Panambí

| REVISTA de INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |
CIAUV | FACULTAD DE ARQUITECTURA | UV
n. 13 Valparaíso DIC. 2021 ISSN 0719-630X
online
CIAUV

Panambí

| REVISTA de INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

n. 13 Valparaíso DIC. 2021 ISSN 0719-630X
online

| CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS | UV |

LICENCIA [Creative Commons Atribución 4.0 Internacional]

Revista de Investigaciones Artísticas
Panambí
n. 13 | *Valparaíso, diciembre 2021.*
ISSN: 0719-630X online

EDITA
Centro de Investigaciones Artísticas,
Facultad de Arquitectura, U. de Valparaíso.

Director Centro de Investigaciones Artísticas

Gustavo Celedón,
U. de Valparaíso (Chile)

Director Panambí

Pablo Venegas Romero,
U. de Valparaíso (Chile)

· *Consejo Editorial*

Marie Bardet, U. París VIII / U. de Buenos Aires (Francia - Argentina)
Jorge Dubatti, U. de Buenos Aires / Escuela de Espectadores de Buenos Aires (Argentina)
Eduardo Gómez-Ballesteros, U. Complutense de Madrid / Proyecto Artichoke (España)
Christian León, U. Andina Simón Bolívar (Ecuador)
Ricardo Mandolini, U. de Lille III (Francia)
Marcia Martínez, U. de Valparaíso (Chile)
Luis Montes Rojas, U. de Chile (Chile)
Carmen Pardo, U. de Gerona (España)
Leandro Pisano, U. degli Studi di Nápoli "L'Orientale" / Festival Interferenze (Italia)
Valeria Radrigán, Translab (Chile)
Álvaro Rodríguez, Escuela Nacional de Antropología e Historia (México)

· *Ayudantes de edición*

Daffne Valdés Vargas
Héctor Oyarzún Galaz

· *Imagen portada nº 13*

Katika / Álvaro Tapia (proyecto colaborativo)
"Oil"
Tríptico "detalle"
150x250 cm
Lana, lienzo / crochet

· *Diseño Gráfico*

Pablo Venegas Romero

· Direcciones virtuales

http://revistas.uv.cl/index.php/Panambi
https://www.facebook.com/panambi.uv.cl
https://twitter.com/DePanambi
https://www.instagram.com/revista_panambi/
panambi-editor@uv.cl

· Patrocinio
Sistema de Bibliotecas, Universidad de Valparaíso (SIBUVAL)
Vicerrectoría de Investigación e Innovación, Universidad de Valparaíso
Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad

· Dirección postal
Facultad de Arquitectura UV / Parque 570 / Valparaíso / CHILE

Panambí, *Revista de Investigaciones Artísticas* es una publicación semestral del Centro de Investigaciones Artísticas, Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso (CIA-UV), Chile. Está vinculada, principalmente, a las escuelas de Cine, Diseño, Teatro y Música de la misma institución.

Se funda en noviembre del año 2015, al alero de la Facultad de Arquitectura y con el patrocinio del Convenio de Desempeño para las Humanidades, Artes y Ciencias Sociales (CDHACS) entonces vigente.

El año 2016, se integra al Centro de Investgaciones Artísticas de la Facultad de Arquitectura.

El año 2017 ingresa a la plataforma Open Journal System (OJS) de la Universidad de Valparaíso y es incluido en los índices **PACE**, **Latindex Catálogo** y **ERIH Plus**. En el nº 5, realiza una serie de modificaciones en sus políticas editoriales. Entre ellas se cuentan el aplazamiento de la publicación desde los meses de junio y noviembre a los meses de junio y diciembre y la sustitución de la sección Galería por un INCISO no numerado.

El año 2018 ingresa a **REDIB**, **DOAJ** y **DIALNET**. Sus procesos editoriales se comienzan a realizar íntegramente a través de la plataforma OJS.

El año 2019 se renueva su equipo editorial, incorporando las dimensiones del diseño como área de estudio directamente relacionada. Se rediseña su formato y resuelve imprimir algunos ejemplares como ejercicio propio del contexto editorial.

El año 2020 nos planteamos abordar la divulgación del conocimiento a través de proyectos que involucren nuevos formatos de lectura, o desarrollos sobre los mismos. Incorporamos obra [in situ], como invitación a *desarrollarla EN Panambí;* el formato, el contexto, la comunicabilidad, a que el trabajo fuese realizado como parte del proceso editorial; enfrentado al plano de la revista.

El año 2021 impulsamos durante el primer semestre la instrumentalización de una investigación que desarrollaremos en conjunto con el Observatorio de investigación de Medios para la Representación de la imagen.

[SUMARIO]

págs.-

EDITORIAL

3-4 - la noción del tiempo -
Pablo Venegas Romero.

ARTÍCULOS

9-24 ARCHIVANDO MATCHES. Construyendo un archivo performativo sobre experiencias sexoafectivas en *dating apps* en Chile.
Valeria Radrigán Brante; Vania Montgomery.

27-38 La radio en el cine de Raúl Ruiz.
Gustavo Celedón Bórquez.

41-51 Reflexiones sobre el acontecimiento de la expectación en el teatro contemporáneo argentino.
Anabel Edith Paoletta.

53-64 Un arte fantasma: perspectivas en torno a la teoría y la historia de la dirección teatral.
Eugenio Schcolnicov.

67-75 Análisis de procedimientos autorreferenciales en algunas producciones teatrales de Luis Palacio a partir del estudio del material significante escénico.
Mario Alberto Palasi.

77-84 Recursos pop como una forma de ironizar lo político en *Mateluna* de Guillermo Calderón y *La dictadura de lo cool* de la Compañía La Re-sentida.
Carolina Hernández Parraguez.

87-98 Caracterizaciones teóricas e irradiaciones prácticas: tramas y reflexiones de espesor en el teatro argentino contemporáneo.
Carla Pessolano.

[**INCISO**]

5-7 ***Álvaro Tapia Hidalgo***
26 –
40 –
52 –
66 –
76 –
86 –
100 ***Katika / Tapia***

[EDITORIAL]

- la noción del tiempo -

Pablo Venegas Romero
Universidad de Valparaíso
pablo.venegas@uv.cl

Textos bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Diciembre es un mes ancla a pesar de sus prisas, donde el tiempo incluso pareciera fijarse a veces unos segundos, como invitándonos a mirar lo que hemos realizado y lo que ha acontecido, tal un momento de cierre; pero no solo porque da término al ciclo calendario, también porque es una instancia de apertura, un umbral de proyección y de esperanza para el ciclo que continúa. Diciembre 2021 ha sido un mes particularmente importante en Chile; elegimos Presidente para el periodo que comienza en marzo 2022, y –entre otros hechos– quedamos además a la espera de la propuesta de una nueva constitución durante el año en curso; en estas circunstancias hay en nuestro ámbito grandes expectativas de que la Educación Pública y asimismo la investigación se verán fortalecidas por el nuevo Gobierno y la mirada que la Convención Constitucional pueda desarrollar sobre nuestra carta magna.

