptual. En esta etapa creé la obra del baño. Pero luego, para focalizar el punto sobre el cual iba a trabajar, tuve que convertir el tema en una pregunta. Así, una semana después, supe que mi pregunta sería: «¿Cómo el espectador puede distinguir en una obra postmoderna (es decir, de multiplicidad de significados e interpretaciones) si lo que ve es una mierda o no?».

Posteriormente, la pregunta me quedó muy corta para lo que deseaba expresar. Solo hasta este punto, tuvieron que transcurrir entre tres a seis semanas, en las que investigué distintas fuentes a través de lecturas propuestas en el taller y el repaso de los autores que criticaban

la postmodernidad: Agustín Laje, Mane Toutulyan, Micklos Luckas. En un momento, los temas que estudiaba en clases sobre los distintos dramaturgos postdramáticos empezaron a relacionarse con los distintos autores que criticaban la postmodernidad. Caí en cuenta que ambas investigaciones eran una misma. Entonces, más que hablar del rol que juega el espectador sobre el arte postmoderno, decidí hablar de una era postmoderna. El tema había mutado por una última vez y terminó siendo este: la era postmoderna en términos filosóficos, artísticos, políticos y personales. De allí el sentido y origen del nombre Bienvenidos a la era del sin sentido o con miles de ellos.

En las semanas siguientes decidí que en un momento de la obra se iba a proyectar, desde el fondo de mi habitación, muchos clips y diversas voces que encerraban el discurso de la obra, pero sin darle tiempo a los espectadores para que interioricen lo que pasaba fugazmente sobre sus sentidos. Deseaba establecer una atmosfera caótica («caótica» como la postmodernidad) con todo el contenido recopilado. Tanto los clips como voces usadas nacieron de la investigación teórica que hice sobre los autores del estilo conservador-liberal, que criticaban la postmodernidad.

Por ejemplo, Mane Tatoulian, diseñadora gráfica y escritora argentina, menciona: «(...) Cuando uno habla de postmodernidad yo tomaría dos conceptos fundamentales (...) uno es la pérdida de la totalidad o de la idea o del sentido; y el otro es, la liberación radical (...)»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Miklos Lukacs, «La estética transhumanista / Mane Tatoulian - Miklos Luckacs», 12 de noviembre del 2020, video en YouTube (22:59-22:12), acceso el 28 de agosto del 2021, https://www.youtube.com/watch?v=WljN8lxHDcg&t=83s

Mientras que Agustín Laje dirá sobre la postmodernidad: «(...) es un ataque al lógos, o sea a la razón. (...) el postmoderno desconfía de la razón occidental, de la vocación universal que tiene la razón occidental (...)»<sup>5</sup>.

Lo irracional, el sin sentido y la multiplicidad de interpretaciones son virtudes propias de la estética postdramática. Sarrazac, autor de este estilo con el que me basé para justificar la cantidad rebosante de imágenes y sonido expuestas al espectador, menciona en Léxico del drama moderno y contemporáneo que el «collage» y «montaje» sirven, justamente, para realizar la multiplicidad de interpretaciones:

(...) Debemos insistir en la actualidad del montaje y del collage, principios actuales en un teatro contemporáneo que se rehúsa a fijar una obra en un sentido único, presenta una idea acabada del mundo y que prefiere abrirla a una pluralidad de interpretaciones (...)<sup>6</sup>

Mientras que Carnevali hablará de la perdida de la razón en el postdrama: «Nuestro "post" venía cargado de esta idea: El rechazo al textocentrismo y al dominio del racionalismo (...)»<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Agustín Laje Arrigoni, «Postmodernismo para principiantes (explicado en pocos minutos) Agustín Laje», 22 de enero del 2021, video en YouTube (8:19-8:36), acceso el 28 de agosto del 2021, https://www.youtube.com/watch?v=\_MVTgkPB0tY&t=557s

<sup>6</sup> Jean-Pierre Sarrazac, Léxico del drama moderno y contemporáneo, 146.

<sup>7</sup> Davide Carnevali, del texto Del textocentrismo a la materialidad de las escenas: Las líneas de investigación de Hans-Thies Lehmannn y Erika Fischer-Lichte (2014), 3.

Si se fijan, el pensamiento «investigativo-asociativo» fue lo que más dominó en la construcción de la obra, al menos en esta primera parte. Además, la constante mutabilidad de la obra es prueba de cómo funciona el transitar de la dramaturgia 2.

#### Ejemplo del pensamiento intuitivo

#### Arreglos finales de Bienvenido a la era del sin sentido

Otras de las definiciones sobre dramaturgia que utiliza Danan para abordar su ensayo es la de Bernard Dort, creador del concepto «mentalidad dramatúrgica». Este autor menciona: «(...) Yo daría una definición extremadamente vaga de dramaturgia: Es todo lo que pasa en el texto y todo lo que pasa del texto a la escena»<sup>8</sup>. Le pregunto al lector: en un montaje, ¿qué pasa del texto a la escena?

Se podría decir que se piensa, pero también se intuye. Acción que ocurre cuando el autor se enfrenta a la obra en el hacer, es decir, en el proceso de montaje. El pensamiento intuitivo, a diferencia del primero, se ejerce en el espacio escénico, mediante destellos impulsivos o irracionales (o la combinación de ambos) que van construyendo imágenes, sonidos u otros tipos de sensaciones. Mientras que el primer concepto que expongo se trabaja con la parte racional del autor, la segunda busca su parte irracional. En la danza contemporánea, por ejemplo, cuando se improvisa, se estaría trabajando desde este lado intuitivo.

<sup>8</sup> Danan, ¿Qué es la dramaturgia?..., 33.

En mi caso, luego de tener claro de qué estaba y quería hablar, quise poner mi cuerpo en escena a improvisar, usando la teoría del gesto, de Giorgio Agamben, quien afirma que es «la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal» y que «por medio de él no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta (...) un simple hecho se convierte en acontecimiento» 10.

En mis palabras, el gesto es, al menos en términos escénicos, un concepto abstraído en el movimiento que no tiene como fin ser representado. Tal como lo es el ballet o la danza contemporánea. A continuación, lo explicaré con un ejemplo:

En esta parte del trabajo usé un ejercicio de la danza contemporánea llamado Cuerpo mutante, que establece imaginar que los hombros son pies, las caderas son manos y las piernas, columnas vertebrales. Mi objetivo era realizar una metáfora sobre el ser humano y su papel en la era postmoderna. Observándose desde el espectador un cuerpo deforme, extraño, antinatural... que se trasladaba por el espacio hasta llegar a un plástico que distorsionaba su imagen. Mi idea era trabajar la distorsión del concepto «sujeto» en su sentido clásico y su posterior convergencia en algo singular, raro y hasta feo.

Otra de las creaciones que sucedieron en medio montaje fue las que hizo Lorena Toro (docente de la materia) sobre mi trabajo. Ella, luego de ver toda mi propuesta artística, empezó a pulir el total de la obra, probando

<sup>9</sup> Giorgio Agamben, Notas sobre el gesto. 4.

<sup>10</sup> Agamben, Notas sobre el gesto, 3.

distintas posibilidades y eliminando otras. Pidiéndome cosas como «observar la pornografía que se proyecta en la pared mientras le doy la espalda al espectador y desechar mucha comida en el piso». Ordenando así mi material escénico para que adquiera un nuevo sentido. Afortunadamente esto no provocó la disolución absoluta de lo que quería expresar, sino que expandió sus posibilidades de significación.

Lo que acaba de leer son dos ejemplos de transitar a través de un pensamiento intuitivo, que sucede mediante la conceptualización de ideas que ven su nacimiento en mitad del proceso de creación y montaje.

La dramaturgia 2 ya no se realizaría únicamente sentado en un escritorio con una serie de ideas, un cuaderno y lápiz (como en la primera parte de mi obra y como sucede generalmente, en la dramaturgia 1). La dramaturgia 2 sucede en el espacio, lugar donde también se quita, se traspone o ajustan distintos materiales escénicos mediante un pensamiento que bordea entre lo intuitivo y lo aleatorio. «(...) Dramaturgia y puesta en escena pueden entonces ser considerados como "dos caras de una misma actividad. (...)»1.

#### Conclusión

# Similitud y diferencias

No deseo que se confunda la dramaturgia 1 con el pensamiento investigativo-asociativo, ni la dramaturgia 2 con

<sup>11</sup> Danan. Qué es la dramaturaia.... 25.

el pensamiento intuitivo. Así que, con base en el análisis que hice del libro de Joseph Danan y mi experiencia creando una pieza escénica, manifiesto las siguientes afirmaciones:

- a) La gran similitud entre el pensamiento investigativo-asociativo y la dramaturgia 1 es que ambos se realizan fuera de escena, pero la dramaturgia 1, responde a un sistema de composición clásico-aristotélico.
- b) La gran similitud entre el pensamiento intuitivo y la dramaturgia 2 es que ambas se pueden realizar en escena, pero la dramaturgia 2 puede realizarse también fuera de ella con la ayuda del pensamiento investigativo-intuitivo, sumando al hecho de que esta no deberá respetar, en su composición, las reglas dramatúrgicas del modelo clásico aristotélico.