Proyectamos precisamente y casi con seguridad la presencialidad de muchas actividades que detuvieron gran parte de sus prácticas cotidianas; vemos ahora más cerca un *marzo presencial* como esperábamos; así ya ha sido anunciado. Por tanto la trascendencia del 2022 radica no solo en un nuevo Chile, desde el acto democrático recién ejercido y que verá acciones y circunstancias determinantes para nuestro futuro, sino también la posibilidad de que –en lo particular– las artes, las ciencias, la academia e investigación, puedan volver a encontrarse con cierta habitualidad y dinámicas propias de cada ámbito. Habrá por tanto muchos proyectos que se cierran con diciembre como momento cúlmine del año, mientras otros toman forma y fuerza en aras de continuar.

Con el mismo ánimo y sentido, la experiencia de Panambí y en colaboración con el OMRI[1] de la EDUV[2], proyectamos para este 2022 levantar una iniciativa que tiene como objeto la producción de una revista de investigación con espacio para formatos alternativos, que impulse desde su orientación –fundamentalmente las artes y el diseño– una participación más activa y presente del pregrado universitario; un proyecto que por cierto resulta relevante en razón a los lindes temáticos, pero sobre todo respecto de los modos. La tecnología lleva tiempo dando lugar a nuevas formas y medios que permiten ampliar fundamentalmente las dimensiones de la comunicación y la expresión, constituyendo en nosotros un campo de investigación significativo; para el Observatorio –OMRI– son áreas esenciales en términos de la reflexión que guía sus dinámicas, y para el propósito de llevar la discusión, el análisis, la documentación y transferencia al contexto del estudiante del pregrado; acercar la práctica investigativa como contenido y forma.

Si miramos un tanto atrás, el tiempo aparentó detenerse en el espacio, como definiendo nuevas fronteras o configurando un tiempo imaginario[3], sin embargo diciembre abre una ventana que nos regresa al futuro, recuperando una realidad que cada día se sentía más inasible. En este trayecto muchos trabajos persistieron, las investigaciones no se han detenido, por el contrario, se supieron sobrellevar a pesar de los intermedios[4]; así es como en este contexto, la contribución de los artículos aceptados para este número, continúa con un manifiesto valor desde la perspectiva de nuestro enfoque y alcance editorial, asumiendo la tarea de reflexionar y pensar el arte, y de visibilizar los métodos de pesquisa desarrollados en el contexto de procesos creativos.

1 Observatorio de Investigación de Medios para la Representación de la Imagen.

2 Escuela de Diseño de la Universidad de Valparaíso.

3 Hawking, Stephen. (2007). *Historia del tiempo. Del Bing Bang a los agujeros negros* (pp. 193-201). (Trad. Miguel Ortuño). Madrid, Editorial Espasa. (Trabajo original publicado en 1988).

4 Venegas, Pablo. (2021). Editorial. Panambí, (12), 3-4. https://panambi.uv.cl/index.php/Panambi/article/view/2905.

De esta manera, los textos en esta edición comienzan con el artículo de **Valeria Radrigán Brante** y **Vania Montgomery,** quienes proponen ciertas reflexiones a partir de la naturaleza de los insumos recabados de un estudio sobre las experiencias sexo-afectivas en un contexto cibercultural; perfiles de dating apps, un trabajo que sin duda es un aporte en la visibilización de la virtualidad de datos.

A continuación en el texto de **Gustavo Celedón Bórquez** las palabras transitan entre el sonido y la imagen, como si fuesen indivisibles. Su trabajo relata de manera muy gráfica cómo la radio es un elemento fundamental en el cine de Raúl Ruiz, dando nueva vida al mundo oral, multiplicando los relatos e introduciéndolos en un mundo que en propias palabras de su autor, "determinará la atmósfera de su creación cinematográfica y proyectará las ideas con las cuales piensa el cine".

Este número recibió mayoritariamente trabajos en el área del teatro, que comienzan con el manuscrito de **Anabel Edith Paoletta**, en el cual elabora "un análisis sobre el sub acontecimiento de la expectación en el teatro contemporáneo argentino, particularmente sobre la obra *Todo lo que está a mi lado* de Fernando Rubio", una propuesta que categorizada en el teatro postdramático puede leerse como performance, intervención o teatro de invasión, al mismo tiempo que se la puede ubicar en la categoría de teatro de un sitio específico. El siguiente trabajo, tal lo expone su propio autor, **Eugenio Schcolnicov**, "elabora un relevamiento crítico de una serie de paradigmas contemporáneos sobre la dirección teatral", que permiten describir ciertos ejes y configurar una historia sobre la dirección teatral continental en expansión, o como manifiesta Schcolnicov, "habitada por fantasmas". Por su parte, **Mario Alberto Palasi**, realiza un "Análisis de procedimientos autorreferenciales en algunas producciones teatrales de Luis Palacio a partir del estudio del material significante escénico", como lo describe claramente el título de su artículo, con el objetivo de distinguir sus significantes más resonantes, y establecer que estos resonantes están conectados, "generando características específicas de la poética de Palacio". En otro plano y con gran sentido conceptual, **Carolina Hernández Parraguez**, incorpora la categoría pop en el análisis de dos obras teatrales, con el foco más bien en "los procedimientos estéticos que se utilizan en cada una de estas para exhibir el componente político en escena"; pensar el fenómeno para comprenderlo. Finalmente, **Carla Pessolano**, busca exponer que "el campo de la investigación teatral no se apoya solo en la producción teórica", también en el desarrollo práctico que la constituye, para caracterizar el campo teatral de Buenos Aires y evidenciar cómo "los modos en que la creación escénica de una época y en un territorio se ve determinada tanto por lo que se produce estéticamente como los decires que elaboran los intelectuales que generan esa producción estética".

Sin duda, trabajos profundos que contribuyen de manera significativa al desarrollo del conocimiento específico; el arte, la imagen y el sonido, las circunstancias contemporáneas, el teatro en gran medida, en esta ocasión terminan por armar el cuerpo del texto.

Siempre como una pausa y un acento en nuestra publicación, para el Inciso expone **Álvaro Tapia Hidalgo**, Diseñador Gráfico e Ilustrador, porteño, de gran trayectoria internacional. Titulado de nuestra casa de estudios, desde el año 2000 se ha desempeñado como Director de Arte en proyectos de diseño y como Montador y Post-productor de cine en proyectos audiovisuales; desde 2011, ha trabajado como ilustrador a tiempo completo. Para su ilustración utiliza una combinación de técnicas tradicionales y procesamiento digital de imágenes. Su trabajo es de inspiración; si me lo permiten, de un "gusto exquisito". El contraste que ofrece el lenguaje vectorial con las texturas análogas e impresas, sus colores planos y saturados construyen un lenguaje ensordecedor e impactante. La combinación de sus paletas y formas sintéticas vibran al punto de escucharlas, como si de sonidos se tratasen. Podemos ver algunos de sus trabajos acá en cada inciso, como un aporte a nuestra revista, y revisar su portafolio en www.alvarotapia.com. Agradecemos enormemente su participación.

La sección [INCISO] sólo tiene numeración interna y no es indexada. Recoge manifestaciones artísticas de la región de Valparaíso, Chile, expuestas en el formato de la revista, como fotografías, dibujos, manifiestos, escritos experimentales, partituras o expresiones similares. La publicación en [INCISO] se realiza por invitación expresa de los editores. No obstante, los interesados pueden escribirnos para eventualmente publicar sus trabajos. Para ello, se requiere únicamente indicar nombre, afiliación institucional, organizacional u ocupación del autor y correo electrónico. El [INCISO] se instala como prólogo y se articula como separador entre artículos para la versión completa en PDF de cada número.

[INCISO]

Álvaro Tapia Hidalgo
Diseñador gráfico e Ilustrador
www.alvarotapia.com

Panambí n.13 Valparaíso DIC. 2021 ISSN 0719-630X

[ARTÍCULOS]

Panambí n.13 Valparaíso DIC. 2021
DOI 10.22370/panambi.2022.13.2792
ISSN 0719-630X

ARCHIVANDO MATCHES. Construyendo un archivo performativo sobre experiencias sexoafectivas en *dating apps* en Chile.

Valeria Radrigán Brante; Vania Montgomery
Universidad Finis Terrae - Universidad de Chile
valradrigan@yahoo.es - vania.montgomery@ug.uchile.cl

Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2021-04-27
ACEPTADO: 2021-10-19

RESUMEN
El presente artículo reflexiona sobre metodologías de archivo, catalogación y estudio de perfiles de *dating apps*, con el objetivo de relevar la necesidad de resguardar materiales digitales efímeros para el estudio de las experiencias sexoafectivas en un contexto cibercultural. Para ello, se expone el caso del "Archivo Performativo", repositorio online y privado generado en el marco del proyecto "Cuerpos Poliamorosos". Finalmente, se proponen ciertas reflexiones a partir de la naturaleza de los insumos recabados, tomando como marco de análisis la performatividad digital, el cual otorga trazas interesantes sobre las dinámicas de cortejo que caracterizan el panorama de las citas online en Chile.

Palabras clave
afectividad, archivo digital, cibercultura, *dating apps*, sexualidad.

RESUMO
Este artigo reflete sobre metodologias de arquivamento, catalogação e estudo de perfis de *apps* de namoro, com o objetivo de destacar a necessidade de salvaguardar materiais digitais efêmeros para o estudo de experiências afetivo-sexuais em um contexto cibercultural. Para tal, é exposto o caso do "Arquivo Performativo", um repositório online e privado gerado no âmbito do projecto "Corpos Poliamorosos". Por fim, algumas reflexões são propostas a partir da natureza dos insumos coletados, tomando a performatividade digital como quadro de análise, o que oferece interessantes traços sobre a dinâmica do flerte que caracteriza o cenário de namoro online no Chile.

Palavras-chave
afetividade, arquivo digital, cibercultura, aplicativos de namoro, sexualidade.

ABSTRACT
This article reflects on methodologies for filing, cataloging and studying *dating apps* profiles, with the aim of highlighting the need to safeguard ephemeral digital materials for the study of sex-affective experiences in a cybercultural context. For this, the case of the "Performative Archive", an online and private repository generated within the framework of the "Polyamorous Bodies" project, is exposed. Finally, certain reflections are proposed based on the nature of the inputs collected, taking digital performativity as an analysis framework, which provides interesting traces on the courtship dynamics that characterize the online dating scene in Chile.

Keywords
affectivity, digital archive, cyberculture, *dating apps*, sexuality.

Articulo escrito en el marco del proyecto ANID FONDECYT POSTDOCTORADO Num. **3200078** (2020-2023).

El proyecto y su contexto

El análisis que da pie a este texto, se inscribe en el proyecto "Cuerpos poliamorosos"[1], el cual consiste en investigar las relaciones entre cuerpo, afectividad y sexualidad en el contexto de los nuevos medios. Se considera que el panorama cibercultural actual, especialmente en lo que respecta al desarrollo de la web 3.0, ha promovido cambios importantes en la forma de generar citas y concretar sexo. A través de las llamadas aplicaciones móviles de citas (*dating apps*) como *Tinder, Grindr, happn, Bumble*, etc. nos exponemos a un entorno de seducción virtual marcado por una "economía de los afectos" y un "mercado sexual" (Radrigán, 2021) con sus propias lógicas y reglas, las cuáles modifican las formas en las que entendemos y experimentamos el campo de lo sexual/afectivo.

Las claves de la seducción 3.0 en el marco de las *dating apps* son un tema lo suficientemente abordado a nivel internacional, discusión que, desde las humanidades y ciencias sociales, se ha centrado de forma principal en la transformación de la gestión de encuentros sexuales y de ciertas modificaciones de lo afectivo/romántico en virtud del comportamiento de los usuarios[2] en estos espacios (Duportail, 2019, Illouz, 2009, 2019, Lardellier, 2014, Bonavitta, 2015, y otros). Como una lectura general del estado del arte correspondiente, podemos decir que se establece un panorama bastante clarificador en términos de la determinación del campo por un capitalismo afectivo, marcado por un desarrollo tecnológico centrado en el usuario y el desarrollo de algoritmos que, en base al uso de datos personales, promueven encuentros interpersonales marcados por las lógicas del entretenimiento y el goce. Si bien todos estos son antecedentes sumamente relevantes al contexto[3], detectamos cierta brecha en el conocimiento en estos estudios: ¿qué sucede con los sistemas de representación corporal (performatividades digitales[4]) inscritos en las interfaces de las aplicaciones móviles de citas?

Entendemos que la seducción y sus códigos son, en gran medida, construcciones culturales que devienen de historias, fuentes[5], y tecnologías políticamente situadas[6] y que se inscriben en el cuerpo como códigos expresivos reconocibles[7]. Del mismo modo, la erótica da cuenta de un repertorio de signos corporales alusivos a la sexualidad socialmente compartidos hoy a través de dispositivos diversos[8]. Por todo ello, analizar las cualidades formales (estéticas) de las performatividades digitales en *dating apps*, se vuelve de un interés medular: "es, en ellas, donde se traman fundamentales proyecciones de nuestra personalidad, deseos, etc., verificándose las verdaderas potencialidades de las interfaces" (Radrigán, 2019: 47-55).