Finalmente, desde mi experiencia me gustaría establecer una definición de dramaturgia en relación a la pregunta que atraviesa el libro del cual me he basado, principalmente, para la realización de este artículo: ¿qué es dramaturgia? Esta sería el arte de generar experiencias escénicas (sensaciones, emociones o ideas) mediante la composición (consciente o inconsciente; ordenada o azarosa) de significantes y significados; signos y símbolos que son redefinidos por la mirada del espectador.

# Bibliografía:

- Agamben, Giorgio. Notas sobre el gesto.
- Baudrillard, Jean. El complot del arte. Ilusión y desilusión estética. París: Sens & Tonka, éditeurs, 1997-2005.
- Carnevali, Davide. Del textocentrismo a la materialidad de las escenas: Las líneas de investigación de Hans-Thies Lehmannn y Erika Fischer-Lichte. 2014.
- Danan, Joseph. ¿Qué es dramaturgia? Y otros ensayos. Traducido por Victor Viviescas. México: Toma, ediciones y producciones escénicas y cinemato gráficas, 2012.
- Laje Arrigoni, Agustín. «Postmodernismo para principian tes (explicado en pocos minutos) Agustín Laje». Video en Youtube. 22 de enero del 2021. https://www.youtube.com/watch?v=\_MVTgkPB0 tY&t=557s
- Miklos, Lukacs. «La estética transhumanista / Mane Tatou lian Miklos Luckacs». Video en Youtube. 12 de noviembre del 2020. https://www.youtube.com/watch?v=WljN8lxHDcg&t=83s
- Sarrazac, Jean-Pierre. Léxico del drama moderno y con temporáneo.

# N.<sup>0</sup> 9 ISSN: 2773-7322



# Otros modelos, otras escrituras, otras dramaturgias

Other models, other writings, other playwrights

Magdalena Elizabeth Sacasa Escala\*

Recibido: agosto 2021 Aceptado: septiembre 2021

# Resumen:

La escena teatral ha experimentado una importante transformación que tiende a privilegiar el carácter de acontecimiento de la escena y su impacto visual. Como resultado, se ha cuestionado el lugar del texto en el sistema de producción teatral. Este diagnóstico contrasta con el surgimiento de otras formas de escrituras que irrumpen en el campo teatral confrontando, no solo las formas escénicas establecidas, sino a todos los elementos de lo que se entiende convencionalmente por dramaturgia. Esto ha llevado a reconfigurar las categorías "drama", "dramático" o "dramaturgia". Este ensayo

<sup>\*</sup> Este trabajo fue desarrollado en la materia Taller de Dramaturgia Experimental. Universidad de las Artes, Facultad de Artes Escénicas: Creación Teatral. Guayaquíl. Ecuador. malesacasa@live.com / magdalena.sacasa@uartes.edu.ec.

reflexiona y pretende establecer una hipótesis conceptual sobre el significado y la función de la idea de "dramaturgia" en el horizonte de la escena experimental. Específicamente en cómo, a partir del confinamiento, aquella experimentación y puesta autónoma de la escena, maximiza la posibilidad de pensar y producir lo virtual en relación a la escritura.

Palabras claves: dramaturgia experimental, tecnovivio, gesto, artes vivas transmediales.

#### Abstract:

The theatrical scene has undergone important transformations that have tended to privilege the event character of the scene and its visual impact. This has resulted in questioning the place of the text inside the entire theatrical production system. This diagnosis contrasts with the emergence of other forms of writing that burst into the theatrical field, not only confronting the established stage forms, but rather all the elements that have been conventionally understood by dramaturgy. This has caused the reconfiguration of categories such as "drama", "dramatic" or "dramaturgy". The following essay aims to establish a conceptual hypothesis on the meaning and function of the idea of "dramaturgy" on the horizon of the experimental scene. Specifically surrounding the circumstances in which during the confinement the experimentation and autonomous setting of the scene. in relation to writing, have maximized possibilities to think and produce the virtual.

Keywords: experimental dramaturgy, technovivio, gesture, transmedial living arts.

\* \* \* \* \*

A lo largo de la configuración del mundo han existido situaciones que generan conmoción y revolución: nichos de historias, arte, guerras y pandemias que se codifican en la vida del ser llevándonos siempre a lo cíclico, a repetidas formas de mudanzas y gestos adquiridos de siglos pasados jugados en cada presente. Llámese gesto a la hibridación en la que el mundo actualmente procesa y genera nuevas posibilidades de creación, comportamientos y manifestaciones.

Siempre he pensado que, cuando el caos habita en los artistas, aparecen otras posibles formas de creación artística, una nueva era, un nuevo zeitaeist (espíritu de la época) donde el nivel comunicacional y de encuentro social se transforman. Ante los primeros días del nuevo orden pandémico llamado COVID-19, el teatro se expande a medios distintos fuera de su hábitat natural y lo hace no sin recelo y desconfianza al ser un arte que requiere del convivio. Jorge Dubatti, en sus libros El convivio teatral (2003), Filosofia de teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad (2007) u Concepciones de Teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas (2009) define el convivio como la exigencia del cuerpo presente de artistas, público y técnicos en una encrucijada espacio-temporal. El teatro tuvo que integrarse, como muchas actividades cotidianas, a la dinámica de un encuentro que requiere de la intermediación tecnológica con las dificultades y retos que esto representa. Se trata entonces de un tecnovivio, en palabras del investigador argentino, con las dificultades y retos que esto representa.

Lo opuesto al convivio sería este tecnovivio, un término que indica la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica. Se pueden distinguir dos grandes formas de tecnovivio: el interactivo (a través del teléfono, chat, mensajes de texto, juegos en red, Skype, etc.) en el que se produce una conexión entre dos o más personas; por otro lado, el tecnovivio monoactivo en el que no se establece un diálogo entre individuos, sino que existe una relación entre una sola persona y una máquina, objeto o dispositivo, cuyo generador humano se ha ausentado en el espacio y/o en el tiempo. Por su parte, desde el convivio teatral se sostiene al cuerpo como componente principal para que se dé la relación comunicacional entre el actor y el espectador, es decir, la presencialidad es indispensable y no existe otra forma en la que se produzca y especte un acontecimiento poiético corporal. En el contexto actual, el tecnovivio como otra forma de creación teatral, toma fuerza y nos permite cuestionar lo que antes parecía irrefutable sobre qué es el acto creativo, cómo hacer teatro y, en especial, lo que es teatro.

Joseph Danan, en su libro ¿Qué es la dramaturgia y otros ensayos?, discute la noción de los conceptos mencionados para abrir una mirada a la idea representativa del teatro y sobre cómo esta se ha ido poco a poco alejando de los circuitos más convencionales. Específicamente se pregunta por lo que significa hacer teatro, lo que representa (en términos de su importancia), la presencialidad, y, sobre todo, el acontecimiento que existe en el encuentro con los otros.

Situar al COVID-19 en un lugar de especificidad, señalando las transformaciones que se están catalizando en varios ámbitos de las prácticas artísticas en relación a las tecnologías digitales, nos remonta a lo significativo de este proceso como impronta política: un acto de anarquía, de muerte, de vacío, de soledad y aislamiento. Nos acerca mucho más a esta nueva disciplina de encuentro digital a partir del teatro que se gesta en el mismo lugar en el que el zeitgeist habita. El teatro acontece en un aquí y ahora común entre el actor y el espectador, un acontecimiento (tecno)convivial, una retroalimentación que comparten ambos.

Contemplando el encuentro de lo corporal con las coordenadas espacio-temporales singulares, podemos afirmar que el convivio teatral se trata de un acontecimiento aurático. El concepto de aura fue desarrollado por Walter Benjamin y definido por él como «toda manifestación de una lejanía por cercana que sea»¹. En otras palabras, un objeto aurático consiste en un objeto inscripto en una temporalidad, una suerte de experiencia que se «acumula» sobre un objeto mientras este se desplaza a lo largo del tiempo y de la historia.

Tras esta breve introducción, planteo desde mi espacio de creación y encuentro personal a lo que llamamos dramaturgia experimental y/u otras formas de escritura y creación: ¿cómo vivimos la praxis de la dramaturgia teatral hoy en día? ¿Qué pasa con los espacios de creación teatral que hemos adquirido? ¿Cuáles son las poíesis surgidas a partir de lo que llamamos gesto?.

<sup>1</sup> Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en Estética y política (Buenos Aires: Las cuarenta, 2009).