Hasta el momento del desarrollo del proyecto "Cuerpos poliamorosos" en su primera fase (2019-2020), no se encontraron otras investigaciones que abordaran la problemática específica de las performatividades digitales, ni menos que lo hicieran remitiendo al contexto chileno. Por lo mismo, no encontramos referentes que nos permitieran analizar metodologías de estudios de perfiles en *dating apps*

1 Ver: www.cuerpospoliamorosos.cl

2 Por asuntos de economía lingüística, utilizaremos el género gramatical masculino para referirnos a todo el abanico de identidades y usuarios (masculinos, femeninos, intersex, etc.) que recabamos a lo largo del proyecto.

3 Esta discusión ya se realizó en la investigación principal resultado de la primera parte del proyecto: ver Radrigán, 2021.

4 Entendemos esta noción, de modo amplio, como los modos de representación corporal de los usuarios en las *apps*, implicando todo el conjunto de gestualidades, poses, vestimentas, escenarios, etc. que se dan en ellas. (Radrigán, 2021). Consideramos que las performatividades digitales devienen nodo central para verificar y mapear las formas del cortejo contemporáneo.

5 Entrevista sostenida con la doctora en Historia María Eugenia Albornoz, en el marco del proyecto Cuerpos Poliamorosos. Santiago de Chile, septiembre 2019.

6 Para una mayor profundización véase Illouz, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Katz Editores y también véase Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad*, vol.1, *La voluntad de saber*, México DF: Siglo XXI Editores.

7 Véase Le Breton D. (1999). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

8 Entrevista sostenida con la Enfermera Matrona Especialista en Sexualidad Humana y Terapia Sexual Vanna Lombardo, en el marco del proyecto Cuerpos Poliamorosos. Santiago de Chile, junio 2019.

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2792
ISSN 0719-630X

o generación de archivos digitales en este contexto[9], tema central del presente artículo. En efecto: ¿desde qué criterios o enfoques podemos estudiar estas imágenes? Luego, ¿cómo acceder a una cantidad gigantesca de perfiles que, además, están constantemente cambiando en la red? ¿En base a qué criterios seleccionar una muestra representativa? ¿De qué formas organizar la información a fin de sistematizar ejes de análisis relevantes?.

Luego, y en función de las dificultades de acceso y ordenamiento de los materiales, quisiéramos remitir a la creación de un archivo digital particular que hemos llamado **"Archivo performativo"**, repositorio digital de acceso privado compuesto principalmente de imágenes de capturas de pantalla de celulares y de testimonios escritos sobre el uso de *dating apps* recolectados entre junio y septiembre de 2019, por medio de una convocatoria masiva en redes sociales.

Si bien los insumos del archivo sólo son accesibles al equipo de investigación del proyecto "Cuerpos poliamorosos" (por fines éticos de resguardo de información personal de los usuarios retratados), nos parece importante compartir aspectos relevantes de la metodología de construcción (activa y comunitaria) y de análisis del archivo, a fin de que pudiera ser útil a otros investigadores del campo transdisciplinar de la cultura digital. Además, el tipo de unidades documentales recabadas suscita una serie de reflexiones respecto al estatuto de la imagen en el terreno digital, aspecto que pensamos nos permite problematizar en torno a variables de orden estético que se desprenden de este archivo digital.

Sobre la noción de archivo, su hegemonía y actualización en cibercultura

A lo largo de su historia, las normas y tendencias de la archivística se han visto fuertemente modificadas: desde una noción tradicional como la propuesta por Sir Hilary Jenkinson en su *Manual of Archive Administration Including the Problems of War Archives and Archive Making* (1922), que entiende por documentos de archivo únicamente a los emitidos o recibidos por un organismo del Estado, que funcionan como una evidencia inamovible de los actos de su creador, de manera que el archivero opera como un ente custodio y estático del orden original de este acervo; a algunas más cercanas en el tiempo. Entre ellas, pasamos por la teoría de los valores primarios y secundarios de los documentos enunciada por Theodore Schellenberg en su libro *Archivos modernos. Principios y técnicas* (1958); hasta llegar a la óptica postmoderna y los nuevos paradigmas abiertos desde la década de los ochenta en adelante. En el marco de las nuevas tecnologías de la información, los archivos electrónicos, el acceso remoto y la inclusión de nuevos acervos documentales, se vuelven externos a la demarcación oficial de las instituciones de la modernidad. Así, en este nuevo marco de acción, la estructura organizacional de los documentos ya no necesariamente refleja el orden físico y original de un único fondo, sino que condensa un espectro de interrelaciones entre cada elemento archivado, que se abre hasta los límites permitidos por los softwares y las tecnologías que los sustentan, ya no necesariamente como un objeto físico, sino como dato virtual.

Desde una mirada decolonial y contemporánea, se hace necesario cuestionar y deconstruir los paradigmas científicos de clasificación y jerarquización del saber. Especialmente en el campo digital, y para efectos del tipo de estudio que nos interesa, relativo a prácticas de uso popular de internet, debemos pensar en nuevos modos de identificar, recopilar y guardar datos: "Entender el archivo, no como fuente sino como objeto; concebirlo, no como lugar de recuperación del conocimiento, sino de producción de conocimiento" y "abandonar la cualidad extractiva asociada al archivo y concebirlo desde su dimensión etnográfica" (Muñoz, 2018: 39).

Actualmente, más de la mitad de la población mundial tiene acceso a Internet (Milligan, 2019, s.p.) estableciendo comunicaciones públicas y privadas a través de plataformas como el correo electrónico, *Facebook, Instagram, Twitter* o las propias *dating apps*. Este nuevo estadio digital afecta a las prácticas de la archivística, ya que, a diferencia de su época análoga, ahora se trabaja con documentos que circulan por estas redes y no necesariamente disponen de un depósito físico que los albergue. Ahora, en cambio, muchos de estos documentos nacen en formato digital, sin un soporte análogo que los respalde, de manera que los modos de acceso, preservación y gestión de los mismos se ven modificadas. Por ejemplo, estos nuevos soportes de archivos digitales permiten articular otras acciones posibles con el material: copias, difusión y libre descarga de los mismos De esta manera, se abre un nuevo espectro de posibilidades de liberación virtual, desterritorializando la ubicación tradicional e institucionalizada de los documentos de archivo hacia una apertura inédita dentro de la red y sus usuarios.

9 A su vez, la participación de investigadoras del equipo en el Cuarto Taller/Seminario "Desafíos en la conservación en el arte contemporáneo - Sistemas Inestables". (Evento co-gestionado con Ministerio de las Culturas/ Área Nuevos Medios, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Galería Gabriela Mistral y Red de Cultura Digital en Agosto 2019), y la discusión activa en dicho encuentro con pares académicos en el campo, avala la carencia de investigaciones o metodologías del archivo de materiales digitales de esta naturaleza

Desde esta perspectiva, la propuesta de generar un archivo digital performativo resulta interesante por una serie de razones:

1. Cuestiona tanto la legitimidad de las fuentes recabadas, como la objetividad del proceso de selección de las mismas. Por lo mismo, performativamente, se instala en un punto ciego de sospecha entre la veracidad y el engaño. (¿*quién* garantiza la originalidad de los documentos?).

2. Genera una tensión con la archivística tradicional: como repositorio digital, y en palabras de Bárbara Muñoz (2018), se genera un: "Archivo fantasmagórico que contiene su propia desaparición. Seducción de lo efímero, del rastro inmaterial; aquella huella que anticipa su propia borradura" (Muñoz, Op. Cit: 123).

3. Nos permite reflexionar sobre la investigación en cultura digital y sus circuitos de producción y divulgación en cuanto nuevos modos de legitimación del saber.

4. Refleja las subjetividades de los usuarios que contribuyen con el repositorio digital del proyecto, mediante el análisis del filtro de sus elecciones y envíos a la convocatoria.

Explicaremos, a continuación, cuál fue el proceso de convocatoria, realización y análisis del *Archivo Performativo*.

Convocatoria (Etapa 1: recopilación)

Ante las dificultades de acceso a una totalidad inabarcable de material digital, y de la construcción de una muestra representativa de las performatividades digitales en *dating apps*, se recurrió a estrategias particulares de acercamiento y compilación de insumos. Así, en la construcción de este corpus, fueron atingentes las lógicas que aluden a la necesidad de considerar las prácticas cibercomunitarias y colaborativas de generación y recopilación de imágenes en internet, como dinámicas de producción de materiales y documentos valiosos.

Como primera etapa, a partir del 27 de mayo de 2019 y durante 3 meses aproximados, se realizó una convocatoria *online* abierta para recibir imágenes, capturas de pantalla de perfiles, historias, testimonios, copias de chats, etc. a través de las redes sociales específicas del proyecto. A continuación una muestra del flyer que anunciaba la convocatoria:

Imagen Nº1. Flyer convocatoria abierta, diseño de Rebeca Peña para el proyecto Cuerpos Poliamorosos.

La idea era obtener, desde la fuente primaria (los propios usuarios), sus selecciones y reflexiones en torno a los comportamientos y modos de representación existentes en aplicaciones móviles de citas. En este punto conviene señalar que, si bien existen registros virtuales muy interesantes de características similares, como *Tinder Screenshots out of context (Facebook)*, o *Feminista en Tinder (Instagram)*, por ejemplo, pareció importante generar un archivo específico para el proyecto y que obedeciera al llamado de algo que "te haya llamado *la atención*". Desde esta perspectiva, no sólo se induce a los usuarios a poner una alerta particular en su uso de las aplicaciones, sino que se insta a que sea el mismo cuerpo, su propia afectividad y sexualidad, los vectores que influyen en la selección de los aportes seleccionados y enviados a la convocatoria.

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2792
ISSN 0719-630X

La construcción de la muestra, por tanto, se elabora a partir de la premisa de que esta no entrega datos objetivables o generalizables del comportamiento de los usuarios chilenos en *dating apps*, sin embargo, es representativa de parámetros que escapan al rango de lo normativo (reforzándolo en su disidencia) o bien lo enfatizan en la exageración de sus códigos performativos.

Metodología de realización del *Archivo Performativo* (Etapa 2: clasificación y ordenación)

Después de la convocatoria recién explicada, se continuó con una **etapa 2: clasificación y ordenación** que duró un mes, proceso que se considera central en la realización del archivo propiamente tal. Este consistió en el de traspaso de todas las fuentes a una carpeta de almacenamiento virtual, donde se procedió a un ordenamiento y clasificación en la que se aplicaron una serie de subdivisiones por categorías, con el objetivo de agilizar y cuantificar su estudio posterior (véase la tabla Nº1). En este apartado, entonces, nos referiremos a la metodología específica que dio origen al *Archivo Performativo*, vale decir, la etapa 2.

El *Archivo Performativo* consiste en un banco de documentación virtual que creció de manera constante a lo largo de la convocatoria. Hasta el momento, contamos con más de 196 documentos recabados del proceso[10]. Cada una de estas unidades, corresponden a capturas de pantalla de fotos de perfil, descripciones de perfiles y chats principalmente *Tinder* y *Grindr*. También se recibieron testimonios (en su mayoría escritos) entregados por los usuarios de estas plataformas como contribución al proyecto. La riqueza documental que encontramos en estos insumos, obedece a su naturaleza ampliamente efímera: fuera de estas circunstancias, sería muy difícil[11] acceder a estas imágenes y textualidades, quedando, o bien relegadas al olvido, o extraviadas en el flujo de la red.

En una escala jerárquica, las categorías de clasificación aplicadas a los insumos del archivo corresponden a las siguientes: todas las imágenes pertenecen al **Fondo Archivo Performativo**. Dentro de este fondo, encontramos tres subfondos: **Perfil**, **Chats** y **Testimonios**, generando una división entre la dimensión visual y descriptiva de cada uno de estos perfiles analizados. Cabe señalar que la estructuración de estos subfondos obedece a las tres tipologías principales de materiales recabados: capturas de pantalla en los cuales se percibe el perfil del usuario en la *app*, muestras de chats sostenidos en estos espacios e historias de corte testimonial/personal que las personas enviaron a través de audios o también de forma escrita a través de las redes del proyecto.

A continuación, se presenta una muestra del cuadro de clasificación utilizado.

10 Estas 196 unidades documentales se desglosan en la siguiente cantidad por cada serie y subserie, según corresponda: 33 de “animales domésticos”; 23 de “animales salvajes”; 2 de “sobre animales”; 13 de “cuerpos”; 5 de “chistosos” (subfondo perfil); 2 de “disfraz”; 2 de “emo”; 5 de “explícitos”; 12 de “feos”; 4 de “fetiches”; 5 de “fitness”; 1 de “menores de edad”; 6 de “objetos”; 3 de “parejas”; 11 de “pretencioso”; 16 de “sin rostro”; 1 de “texto”; 2 de “subversión” (subfondo perfil); 4 de “travesti”; 1 de “zorrones”; 3 de “explícito”; 4 de “fake”; 2 de “subversión” (subfondo chats); 3 de “ahonda en su descripción”; 3 de “chistosos” (subfondo descripción perfil); 3 de “descripción con citas”; 20 de “sabe lo que quiere”; 4 de “testimonios”.