En la praxis de la experiencia convivial/tecnovivial, se manifiestan diferencias tanto ontológicas como epistemológicas. Primero, tuve que romper al rapsoda como sujeto escindido, a la vez en el interior como exterior de la acción. El rapsoda se liga, intercala y se presenta con el gesto, es decir, el rapsoda y el gesto operan en conjunto. Según Scherer<sup>2</sup>, de la estructura interna depende el orden de la concepción de los personajes, la estructuración de la acción y la unidad de tiempo. Dependería, en cambio, de la estructura externa lo que pertenece al orden de la «ejecución» puesto que, como indica el autor. «la forma de la obra está determinada en primer lugar por su puesta en escena»<sup>3</sup>. Por otro lado, J. Danan habla de la posibilidad de escritura que nace de la abstracción previa, ese juego entre lo que se piensa y lo que se ha quedado de manera obligatoria ligado a la escritura. Parten de ese pensamiento las líneas abstractas que forman un drama, extraño teatro hecho de determinaciones puras que agitan el espacio y el tiempo, actuando directamente sobre el alma.4

Como segundo punto, al reflexionar la posibilidad de una estética del drama moderno, tarea casi desproporcionada dada la complejidad de la dramaturgia moderna, Jean-Pierre Sarrazac abre el concepto de drama para identificar al menos tres niveles del mismo que no siempre resultan evidentes. Sarrazac identifica el principio de lo dramático y dos niveles distintos de formalización del drama: el drama como género que forma una trilogía con

<sup>2</sup> Jacques Scherer, «La Dramaturgie classique en France», en Qué es la dramaturgia y otros ensayos, Joseph Danan, 12-13 (Pars: Nizet, Idem, 1986).

<sup>3</sup> Joseph Danan, Qué es la dramaturgia y otros ensayos (México: Toma: Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas), 27.

<sup>4</sup> Danan, Qué es..., 102.

los géneros mayores lírico y épico y el drama como género al interior del género dramático, intermedio entre la comedia y la tragedia, según lo propone Diderot. El principio de lo dramático, no sujeto a la formalización de género ni de géneros, es planteado por Sarrazac como «la irremplazable relación inmediata de sí al otro, el encuentro siempre catastrófico con el Otro que constituye el privilegio del teatro», la condición «de una acción en curso, de una tensión siempre sin resolver, ese "algo" que sique su curso (...)»<sup>5</sup>.

El modelo dramático en el que opera la formalización del anterior principio, en cambio, se funda sobre un conflicto interpersonal (intersubjetivo) relativamente unificado. Lo cual garantiza el desarrollo de una acción unitaria encaminada a un fin, con una configuración de personaje que aparece como independiente de la voz y de la presencia del autor, autonomizado en su universo de ficción durante el proceso de escritura. A diferencia del modo dramático de interacción garantizado por el diálogo que se preserva en toda la obra y en todas las obras. Es decir, se entiende drama como género mayor, como destino mayor de la forma dramática, tal como lo prescribe Hegel en su Estética<sup>7</sup>: como síntesis y superación de los principios lírico subjetivo y épico objetivo. Drama como forma pura, como forma primaria que no admitiría la inclusión de «motivos» épicos o líricos que fracturarían, justamente, su condición primaria y su primacía. No obstante, es preciso notar que para este autor la formaliza-

<sup>5</sup> Diderot, «Esthétique théâtrale», en La crisis de la representación y de la forma dramática, Víctor Viviescas, 442-443.

<sup>6</sup> Víctor Viviescas, La crisis de la representación y forma dramática (Centro de investigaciones y desarrollo científico), 443.

<sup>7</sup> Hegel, «Esthétique», en La crisis de la representación y de la forma dramática, Víctor Viviescas, 440.

ción del principio dramático aparece en la tradición occidental más como principio teórico (una coacción teórica) que como una realización práctica. Por el momento, esta consideración no debe afectar la caracterización que él lleva a cabo de la forma dramática a la cual nosotros llamamos clásica.

Otra parte que considero importante es que la época actual nos pide volver al distanciamiento brechtiano como técnica de producción, más aún desde el confinamiento. Las artes vivas transmediales deben aplicar distancia a la distancia social, precisamente porque el cuerpo, sano o enfermo no es, y no debería ser, ninguna propiedad sobre la cual sea posible ejercer vigilancia ni dominio. Esto se sabe desde los artistas de la escena expandida: el cuerpo es un territorio de exploración, que es autogestionable y autoproducible a partir de técnicas u prácticas. Por eso, nuestro «progreso técnico» es la base de nuestro «progreso político»<sup>8</sup>. Hoy más que nunca estamos llamadas a las artes vivas transmediales para convocar a un público real y virtual sin olvidar que hay algo en nuestra práctica que no puede ser intermediado.

La generación de artistas de la escena y performers que vive esta crisis global, sabe que las artes vivas son formas imprescindibles por las cuales vale la pena correr un riesgo. Hay algo en el convivio escénico, en el movimiento y en las relaciones entre los cuerpos que no puede ser objeto de telecomunicación, algo que también nos otorga salud y que sólo sucede en la incorporación.

<sup>8</sup> Walter Benjamin, Tentativas sobre Brecht (Madrid: Taurus, 1999), 126.

Aunque nuestros cuerpos debilitados por la pandemia necesiten de prótesis afectivas, lo asombroso sigue siendo el cuerpo, precisamente por su capacidad de ser afectado o modificado. Todos los aparatos y tecnologías de comunicación son inútiles sin los cuerpos y sus relaciones. Por eso hoy entendemos desde la palabra y el texto impreso, antiguo artefacto de la humanidad, la historia de los pueblos más oprimidos y adoloridos. La cual nos ha enseñado que, a través del cuerpo expresado en baile, música y ritos, podemos sobrevivir individualmente y en comunidad.

A modo de artista en formación, después del encierro inducido, de la obligación de «vivir intensamente el espacio intimo», tras permanecer alerta ante aquello que tocamos y de la desaceleración del tiempo y nuestra existencia absorbida por el capitalismo cognitivo, los objetos pueden tener una nueva oportunidad de reivindicarse como protagonistas performáticos. Volverse agentes en potencia, portadores de un lenguaje propio capaz de desvelarnos psicosocialmente desde territorios aún desconocidos. En medio de este pensamiento encuentro una resonancia esencial para desentrañar las distintas poéticas de lo doméstico, sucedidas a la par de esta atmósfera de irrealidad en la que surge mi proyecto escénico transmedial. Esa condición queer o extraña de la materialidad que reclama su sitio y está aquí para anunciar algo, para afectarnos y liberarse de su posición silente.

A este giro perceptivo lo ha beneficiado el uso de dispo-

sitivos de filmación (desde los más sofisticados a los más «caseros»). El ojo de la cámara que se entromete ahí donde el ojo humano no llega es un aliado del tiempo de los objetos. Las experimentaciones de registro funcionan como encuadres que construyen un marco preciso para aquello insignificante que se pierde en los abundantes estímulos de la vida. La intimidad con lo no humano se crea a través de esta intromisión digital que engrandece la microexperiencia matérica, y no es más que un desplazamiento de la proximidad inherente al teatro de formas animadas en general (públicos reducidos, cercanía con la audiencia debido al trabajo con la pequeña escala y sus gestos infimos). Todo esto encauzado por la propia situación de emergencia, se trata de un contacto que no sabemos ni cuándo ni cómo podrá volver a defender la plenitud de su experiencia presencial.

¿Qué es aquel cuerpo que está presente en una cámara? ¿Qué es aquel cuerpo para el espectador? ¿Qué es el espectador virtual? ¿Qué es el texto según estas preguntas previas? La dramaturgia se expande, directamente, hacia territorios que se alejan incluso de la presencia experimental. Se cruza con el acontecimiento común, con la gamificación de la teatralidad. Teniendo en cuenta lo que dice Danan con respecto a las tres posibles formas de concebir un drama, al ver la creación dramatúrgica: esta escena no existe todavía en el momento de la escritura, las distinguía de manera radical de los «textos-materiales», que se escriben exentos de cualquier preocupación en relación con la escena, sin esa tensión hacia la escena característica de la obra

dramática. Al hablar de la tensión hacia la escena, se puede hablar de una característica expuesta como un eje que cambia la visión de lo que podemos escribir. Responder a la pregunta «¿qué es el texto para lo virtual?» parte de esta perspectiva, y eso se debe a que no hay que pensar en la escena precisamente, sino en la abstracción y en lo que se permite escribir desde esa abstracción. Un cuerpo presente dentro de lo virtual no es igual a un cuerpo físico, su representación está ya dada desde la imagen virtual, asimismo, una escritura pensada hacia esa tensión entre un cuerpo presente y su representación es incompatible con una presentación virtual.

Una dramaturgia experimental, por tanto, debe transitar estos lugares. Y evidentemente, es un territorio hostil. ¿Cómo presento sin presentar? La pregunta es paradójica y la respuesta, ya examinada, también lo es. Proponer desde esta pregunta es el riesgo más honesto y claro al momento de crear, pues incluso rechaza lo que es teatro y escena. Hacer escena para atacar a la escena, de eso consiste la experimentación dramatúrgica en lo virtual.

La concepción del texto, bajo esa mirada beckettiana de una dramaturgia que no esté pensando en el punto de tensión entre la libertad y el orden hacia la escena, no encaja con lo que se debe hacer en estos contextos. ¿Y qué se debe hacer? Danan también nos propone una posibilidad, la cual sería su primera opción de pensar en escribir:

<sup>9</sup> Danan, Qué es....106.