11 En efecto, existen sistemas de recolección de datos que permiten acceder a informaciones principalmente cuantitativas de las aplicaciones. Sin embargo, el acceso a estas herramientas de trabajo excede las posibilidades de tiempo, financiamiento y desarrollo del proyecto “Cuerpos Poliamorosos”

Fondo	Subfondo	Serie	Sub serie	Código	Extensión	Descripción	Edad
ARCHIVO PERFORMATIVO	PERFIL	ANIMALES	DOMÉSTICOS	AP.P.A.D_01	NO APLICA	Hombre junto a gato	34
ARCHIVO PERFORMATIVO	PERFIL	ANIMALES	SALVAJES	AP.P.A.S_01	a, b	Hombre sosteniendo pescado	40
ARCHIVO PERFORMATIVO	PERFIL	ANIMALES	SOBRE ANIMALES	AP.P.A.SA_01	NO APLICA	Foto de elefante	No aparece
ARCHIVO PERFORMATIVO	PERFIL	CUERPOS	NO APLICA	AP.FP.C_01	a, b	Hombre con mochila, zapatillas y calcetines rojos y pene erecto	No aparece
ARCHIVO PERFORMATIVO	PERFIL	CHISTOSOS	NO APLICA	AP.P.CH_01	a, b	Hombre a favor del feminismo con vestido	25
ARCHIVO PERFORMATIVO	PERFIL	DISFRAZ	NO APLICA	AP.FP.D_01	NO APLICA	Disfraz pelo blanco y pintura en cara	30
ARCHIVO PERFORMATIVO	PERFIL	EMO	NO APLICA	AP.FP.E_01	a, b	Ocaso	22
ARCHIVO PERFORMATIVO	PERFIL	EXPLÍCITOS	NO APLICA	AP.FP.EX_01	NO APLICA	Sádico sexual	No aparece
ARCHIVO PERFORMATIVO	PERFIL	FEOS	NO APLICA	AP.FP.F_01	NO APLICA	Hombre en piscina	38
ARCHIVO PERFORMATIVO	PERFIL	FETICHES	NO APLICA	AP.FP.FE_01	NO APLICA	Junta nudista	30
ARCHIVO PERFORMATIVO	PERFIL	FITNESS	NO APLICA	AP.FP.F_01	NO APLICA	Selfie de hombre en gym	36
ARCHIVO PERFORMATIVO	PERFIL	MENORES DE EDAD	NO APLICA	AP.FP.ME_01	NO APLICA	Infante junto a coche	35
ARCHIVO PERFORMATIVO	PERFIL	OBJETOS	NO APLICA	AP.FP.O_01	NO APLICA	Pintura de Freddie Mercury	30
ARCHIVO PERFORMATIVO	PERFIL	PAREJAS	NO APLICA	AF.FP.PA_01	NO APLICA	Pareja en traje de baño	37
ARCHIVO PERFORMATIVO	PERFIL	PRETENCIOSO	NO APLICA	AP.FP.P_01	NO APLICA	Hombre médico	29
ARCHIVO PERFORMATIVO	PERFIL	SIN ROSTRO	SIN ROSTRO	AP.FP.SR.S_01	NO APLICA	Hombre cubriendo parte superior del rostro con máscara	27
ARCHIVO PERFORMATIVO	PERFIL	TEXTO	NO APLICA	AP.FP.T_01	a, b	Perfil sin fotografía, con imagen plana que contiene texto	37
ARCHIVO PERFORMATIVO	PERFIL	SUBVERSIÓN	NO APLICA	AP.FP.S_01	NO APLICA	Pago por intercambios sexuales	29
ARCHIVO PERFORMATIVO	PERFIL	TRAVESTI	NO APLICA	AP.FP.TR_01	NO APLICA	Travesti “srta. virgen”	No aparece
ARCHIVO PERFORMATIVO	PERFIL	ZORRONES	NO APLICA	AP.FP.Z_01	NO APLICA	Perfil de hombre que se refiere a la carne argentina y uruguaya	33
ARCHIVO PERFORMATIVO	CHATS	EXPLÍCITO	NO APLICA	AP.CH.E_02	a, b	Chat que menciona al sexo	No aplica
ARCHIVO PERFORMATIVO	CHATS	FAKE	NO APLICA	AP.CH.F_01	a, b, c	Chat con usuario insistente	No aplica
ARCHIVO PERFORMATIVO	CHATS	SUBVERSIÓN	NO APLICA	AP.CH.S_01	NO APLICA	Conversación en que se solicita depósito	No aplica
ARCHIVO PERFORMATIVO	DESCRIPCIÓN PERFIL	AHONDA EN SU DESCRIPCIÓN	NO APLICA	AP.DP.AD_01	NO APLICA	“Biólogo, profesor, amante de las aves...”	32
ARCHIVO PERFORMATIVO	DESCRIPCIÓN PERFIL	CHISTOSOS	NO APLICA	AP.DP.CH_01	NO APLICA	Descripción que pide “solo Camilas”	30
ARCHIVO PERFORMATIVO	DESCRIPCIÓN PERFIL	DESCRIPCIÓN CON CITAS	NO APLICA	AP.DP.DC_01	NO APLICA	“Seductor, encantador...”	25
ARCHIVO PERFORMATIVO	DESCRIPCIÓN PERFIL	SABE LO QUE QUIERE	NO APLICA	AP.DP.SA_01	NO APLICA	Usuario que declara haber creado el perfil para reírse	26
ARCHIVO PERFORMATIVO	PERFIL	SABE LO QUE QUIERE	NO APLICA	AP.DP.SA_14	NO APLICA	“No busco pareja”	44
ARCHIVO PERFORMATIVO	TESTIMONIOS	TESTIMONIOS	NO APLICA	AP.T_01	NO APLICA	SIN DESCRIPCIÓN	No aplica

Análisis formal y de contenido (Etapa 3)

Luego de la etapa anterior, se procedió a estudiar cada una de las imágenes comprendidas en el *Archivo Performativo*, revisando los elementos textuales y visuales que comprenden cada unidad, todo esto en el rango de otros tres meses aproximados. Explicaremos ahora algunos de los aspectos más relevantes de cada subfondo.

Subfondo Perfil

A continuación, se presenta una descripción más detallada de cada una de las series del subfondo **Perfil**. Es importante señalar que la gran mayoría de los insumos recibidos (154 respecto al total) pertenecen a este subfondo. Además, es en este donde encontramos imágenes que de forma más precisa nos permiten analizar las performatividades digitales de nuestro interés, razón que explica el desglose en series de mayor variedad y complejidad que otros subfondos y el detenimiento mayor que haremos en esta categoría respecto a las siguientes.

- Animales: Esta serie agrupa los perfiles que incluyen animales en la fotografía del usuario y se divide en tres subseries; **Domésticos**, **Salvajes** y **Sobre animales**. En el caso de la subserie **Domésticos**, generalmente se trata de un escenario asociado a la cotidianidad del hogar, con animales domésticos (gatos y perros, por sobre todo) que se exhiben en espacios interiores y en ocasiones realizando algunas actividades. En el caso de la subserie **Salvajes**, la imagen muestra un animal no doméstico, emplazado en su hábitat natural o lugares para su resguardo (Delfines, en su mayoría, tigres u otros). Por último, distinguimos la subserie **Sobre animales**, que se refiere a los perfiles que utilizan la imagen de un animal como figura principal.

- Chistosos: Esta serie agrupa los perfiles que exhiben ciertas contradicciones en su modo de presentación, que resultan divertidas o fuera de contexto, generalmente, este efecto "chistoso" se produce por un juego entre la foto de perfil y su descripción.

- Cuerpos: Esta serie agrupa imágenes en las que sus usuarios exhiben distintos atributos corporales a través de desnudos, poses, vestimentas y ángulos en la toma de sus fotografías de perfil.

- Disfraz: Esta serie contempla las fotos de perfiles de usuarios utilizando disfraces, ya sea en su maquillaje y en su vestimenta.

- Emo: Esta serie hace referencia a los perfiles que ponen en escena la imagen de un usuario que se ubica a sí mismo como una víctima o perjudicado por alguna situación particular, a través de la descripción de su perfil y en algunos casos también complementado por la imagen.

- Explícitos: Esta serie contiene los perfiles que declaran de manera explícita, ya sea mediante fotografía o descripción, sus atributos físicos en directa relación al sexo. Dentro de esta serie se caben las denominadas *dick pics*.

- Feos[12]: Agrupa perfiles en cuyas imágenes se descuida la estética del retratado. Generalmente, el usuario se muestra realizando poses o actividades que no corresponden a lo que canónicamente se considera una buena pose o composición fotográfica.

- Fetiches: Esta serie agrupa a los perfiles que declaran un objetivo sexual particular, desde un rol sexual hasta juntas nudistas y tríos.

- Fitness: Esta serie agrupa las imágenes de perfiles en las que sus usuarios escenifican su cuerpo a partir del deporte, haciendo alusión a la actividad física, ya sea a través de una determinada vestimenta y ángulo de la foto o realizando un ejercicio físico particular.

- Menores de edad: Esta serie se refiere a los perfiles en cuyas fotografías aparecen menores de edad, generalmente bebés o niños.

- Objetos: Corresponde a los perfiles en cuyas fotografías no aparece el usuario, sino que objetos. Aquí encontramos fotografías de comida, muebles o pinturas, entre otros ejemplos.

- Parejas: Hace referencia a los perfiles compuestos por parejas, que generalmente se encuentran en búsqueda de un trío. Cabe destacar que esto no sólo se declara en las fotografías de a dos, sino que también, en algunos casos, estos perfiles utilizan los nombres de ambos integrantes de la pareja.

- Pretenciosos: Esta serie agrupa los perfiles que proyectan un estatus particular, ya sea mediante las fotografías, donde estos se muestran en una vestimenta, escenario o acción determinada que se asocia a algún estilo de vida particular (profesión de prestigio, entornos lujosos, etc.) o en la descripción textual de los mismos perfiles.

- Sin rostro: En esta serie, encontramos imágenes de perfiles que ocultan su identidad, a través de distintas maneras, según las cuales se divide en dos subseries; **Sin rostro** y **Texto**. En el caso de la primera, corresponde a imágenes donde se exhibe el cuerpo del usuario, pero su rostro ha sido cubierto, generalmente con el uso de un emoticón. En el segundo caso, se trata de perfiles en cuya imagen sólo se observa un texto escrito en alusión al usuario, en ausencia de fotografías.

- Subversión: Se refiere a los perfiles que declaran propósitos que involucran publicidad o intercambios económicos dentro de la aplicación, excediendo el general de los intercambios sexoafectivos para los cuales las plataformas fueron diseñadas.

- Travestis: Esta serie se refiere a los perfiles en cuyas fotografías se aprecian usuarios que practican el travestismo. Usualmente, estos perfiles presentan un alto grado de producción en sus fotografías, con cuidada vestimenta, maquillaje facial y tomas de cada imagen.

12 Esta categoría no implica un juicio de valor subjetivo de las investigadoras sobre los retratados, sino que se recogió esta nomenclatura por ser la usada por las propias personas que contribuyeron con colaboraciones al archivo, a través de comentarios que acompañaban las entregas de forma mayoritaria.

• Zorrones: Esta serie alude a los perfiles que encajan en el estereotipo de un adjetivo de la jerga chilena reciente. "Zorrón" se refiere a gente joven de clase alta que proyecta una actitud e imagen ganadora y petulante, muy centrados en las apariencias físicas de las personas, entre otras características.

Algunas imágenes que grafican estas series[13]:

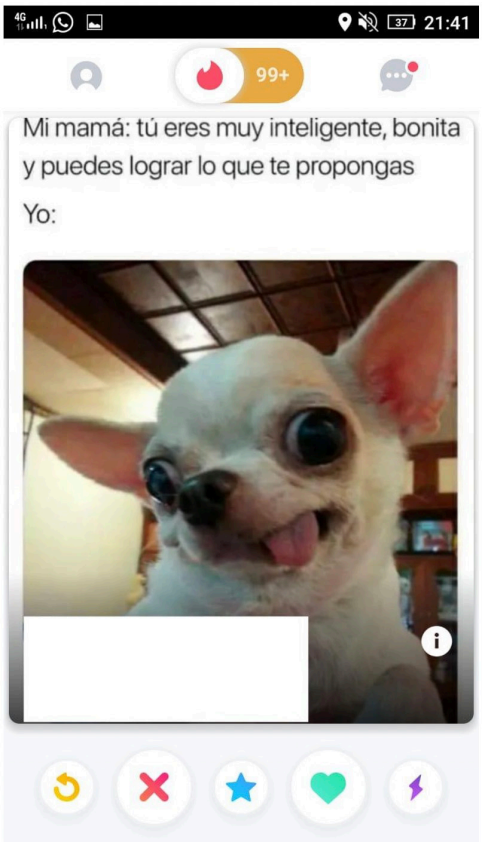

Imagen Nº2. Subserie Animales Domésticos. Código AP.P.A.D_26.