Lo que se trata es de inventar un acto teatral autónomo partiendo de la escena como si fuera una página en blanco. Un acto que será en cierto modo su propio modelo, un acto teatral que sueñe con una escena sin modelo, en la que todo sería posible. (...) Es "escribir" considerado en su término más amplio, no restringido a la escritura dramática ni siquiera textual. Se trata de una escritura que surge directamente de la escena. 16

Es crucial pensar que la escritura debe ser autónoma, debe convertir al acontecimiento en un espacio donde todo es posible. Porque si se toma al encuentro físico como el lugar donde se puede ver, escuchar y sentir al otro, hay que también entenderlo como el espacio donde estos otros cuerpos se autorregulan. Y el encuentro virtual excluye esa auto regulación, ejemplificada en el control y las sensaciones diversas o simplemente en la predictibilidad de las reacciones sentimentales o físicas de los otros (rechazar una escena por su contenido no es igual a cerrar una sesión de videollamada, por ejemplo).

Se pierde lo físico, se mantiene lo emotivo. Porque independientemente del espacio o lo tangible del mismo, el espectador seguirá viendo, escuchando y sintiendo a los otros, solo que sin una presencia física clara. Y ahí radica también el escribir y, sobre todo, el presentar lo escrito. Las posibilidades son infinitas; la deconstrucción del cuerpo ya no es una metáfora, es una posibilidad

<sup>10</sup> Danan, Qué es...,108-109.

real dentro de lo virtual; las diferentes escrituras son libres de interpretarse de cualquier manera, e incluso el simple acto de cerrar una ventana tiene unas implicaciones casi iguales a la de salir de una presentación escénica.

Creo necesario pensar lo que expone Danan cuando escribe, refiriéndose a Didi Huberman, que ciertas obras de arte moderno pueden «no caracterizarse por una decadencia del aura, para fomentar muy por el contrario algo así como una nueva forma aurática»<sup>11</sup>. El teatro siempre ha sido el lugar de encuentro entre personas, el espacio donde sucede el aquí y ahora mejor retratado que en otras artes; el sitio donde la presencia es vital y hasta absolutamente estructural en su concepción más simple. Pero el Internet, lo virtual y sobre todo el contexto actual (pandemia-futuro) permite transitar ese territorio casi inexplorado, ese lugar donde, citando nuevamente, la obra ya no estará solo en sí misma, sino en todos los espacios en donde haya alguien y un aparato.<sup>12</sup>

Durante el proceso de creación lo único que hacía era preguntarme «¿qué va pasar con el teatro?». Ahora tengo otra forma de pensar en las diferentes posibilidades que esta realidad pandémica nos hizo habitar. Lo interesante de estas otras formas es que puedes ofrecerle al espectador otro tipo de lecturas en cuanto su identidad, mitología y realidad, como un gesto inacabado. Esto es lo más valioso que he encontrado es estos difíciles momentos que estamos atravesando. Como lo menciona Jean Pierre Sarrazac en su libro Léxico del drama moderno:

<sup>11</sup> Danan, Qué es...,116.

<sup>12</sup> Danan, Qué es...,117.

(...) el teatro que se funda en el gestus se caracteriza así, por su apariencia extrema: por una parte, da a leer el cuerpo del actor, la palabra, toda la escena, cuyos materiales son organizados con el fin de producir sentidos: por otra, hace ver las tras-escena de dicha construcción, exponiendo al teatro para dejar ver su teatralidad.<sup>13</sup>

El lugar del teatro en lo virtual está en la experimentación de la escritura y de la puesta autónoma de la escena en relación a la escritura. Y efectivamente el encuentro se dará, el teatro será teatro y la escena seguirá siendo escena.

Armar los gestos existentes en mi cuerpo de lo que nunca hablamos, de lo que nos irrumpe, y decirlo desde un mundo decadente e inacabado en un espacio que habita otro mundo y memoria fue lo complicado. Salí del confort. Al no ser cercana a las redes sociales, tuve un descubrimiento creativo de lo personal a lo técnico y de lo técnico a lo presencial, un campo jamás antes abordado pero esencial para mi formación.

Empecé indagando en el origen de mi ser: contemplé mis monstruos, mis anécdotas, todo aquello que me violenta, me acaricia, me pudre, me incita a la lucha, me reprime y me obliga. Una cartografía llena de consecuencias generacionales que se plasmaron en una tela blanca que corté en forma de camiseta y posteriormente cosí. La llené de imágenes prevaleciendo el color rosa y morado

<sup>13</sup> Jean Pierre Sarrazac, Léxico de drama moderno y contemporáneo (México: Paso de Gato, 2013), 108.

por cada uno de esos monstruos. Indagué en las sensaciones del frío, miedo, soledad con texturas lisas, blandas y arrugadas; objetos de mi infancia, fotos, juegos significativos a una situación de mayor impacto emocional. Creé una especie de archivo de mi memoria que se iba codificando mientras armaba la composición escénica.

Tomé de referencia a Judith Butler, Angélica Lidell, Gabriela Mistral, Jacques Derridá, Walter Benjamin, entre otros, para articular el rompecabezas que se iba generando a partir de palabras e imágenes sueltas, dando como resultado una sopa de letras en contraste a un collage que irrumpe mi cuerpo mutilado. Escribí un poema y lo hibridé con unos audios que resultaron contestatarios a la idea de culto, cadáver exquisito, deidad, justicia, infierno, extrañamiento, amor y naturaleza muerta; finalizando así con la ruptura de un ideal.

## Recursos que inspiraron la obra: "Rompiendo el Silencio"



**Figura 1**. Referente para Rompiendo el silencio. Fuente: https://www.sicologiasinp.com/arte-y-mente/cadaverexquisito-del-surrealismo-la-psicologia/



**Figura 2**. Referente para Rompiendo el silencio. Fuente: https://www.sicologiasinp.com/arte-y-mente/cadaver-exquisito-del-surrealismo-la-psicologia/



**Figura 3**. Referente para Rompiendo el silencio. Fuente: https://www.sicologiasinp.com/arte-y-mente/cadaver-exquisito-del-surrealismo-la-psicologia/



**Figura 4**. Referente para Rompiendo el silencio. Fuente: https://www.sicologiasinp.com/arte-y-mente/cadaverexquisito-del-surrealismo-la-psicologia/

## ----- "Artesano proceso de la muerte" ------

El árbol se está volviendo hoja en la tinta esclava del ritual sonoro, como arcoíris se deja escapar de su puño hiriente, el miedo la acecha, aguacero invernal que con garras enraizadas marca el fruto de la resistencia.

¿Quién es? -dijo la ceguera- entre plumas frías incapaces de esconder a la luna. El tiempo se agudiza, los hilos de la prenda tejen el calor inerte de la distancia, el capullo se abre y el teatro de su existencia merma la savia defensa airado contra cualquier viento que agite el agua del pilón que los conserva.

Somos naturaleza muerta, muertisimos, muérdagos, muérganos, infructuosa descomposición de organismo viviente. Objetos de arte que quitan el polvo de la vida diaria de nuestras almas y con ella el color extravagante del pájaro que se posa.

Aquí espero, -dijo el árbol- entre palabras zarzas... sin vida y sin aliento.

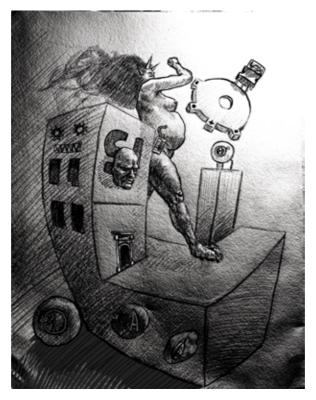


Figura 5. Rompiendo el silencio. Fuente: Magdalena Sacasa

## Bibliografía:

- Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En Estética y política. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.
- Benjamin, Walter. Tentativas sobre Brecht. Traducido por Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1999.
- Danan, Joseph. Qué es la dramaturgia y otros ensayos. México: Toma, Eds. y Escénica producciones y Cinematográficas, 2012.
- Sarrazac, Jean Pierre. Léxico de drama moderno y con temporáneo. México: Paso de gato, 2013.
- Viviescas, Víctor. La crisis de la representación y forma dramática. Centro de investigaciones y desarrollo científico.

## N.<sup>0</sup> 9 ISSN: 2773**-**7322



## **Espiral**

# Spiral

Mabel Lissette Campoverde Quiñonez\*

Recibido: agosto 2021 Aceptado: septiembre 2021

## Resumen:

El siguiente ensayo reflexiona sobre Espiral, una obra escénica construida durante la pandemia. Espiral trabaja alrededor de todo el tránsito antes, durante y después del proceso de creación, ante la idea de cómo nos instauramos en el papel de espectadoras-artistas-creadoras y sobre cómo hacemos que la creación tenga una marca personal.

Palabras claves: Dramaturgia experimental, fugas y fuerzas, espiral, tránsito, cuerpas-voces, investigación laboratorio.

<sup>\*</sup> Este trabajo fue desarrollado en la materia Taller de Dramaturgia Experimental. Mabel Campoverde. Universidad de las Artes. Artes Escénicas. Guayaquil. Ecuador. mabel.campoverde@uartes.edu.ec.

## Abstract:

The following essay reflects on Spiral, a play built during the pandemic. Espiral works around the entire transit before, during and after the creation process, given the idea of how we establish ourselves in the role of spectators-artists-creators and how we make creation have a personal brand.

Keywords: Experimental dramaturgy, fugues and forces, spiral, transit, bodies-voices, research-laboratory.

\* \* \* \* \*

## Fugas y fuerzas

El Laboratorio de Dramaturgia Experimental fue una amalgama de posibilidades. ¿Por qué una amalgama? Porque al inicio de la cátedra se trató sobre «el origen»: regresé a algún recuerdo de un lugar que me marcó o me dejó un sentir sobre alguien o algo. Pensé acerca de cómo todo lo que está a mi alrededor me deja una huella significativa para nuestro proceso de vida, huella que cuando llegue la muerte se puede o no desvanecer.

Con esto que menciono, me remonto al primer acercamiento de investigación que realicé con mi compañere de clase, con quien conecté dos textos importantes en este proceso dramatúrgico. Revisamos «La crisis de la representación y de la forma dramática», de Víctor Viviescas y Francis Bacon. Lógica de la sensación, de Gilles Deleuze. En estos textos se plantean los elementos de las fugas y fuerzas, uno con respecto al drama y el otro

en relación a las pinturas. ¿Qué son las fugas y las fuerzas? ¿Por qué se relacionan? ¿Cuál es el resultado de su relación?. Viviescas nos ayudará a comprender este vínculo, el autor menciona:

Esta fuga —abandono o postergación— del espacio formal y conceptual construido por la modernidad significa una puesta en crisis, un cuestionamiento, del mismo y es la expresión de la necesidad de los autores de huir de este espacio que se ha tornado, súbitamente, asfixiante.<sup>1</sup>

Es decir, estos cambios que trajo la modernidad nos lleva a visibilizar cómo se da la ruptura de las distintas relaciones que el ser humano entablaba con lo religioso, político, social. Asimismo, en el campo del hecho teatral habría que pensarlo como una transformación constante ya que este contiene la mezcla de varios tiempos: el antes, el durante y el después. Por ejemplo: un monólogo está hecho a partir de texto, actriz/actor, música, objetos, luces, entre otros elementos. Todos ellos están en constantes variaciones, en pruebas, pues si algo no funciona debe ser transformado hasta que aporte a la puesta en escena.

Ahora bien, en relación a la fuerza, Deleuze menciona: «La fuerza está en estrecha relación con la sensación: es preciso que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo, es decir, sobre un punto de la onda, para que haya sensación»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Victor Viviescas, La crisis de la representación y la forma dramática, 454.

<sup>2</sup> Deleuxe, Francis Bacon. Lógica de la sensación, 63.

Me remito a esta cita para hacer un ejercicio de imaginación que permita comprender la fuerza en relación con la sensación. Imaginemos tener un muñeco de trapo totalmente nuevo y a este le vamos a introducir alfileres, lo ensuciamos de pintura, lo tiramos, le cortamos un poco sus extremidades, este objeto al no poseer vida orgánica no sentirá el dolor y aún peor emitirá un sonido, pero nosotros como humanos lo vemos y nos podemos poner en sus «zapatos». Este títere estará sucio, rasmillado, tendrá muchas marcas, por lo tanto, ya no será el muñeco de antes; esto es lo que nos trata de decir Deleuze al momento de hablar de las fugas en el campo visual en relación a las pinturas de Bacon. En estas obras el cuerpo se deforma, se transforma, está en relación con varias sensaciones: angustia, tristeza, felicidad, emociones que lo modifican.

A continuación, expondré los elementos de las fugas y las fuerzas, de manera que pueda ir explicando mi primera muestra en el Laboratorio de Dramaturgia:



**Figura 1**. Cuadro Fuerzas y Fugas. Fuente: Mabel Campoverde.

Todos estos factores me llevan a pensar en el cuerpo, este cuerpo que puede o no estar atravesado por un texto, una voz, algún o algunos materiales, un espacio-tiempo y las relaciones del afuera y adentro de su cotidiano o no cotidiano. Este cuerpo con todo lo que se ha señalado va a instaurarse en el terreno del juego, o por qué no mejor llamarlo laboratorio, ya que, como sabemos, en los laboratorios existe la prueba-error. Es lo mismo que pasaría con el cuerpo al estar expuesto a una investigación: tendrá que ser explorado, observado, se lo podrá deconstruir, transitará por varias rutas donde se rebelará de distintas maneras o no (acción-reacción), lo cual se relaciona con el siguiente enunciado: «El cuerpo ubica (se ubica) y desubica; plaza, se plaza y desplaza. Es un sitio inestable u equívoco»<sup>3</sup>.

Ahora para ejemplificar, partiré del primer acercamiento al aesto individual, el cual consistía en escribir un relato de un momento de nuestra infancia y este sería el testimonio (vivencia), en donde también se vería reflejado lo externo (identidad). Aquí partimos del texto a la creación de una muestra. Algunos de mis compañerxs presentaron su gesto colocando el cuerpo en escena u otros objetos, yo aposté por los objetos y la voz. Del relato escrito me quedé con tres palabras: patio-encerrada-respiro, ya que la búsqueda de mis objetos estaba directamente relacionada con lo que me rodeaba en mi casa. En esta exploración, me hallé con el desafío de salir de mi zona de confort. Me arriesqué a escuchar y percibir lo que tomé de los objetos (Anexo 1). En este adentramiento volví a una pregunta que había surgido con las fugas y las fuerzas: ¿si fuera un lienzo cómo accionaría en la movilidad u la quietud?

<sup>3</sup> Frank Micheletti y Jean-Frédéric Chevallier. La presencia del cuerpo, el cuerpo de la presencia., 76

Haciendo un análisis de la pregunta, me dispongo a colocar en escena los objetos, sin embargo, necesitaba algo que se contrapusiera. Una voz irrumpe con esto y nos preguntamos: ¿quién es esa voz? ¿Qué nos está diciendo? Es una voz en deformación, tal como lo hace Bacon al deformar los cuerpos en sus pinturas. Con esta yuxtaposición de lo que se ve y escucha entendemos que existe el fondo (aislamiento), sombra (disipación) y lo íntimo (intrasubjetivo).

Al devolver la mirada al trabajo que todos hicimos, se plantea un análisis de lo que nos aconteció con lo expuesto. Sobre esto, la profesora nos formuló una pregunta en general: ¿qué palabra contiene a la otra? No tenía que ser respondida en ese momento, tenía que ser respondida a través del ensayo práctico. Pensar en contención era tener en perspectiva que la manipulación o no manipulación del objeto, el texto lineal, el cuerpo que realiza acciones y la colocación de la cámara tenían que afectarse por las líneas de fuga y fuerza. Es decir, todo lo que se exponía nos debe llevar por ese paso de traslado, trazar mapas con rutas imaginarias o caer en el terreno de la realidad a través de las sensaciones que nos daba de lo que veíamos.

En el proceso de creación se mencionaba que salir de la representación permite abrir la mirada a una serie de posibilidades, a otros espacios-tiempos-lugares. También permite ser consciente de lo que pasa con la conexión digital ya que en algunos casos el video se ralentiza, el sonido no se escucha, entre otros problemas derivados de la mediación tecnológica. Esto da como resultado

que la experiencia teatral no sea eficaz y orgánica. Esos primeros momentos sirven para pensar cómo «solucionar» aquellos detalles técnicos.

Por consiguiente, lo que proponen Viviescas y Deleuze en relación con los elementos de los gestos mostrados durante el laboratorio, es pensar a través de las piezas artísticas de Francis Bacon. Pensar en cómo estas se dotan de técnicas y conceptos que en algún momento indagamos como bagaje teórico en el laboratorio: tono, textura, collage, montaje, fragmento de vida, cuadro y pieza-paisaje. Estos conceptos propician que la obra sea dotada de vida y sentidos, podemos observar cómo el ser deviene en algo y se transforma en el ojo humano.

Mientras que, junto a los estudiantes del Taller de Dramaturgia Experimental —del que formé parte—, insistí en la idea de colocar los objetos con las palabras de manera tradicional, sin ninguna ruptura. Esto daba como resultado que asistía y componía una repetición de lo que se suele ver siempre en el cotidiano. Aún no se podía apreciar el extrañamiento, el devenir, la transformación, la esencia de aquella composición por el empecinamiento en la réplica. Los objetos, los cuerpos, las cuerpas, las palabras perdían la posibilidad de expandir los significados para el otro/a, así por estancarnos en el terreno de la representación.

## Dramaturgia en el sentido dos

En este recorrido para comprender la dramaturgia es

importante saber que se hilvanan varios conceptos. Para realizar la muestra grupal parti(mos) de los enunciados hechos por Joseph Danan sobre la dramaturgia. Él nos dice que hay dos sentidos en la dramaturgia; para términos de este proyecto traeré la dramaturgia en su segundo sentido, pues así, junto a mi compañera Ángeles Tejena, pude vislumbrar el tejido de lo que sería nuestra muestra final.

Danan menciona lo siguiente: «Movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena»<sup>4</sup>. Esta cita se refiere a ese paso que tiene un proceso teatral, cómo el individuo o los individuos transitan (pasan) por la investigación produciendo así reacciones internas y externas en la composición escénica, por lo cual, todo eso que se produce se debe ser registrado.

Hay que entender que la dramaturgia uno y dos no están desligadas, ya que ambas podrían trabajar juntas, pero para este caso solo mencionamos la dos porque aquella, como lo decía en la cita, es un tránsito, pero ¿qué se entiende por tránsito? Lo podemos concebir como el tejido de una obra en proceso, lo que en este caso sería Espiral. Esta obra es una galaxia de lo que con mi compañera hemos recopilado. Esto se lo puede visibilizar con aquella bitácora que nos servía de guía y borrador para relacionar, contraponer, soltar e instalar en escena. Este registro se presentó en vivo por la plataforma Zoom, donde se exhibieron los temas que nos han atravesado como autoestima, familia, estudio, trabajo, religión, entre otros ejes de pensamiento/acción. Es una

<sup>4</sup> Danan, ¿Qué es la dramaturgia?, 13.

recopilación de entretejidos para la constitución de una cuerpa y una voz, o, mejor dicho, varias cuerpas y voces.

Tenemos presente que como espectadoras-creadoras-autoras nos exponíamos a transformar nuestra configuración mental. No era una cuestión de decir «tenemos un texto, lo vamos a decir con una tonalidad e intención y el cuerpo se va a embarrar de tierra», porque como nos decía nuestra profesora: ¿qué preguntas, qué imágenes, qué situaciones de nuestra cotidianidad nos llevan a salir de la abstracción? Colocar algo en escena es una responsabilidad, es romper las percepciones antes concebidas y arriesgarse, como lo que ya se mencionaba en un principio, el cuerpo está en un laboratorio.

Lo principal para iniciar con la investigación era seleccionar las palabras junto con los textos que ya habíamos previamente escrito en las clases. A partir del ejercicio de construcción llamado «origen» —el cual se componía de cuerpo (acción), escritura (conexión con la acción), voz (qué me dice cuando lo leo)—, con esto vamos a comprender que es un universo múltiple de nuevas contingencias que surgen por la unión de los textos y selección de las nuevas palabras. Para construir un nuevo gesto se definieron tres preguntas: ¿cómo construyo el gesto? ¿Qué contiene? ¿Cómo me permite abrir a las posibilidades? Estas premisas nos incitaron a tener un diálogo sobre las palabas elegidas y acerca de lo que queríamos hablar: en lo único que pensábamos era en el maduro (fruta). Mi compañera Ángeles dijo: «Maduro me

lleva a la imagen del cuerpo», y yo le respondí: «El tocar el maduro me da la sensación de hacer huecos, traspasar los tejidos, membranas, capas». Ya con esto teníamos un acercamiento, pero faltaba algo más y llegaría la palabra «proliferar» que nos propuso la profesora como disparador para el trabajo. La proliferación es deconstruir, abrir el material, permitir la aparición de algo, lo que como creadoras nos posibilita abrirnos a cuestionamientos sobre el material. Si decimos que tocar el maduro da sensación, entonces ahora nos preguntábamos qué es tocar. Así, cada significado que le dábamos a cada palabra nos llevaría a otros significados y con ello encontramos que el lenguaje en su contenido está formado por un sinfin de posibilidades en sus significantes. De esta forma llegamos a tener muchas palabras aue nos auudaron a aterrizar en un campo de exploración donde encontramos una forma de abordar la escena de sentir desde eso inacabado.

Esa etapa de proliferación nos llevó a una composición en video. Cada una buscó el espacio adecuado, las luces, así como como los diferentes materiales a utilizar en el montaje los elegimos entre ambas. Presentamos un video editado con efectos, por lo tanto, este ya tenía una mirada cinematográfica que nos servía como un boceto para imaginar la traducción al ámbito teatral. Pensábamos en eso que pasaba en vivo y también cuál era la temática (en cada sesión de trabajo variábamos de idea). Sin embargo, la temática general era el origen, ¿pero el origen de qué? ¿La muerte? ¿La infancia? Estábamos perdidas y confundidas, no sabíamos qué es lo que que-

ríamos mostrar, sobre qué queríamos hablar. Lo que teníamos eran muchas ideas que colocamos en cada una de las bitácoras. Al momento de llevarlas a escena, aquellas ideas no tenían un hilo conductor y caímos en la representación de lo abstracto.

Por otro lado, parte del proceso creativo también estuvo marcado por lo tecnológico y por los problemas que se presentaron alrededor de ello. Además, al estar en un contexto de pandemia. los conflictos familiares también se hicieron presentes, entonces al momento de tener tutorías colocamos sobre la mesa todo esto que nos estaba afectando. Cada momento es parte de esta forma de creación dramatúrgica y decidimos no hacerlo ajeno a nosotras porque estos conflictos nos atravesaban y afectaban. Así llegamos a la conclusión de trabajar y apropiarnos de los elementos tecnológicos como el celular, el ojo de pez en la cámara, una voz que no muestra su cuerpo y que parece atrapada (esta voz se hizo con una botella de vidrio). Jugamos con las frases que se produjeron a partir del tema del vacío, y del cuerpo, las que apuntamos a continuación:

- El andador rompe con mi primera cercanía al piso.
- Resbalé con mi mamá por las escaleras al año y medio.
- Mi primera menstruación a los 12 años.
- A los 8 años me caí en bicicleta, me diagnosticaron pie plano.

- A los 24 años me arriesgo a la velocidad con la bicicleta y terminé en el piso.
- Mi compañía a los 22 años es el celular.
- Mi cuerpo y mente en blanco frente a una reunión en Zoom.
- Ir a una discoteca y no bailar.
- Estar en la sala de mi casa sin mi madre, sin mis hermanos, sin mi padre, sin mis sobrinos, sin mis perros.
- A las tres de la mañana me despierta el hambre, solo hay agua en mi casa.

Esta decisión tuvo un gran cambio frente a lo preconcebido por nosotras. En ese nuevo momento, no solo teníamos conflicto con el tema en sí, sino con la manera y la plataforma con la que íbamos a trabajar. Pensar en las plataformas digitales también es un ejercicio de conversación. Las dificultades de estos medios tecnológicos, con el pensar y accionar frente a una cámara, desafían la mirada del espectador. En ese sentido, quien observa la obra debe lograr tener en cuenta qué flujos, conexiones e interconexiones se producen en relación a ese otro que me observa, con esas múltiples miradas y escuchas, donde me atrevo a decir, las fugas y las fuerzas terminan siendo el otro y yo.

Para finalizar, el trabajo de Espiral es una continuidad, un texto inacabado que cada vez que se presente frente

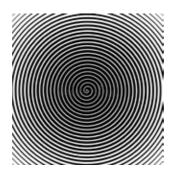
a un público tendrá una nueva percepción y podrá variar en el tiempo-espacio que se realice. Luego de que pueda transformarse al colocar otras voces u otros cuerpos, cuando se genera el resultado no es que ya está concluso. Simplemente es una apertura a que otros/as seres puedan opinar y puedan transformar el sentido de la obra. A partir de la noción del artista-creador que me invitó a reconfirmar que este ensayo, con todo su registro y construcción, se ha hecho a partir de ejercicios, de investigaciones y desde el hacer. Fue así que nos dimos cuenta de que es una constante que nos invita a ir de nuevo a un inicio, pues como el espiral, no sabemos cuál es su fin. Como el espiral, podemos parar y realizar otros trazos y este podrá cambiar de forma y sentido, pero siempre será un espiral.

#### **Anexos**

Anexo 1.

Link de acceso: Bitàcora\_Dramaturgia





## Bibliografía:

- Chevallier, Frank Micheletti y Jean Frédéric. La presencia del cuerpo, el cuerpo de la presencia. México D.F.: Casa Refugio Citlaltéptl, 2006.
- Danan, Joseph. ¿Qué es la dramaturgia? México D.F.:To ma, Ediciones y producciones escénicas y cine matográficas: Paso de Gato, 2012.
- Deleuxe, Gilles. Francis Bacon. Lógica de la sensación. Francia: Editions de la différence, 1984.
- Viviescas, Víctor. «En La crisis de la representación y de la forma dramática». Literatura: teoría, historia, crítica, N.o 7 (2005): 17-51.

## N.<sup>0</sup> 9 ISSN: 2773-7322



## ldentidades ambulantes

## Wandering Identities

Erika Guadalupe Chanatasig Llumiluisa\*

Recibido: agosto 2021 Aceptado: septiembre 2021

## Resumen:

Este texto aborda la creación de un ejercicio escénico en torno a la(s) identidad(es), planteamiento que surge a través de la pregunta sobre cuál es el mito del origen. Esta interpelación fue propuesta en la clase de dramaturgia experimental y explica el recorrido de varias materialidades hasta crear un cuadro teatral. En el recorrido se evidencia cómo la categoría de inacabado acompaña el viaje. Finalmente, transita a la par el dispositivo para la incubación del ejercicio teatral. Identidades ambulantes recoge el material que no formó

<sup>\*</sup> Este trabajo fue desarrollado en la materia Taller de Dramaturgia Experimental. Erika Chanatasig. Universidad de las Artes, Creación Teatral. Guayaquil, Ecuador. erika.chanatasig@uartes.edu.ec.

parte del ejercicio del gesto inacabado, para converger en un nuevo tejido.

Palabras claves: ser contemporáneo, gesto teatral contemporáneo, dramaturgia experimental, cadáver exquisito, ejercicio escénico.

#### Abstract:

This text addresses the creation of a scenic exercise around the identity (ies). An approach related to the question about what the myth of the origin is. This interpellation proposed in the experimental drama class explains the journey of various materials to create a theatrical picture. In this way, it is evident how the category of unfinished accompanies the trip. Finally, walks side by side with the incubation device for the theatrical exercise. Wandering Identities collects the material that is not part of the exercise of the unfinished gesture to converge in new tissue.

Keywords: Contemporary being, contemporary theatrical gesture, experimental dramaturgy, exquisite corpse, scenic exercise.

\* \* \* \* \*

## El origen, otras formas de abordaje

El término «origen» viene del latin orīgo y tiene varias interpretaciones: principio, partida, génesis, nacimiento o motivo de algo. Agamben lo explica en estos términos:

El origen no está situado sólo en un pasado cronológico, él es contemporáneo al devenir histórico y no cesa de actuar en éste, de la misma manera que el embrión sigue actuando en los tejidos del organismo maduro y el niño en la vida psíquica del adulto.<sup>1</sup>

Es decir, el origen responde a los hechos o sucesos contemporáneos, pero también a los arcaicos. Para mí el origen es la revisión de cada partícula del Big Bang que se encuentra en expansión constante; resulta así de complejo, puesto que evidentemente nunca se termina. Por eso es que el origen no tiene principio, sino que el conjunto de revisiones de cada partícula infinita es el origen. La pregunta sobre cuál es el origen del mito posibilitó mi búsqueda hacia mi identidad embrionaria.

Pensar en mi primera identidad andina implica la revisión de un conjunto de hechos: la conquista de América, el colonialismo o la blanquitud, entre otros. Pero también implica pensar desde los recuerdos propios, los chaquiñanes recorridos, las bandas de pueblos o el sentirse como un topónimo de los paisajes. En otras palabras, todo aquello que forme parte de la memoria colectiva, todo lo que nos constituya.

<sup>1</sup> Agamben Giorgio, «¿Qué es lo contemporáneo?» (conferencia, Facultad de Artes y Diseño de Venecia, 2006-2007), 3.



**Figura 1**. Fotograma «Primeros bosquejos». Fuente: Erika Guadalupe Chanatasig

## Identidades contemporáneas

Los lazos que nos relacionan y diferencian dan cuenta de nuestras identidades, de las percepciones del yo, de los otros, del mundo, la familia, el trabajo y la comunidad. Tales identidades son representación, interpretación y fantasía de reconocimiento. Como dice Víctor Vich (2005), se trata de un proceso de asimilación y aprendizaje que nunca concluye.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Amaranta Pico y Wilson Pico, Cuerpo Festivo. Cuerpo festivo, Personajes escénicos en doce fiestas populares del Ecuador (Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011), 21.

Acogiendo las palabras de Amaranta Pico y Wilson Pico, el ser humano es un compuesto de identidad(es) que se va transformando de acuerdo con su espacio-tiempo. Ahora bien, para localizar aún más mi tema de análisis he abordado la identidad(es) desde lo contemporáneo. Lo que me interesa concretamente es observar cómo desde nuestra contemporaneidad esta convive con las redes sociales.

«Ser contemporáneo» implica tomar distanciamiento para observar con claridad los sucesos de su tiempo, sin dejarse vislumbrar. Agambem propone como ejemplo al filósofo francés Michel Foucault, refiriéndose a que solía escribir investigaciones históricas sobre el pasado, pero resultaban ser solamente la sombra de su interrogación teórica del presente. Ser contemporáneo es convertirse en un Sherlock Holmes, algo así como un detective de su espacio-tiempo. Este término usado con frecuencia, pero probablemente poco entendido, abrió nuestro ojo contemporáneo en el proceso del ejercicio escénico.

## Creación investigativo-artística

Este ejercicio escénico se pregunta cómo operan las identidades en las redes sociales y lo hace cuestionando en cuanto a la necesidad de la actualización contante, es decir, de lo efimero, de lo líquido, del efecto de lo que subió ayer; hoy solo vendría a ser un conjunto de «restos digitales»<sup>3</sup>. Una identidad expuesta a responder «¿quién soy?», «¿quién quiero ser?» o «¿quién quieren que sea?». Es decir, en el que «(...) El hombre debe verse

<sup>3</sup> Pedro Cagigal, «Restos digitales, el fantasma en el ciberespacio arte des-corporal y espiritualidad tecnológica», Revista: Índex [online], n.o 2 (2016): 18-29.

verse sometido a una duradera exposición mediática»<sup>4</sup>, siendo así que ya no basta una cédula de identidad para reivindicar la existencia.

Otra de las terminologías que se ha tomado en cuenta dentro de este proceso investigativo es el dispositivo escénico. Michel Foucault propone al dispositivo como un espacio para producir algo, ya sean estos saberes, leyes o gestos morales. Villegas, en su texto Dispositivo artístico, dice:

(...) Foucault ha mostrado, asimismo, cómo en una sociedad disciplinaria los dispositivos aluden, a través de una serie de prácticas y de discursos, de saberes y de ejercicios, a la creación de cuerpos dóciles pero libres, que asumen su identidad y su libertad de sujetos en el proceso mismo de su asubjetivación. De esta manera, el dispositivo, antes que todo, es una máquina que produce subjetivaciones y, por ello, también es una máquina de gobierno.<sup>5</sup>

Evidentemente a lo largo de la historia el dispositivo se ha concebido bajo discursos hegemónicos. Entonces, ¿cómo se crea un dispositivo artístico contrahegemónico sin ser devoradas en el intento? ¿Cómo se crea un espacio en el que se contengan los discursos, las dudas o planteamientos cuando el aparataje capitalista busca lo contrario, la homogenización? Para la dramaturga Fernanda del Monte, el dispositivo debe pasar por un proce-

<sup>4</sup> Davide Carnevali, «Forma dramática y representación del mundo» (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2014-2015), 214.

<sup>5</sup> Camila Villegas y Fernanda del Monte, «Relaciones de tensión/ apertura entre el concepto de dramaturqia y el dispositivo artístico», 13.

so de sinapsis en el que cree un sistema de buenas relaciones sociales; este proceso posibilita que el dispositivo quede fuera de los lineamientos hegemónicos.

En el caso de los dispositivos artísticos, estos «(...) tienen la capacidad de convertirse en estos mecanismos que logran profanar del dispositivo ciertos elementos y convertirse en contradispositivos»<sup>6</sup>. Añadiendo a esta idea, el dispositivo debe ser capaz de crear espacios de subjetivaciones hacia los actantes y los espectadores. Brevemente cabría decir que al referirnos a espacios también esto implica el territorio de lo virtual, ya que este, al igual que el físico, genera aprendizajes, nuevos códigos, saberes, símbolos, estructuras sociales que deben ser analizadas. En ambos, sea un espacio virtual o físico, el estudioso en performance Richard Turner propone una reflexión performática profunda del dispositivo a poner en escena.

## Materialidades que construyeron la pieza-paisaje

Identidades ambulantes, como se denominó el ejercicio escénico, toma de manera simbólica la forma en la que operan las redes sociales, concretamente la red social Instagram. A partir de ahí saca figuras como un dios omnipresente, pseudodioses interpretando a las personas que tienen el poder detrás de estas redes y asimismo localiza la figura de zombis virtuales. La aproximación a estas figuras sucedió después de observar y comparar la influencia mesiánica en las redes sociales:

<sup>6</sup> Villegas y Del Monte, «Relaciones de tensión...», 8.

el dios y los seguidores. Personas en disputa por ser el primer dios, quienes en su intento exorbitante de multiplicar sus seguidores crean estrategias generalmente desde el deseo, capitalizando todo lo que esté a su paso. En ese sentido, estas figuras convergerán para la creación de la «pieza paisaje»<sup>7</sup>. El trabajo empieza con bosquejos de figuritas personales de «cadáver exquisito» que irán requiriendo mayor expansión. Por eso, acoger las cualidades de una pieza-paisaje que se entiende como una pintura viva, en movimiento, resulta necesario.



**Figura 2**. Fotograma «Borrado I». Fuente: Erika Guadalupe Chanatasig

<sup>7</sup> Joseph Danan, en su texto «Drama amorfo», en pasaje de pieza-paisaje cita a Gertrude Stein quien dice que lo propio del paisaje es «estar ahi», «Inmóvil ante nuestros ojos. Y yo entiendo que soy yo, el lector o el espectador, quien crea el movimiento dentro del paisaje y quien vincula los elementos en presencia, puesto que todo alli está dispuesto para mí, a mi disposición».

### Colección docentes

El proceso de la búsqueda de las figuras mencionadas continúa con un cuerpo danzante que lanza sonidos meramente por diversión. Posteriormente, se prueba con máscaras negras con las que el performer crea interrogantes propias. El estudio ayudó a evidenciar que se puede trabajar esas esencias únicamente desde la voz; la alegoría de un pseudodios omnipresente que solo se dirige desde una voz sombría, mecánica o robótica. Desde ese momento, las exploraciones del performer consistieron en un trabajo con los resonadores vocales, especialmente desde los registros graves.

Para el actor, una de sus materias es su propio cuerpo. Este va siendo moldeado, dando origen a determinados movimientos, gestos, tonos de voz, formas de andar u observar.8 En este caso, esa voz robótica precisa estar preparada para la reacción o la repetición. En lo que respecta a la dramaturgia textual, esta se fue creando u mudando todo el tiempo, pero, sobre todo, fue deviniendo desde la escena. Por lo que el actante, más allá de memorizarse un texto o fijar movimientos con el texto, debe estar a disposición de reaccionar a lo imprevisto. Como recursos adicionales se usó materiales didácticos como collages, cadáveres exquisitos, pinturas, afiches, entre otros elementos. Estos recursos, al igual que toda la composición de la pieza-paisaje, estuvieron influenciados de referentes artísticos dadaístas y fueron pensados en relación con los expectantes del ejercicio escénico.

<sup>8</sup> Cecilia Almeida, Gesto inacabado proceso de creación artística, 2°ed, 3.



**Figura 3**. Fotograma «Borrado II». Fuente: Erika Guadalupe Chanatasig



**Figura 4**. Fotograma «Borrado III». Fuente: Erika Guadalupe Chanatasig

# El juego en el gesto escénico

La rayuela comienza saltando, pero ¿qué pasa cuando los caminos empiezan a bifurcarse?

El juego es una actividad comprendida entre varias personas. Este rescata la condición procesual, es decir, al extender su estructura en el tiempo va evocando diversas partes sensibles de quienes lo conforman. «Realmente en todas estas perspectivas se alude a un núcleo inacabado o a un nudo irresuelto de la evolución (...)»9. Es un hilado irresuelto que va mudando, que teje y se desteje dentro de este. El pedagogo Francisco Secadas, en su texto «Las definiciones del juego» expone que lo que comunica a los hombres es la esfera no de un fin en sí, sino de una medialidad pura y sin fin. Esto es, que tanto en el juego como en el gesto no existe una finalidad, sino que el medio (juego-gesto) es el fin, de ahí que ambos se expresen bajo categorías de inacabado. Tanto el juego y el gesto escénico juegan dentro de su campo con la acción, la repetición y las leyes.

Para el juego y para el gesto las leyes vendrían a ser una membrana, un soporte o una pared, o mejor dicho, aquellos elementos que ayudan a dar forma y contenido. La dramaturga Cecilia Almeida diría que el artista es un creador de leyes, o libre creador de leyes infinitas. Yo me atrevería a decir que este mismo rol lo cumple el jugador. Tanto en el juego como el gesto se presentan

<sup>9</sup> Francisco Secadas, «Las definiciones del juego», Revista Española de Pedagogía (1978): 18.

variables cíclicas como la acción-repetición que van generando aprendizajes e identificaciones en las personas, es decir, son de carácter inacabado. En conjunto lo que se pretende exponer en este apartado es que el juego pareciese fecundarse dentro del gesto, pues ambos tienen características semejantes.

Finalmente, nos gustaría nombrar dos de los principales referentes: la novela Rayuela, de Julio Cortázar y el cuento «El jardin de los senderos que se bifurcan», de Jorge Luis Borges. De forma personal se planteó el juego de la rayuela donde cada cuadro por los que pase el espectador tiene vida propia, pero el conjunto de ellos representa una dramaturgia total. Sin embargo, ¿qué pasa cuando la rauuela empieza a bifurcarse? Me austaría exponer brevemente que esta segunda parte de la bifurcación se realizó con un proceso de creación colectiva con los demás actantes. Entonces, el trabajo consiste en saber cómo dar forma-contenido desde la perspectiva de cada una. En la dramaturaja experimental cabe la posibilidad de partir desde un mismo núcleo, pero los intereses investigativos y creativos pueden tener otras raíces que partan de este.

El camino para profanar el dispositivo hegemónico ha tenido tres focalizaciones principales. Primero, una reflexión ética, un proceso constante que debe formar parte de los actantes previo y en el transcurso del proceso creativo. Segundo, fallar como ensayo, ensayar formas de vida; partimos del término propuesto por el director Rubén Ortiz, el cual resulta necesario en cuanto a la exploración de varios dispositivos que permita aprender del error registrando esos nuevos hallazgos.

## Colección docentes

Finalmente, conocer las reglas del juego consistió en estudiar con nuestro ojo contemporáneo el dispositivo hegemónico, la red social Instagram. Como explicamosanteriormente el trabajo residió en recopilar fotografías posteadas y se replanteó una segunda exposición, pero esta vez en una galería virtual que vendría a ser nuestro dispositivo artístico. El material de redes más allá de una segunda exposición buscó generar otro tipo de lectura.

La construcción de este tejido dramatúrgico ha permitido realizar un recorrido desde una búsqueda personal para que luego se vaya abriendo hacia otras dimensiones: las identidades. Lo pertinente de este ejercicio escénico y de escritura principalmente es cuestionarse-preguntarse cómo se debe trabajar con esos dispositivos hegemónicos. Identidades ambulantes es quizá la búsqueda de esa profanación que mitigue de alguna forma el veloz desplazamiento de los dispositivos capitalistas.

Este ejercicio que se desarrolla dentro de los límites de la dramaturgia experimental ha consentido la exploración tanto del actante como del (la) espectador (a). Y digo de ambas partes por su particular forma de obligar y problematizar las subjetividades del actante y del espectador. Por otro lado, si bien este escrito ha ido funcionando como una forma de compartir el proceso del ejercicio escénico del semestre, también se ha permitido contar y compartir esos retazos personales que han quedado fuera, de esta forma, también he pretendido formar un nuevo tejido más personal, íntimo.

Link de acceso: Identidades ambulantes



# Bibliografía:

- Agambem, Giorgio. «¿Qué es lo contemporáneo?».

  Traductor Verónica Nájera. Conferencia, curso de Filosofía. Facultad de Artes y Diseño de Venecia, 2005-2007.
- Arfuch, Leonor. «Espacio, tiempo y afecto en la configuración narrativa de la identidad». Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS), nº. 15 (2010).
- Cagigal, Pedro. «Restos digitales, el fantasma en el cibe respacio arte des-corporal y espiritualidad tecno lógica». Revista: Índex [online] n.o 2 (2016): 18-29.
- Carnevali, Davide. «Forma dramática y representación del mundo». Tesis doctoral, Faculta de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Barcelona, 2014-2015.
- Chevallier, Jean Frédéric. «Provocar los sentidos, dar sentido». En Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo, 79-90. México: Proyecto 3, Unam, 2004.
- Danan, Joseph. Qué es la dramaturgia y otros ensayos. Traductor Víctor Viviescas. Primera edición. México: Toma, Ediciones y Producciones Escéni cas y Cinematográficas: Paso de Gato, 2012.

#### Colección docentes

- Echeverría, Bolívar. Meditaciones sobre el barroquismo. Flacso Andes.
- Orozco, José Luis y Rafael Morales Gamboa. «Virtualidad y reconfiguración de la vida social comunitaria». En Apropiación tecnológica, redes culturales y construcción de comunidad. José Luis Mariscal Orozco e Israel Tonatiuh Lay Arellano (coordina dores). Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2016.
- Pico, Amaranta y Pico Wilson. Cuerpo festivo, Personajes escénicos en doce fiestas populares del Ecuador. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2011.
- Secadas, Francisco. «Las definiciones del Juego». Revis ta Española de Pedagogía. España (1978).
- Villegas, Camila y Fernanda del Monte. «Relaciones de tensión/ apertura entre el concepto de dramatur gia y el dispositivo artístico».

cartografías reflexiones descripciones memorias

Prácticas

de

una

escritura

corpomaquinal

cartografías reflexiones descripciones memorias



Editado y publicado por Preliminar. Guayaquil-Ecuador