Imagen Nº3. Subserie Chistosos. Código AP.P.CH_03.

13 Dada la necesidad de resguardo ético de la identidad de las personas retratadas, sólo compartimos imágenes que no muestran rasgos físicos reconocibles de las mismas, omitiendo también datos alusivos a nombre de perfil u otros datos personales

DOI 10.22370/panambi.2022.13.2792
ISSN 0719-630X

Imagen Nº4. Subserie Fetiche. Código AP.P.A.D_26.

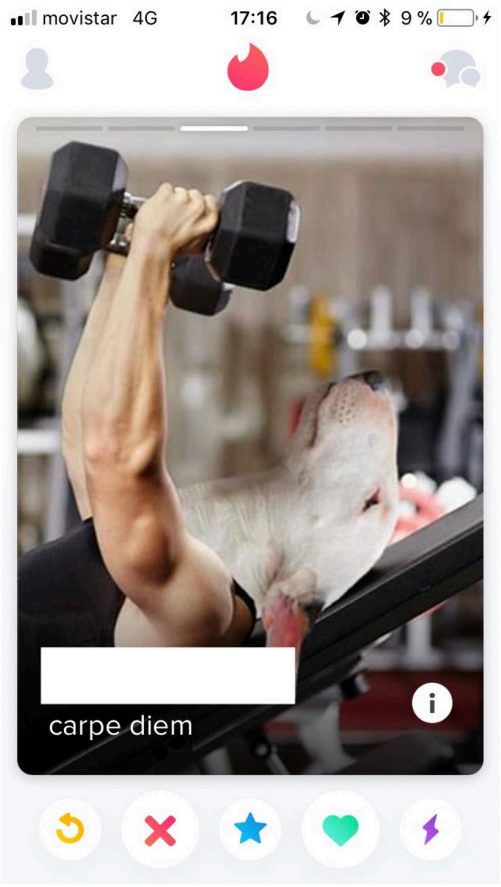

Imagen Nº5. Subserie Sin rostro. Código AP.FP.SR.S_03.

Subfondo Descripción de perfil

Este subfondo corresponde a 22 capturas de pantalla centradas en la descripción textual que diversos usuarios hacen de sí mismos en la sección de sus perfiles. Al respecto, llama la atención la especificidad en la descripción de algunos perfiles, así como también el uso de recursos textuales producidos por un tercero (citas, memes) para referir a un rasgo de presentación personal. Sobre las imágenes recibidas, generamos 4 subseries descriptivas del contenido expuesto:

- Ahonda en su descripción: imágenes en las que el usuario profundiza y detalla extensamente aspectos de su personalidad o su físico que le parecen prometedores o cuestiones que desea o no en su potencial *match*.

- Chistosos: capturas de pantalla que develan el uso del humor para describirse a sí mismos.

- Descripción con citas: usuarios que utilizan citas célebres de famosos, de libros de autoayuda o de textos célebres para dar a conocer un manifiesto de sí mismos o sus objetivos.

- Sabe lo que quiere: personas que son muy explícitas respecto a lo que quieren encontrar como potencial *match* en la *app*, tanto en términos físicos, como a nivel de carácter o incluso abordando particularidades sumamente específicas.

Imagen Nº6. Subserie Ahonda en su descripción. Código AP.DP.AD_03.

Imagen Nº7. Subserie Chistosos. Código AP.DP.CH_01.

Imagen Nº8. Subserie Descripción con citas. Código AP.DP.DC_03.

Imagen Nº9. Subserie Sabe lo que quiere. Código AP.DP.SA_09.

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2792
ISSN 0719-630X

Subfondo Chats

El tercero de estos subfondos –Chats– agrupa un total de 9 unidades documentales provenientes de las conversaciones entre usuarios. Por lo tanto, los aspectos a analizar se encuentran en el interior de cada diálogo, que funciona por texto escrito, voz, imágenes, emoticones, etc.

- Explícitos: Hace referencia a contenido visual o textual de corte sexual enviado entre usuarios de las *apps*.

- Fake: Corresponde a conversaciones falsas, es decir, en la que uno de los usuarios se encuentra engañando al otro, haciéndose pasar por otra persona o por alguien interesado, cuando en realidad no es así.

- Subversión: Remite al uso de este tipo de plataformas de citas para otros objetivos por fuera de los encuentros afectivos, como por ejemplo, las transacciones comerciales.

Sobre este subfondo, resulta interesante el hecho de que la ausencia del cuerpo físico, tanto en la comparecencia con un otro como en los códigos de comportamiento presentes a la hora de relacionarse en lugares públicos, permite utilizar las aplicaciones con identidades falsas y para otros fines de los que originalmente fueron diseñadas las *apps*. Al respecto, la prótesis que provee el uso de estas herramientas digitales, parecen dar un "escondite" seguro para poner en práctica una diferencia identitaria imposible de detectar a la distancia al otro lado de la pantalla del celular.

Subfondo Testimonios

Se obtuvieron 4 testimonios. Este subfondo agrupa relatos escritos sobre las experiencias y opiniones de los usuarios en *app*s de citas. Los documentos de este subfondo son textos en su mayoría, con la excepción de un audio. Estos dan cuenta, desde la narrativa, de historias expresadas en primera persona y de forma anecdótica.

Todos refieren a experiencias en *Tinder*, destacando la idea del uso de la *app* por "aburrimiento" y de ciertas conclusiones personales que sacaron respecto de sus apreciaciones en torno a los perfiles que en esa *app* aparecen.

Testimonio 1: Historia del acercamiento de una joven a la *app* y un análisis selectivo y clasificatorio de los perfiles masculinos que ella encontró.

Testimonio 2: Narra la historia de una chica solitaria y su acercamiento y desencuentro con otra.

Testimonio 3: Apreciación masculina sobre las razones de uso de las aplicaciones de citas.

Testimonio 4: Anécdota de un chico que se entera de que tiene posiblemente una ETS durante una cita *Tinder*.

Cabe señalar que con estos materiales se realizaron mini cápsulas audiovisuales animadas, disponibles para su visualización en:
https://www.cuerpospoliamorosos.cl/testimonios

Reflexiones a partir de la naturaleza de los insumos recabados

En este punto, quisiéramos profundizar en ciertas características de los materiales recopilados, específicamente a aquellos pertenecientes al subfondo "perfiles". Volvemos a resaltar que, en nuestra convocatoria, la abrumadora mayoría de colaboraciones que recibimos pertenecen a esta categoría. A su vez, reiteramos el hecho de que es en esta donde, a nivel visual, es posible percibir de forma más precisa las performatividades digitales del cortejo 3.0, razón que justifica nuestra detención especial en este subfondo.

1. Sobre el estatus de la imagen digital, a propósito de las imágenes que conforman el archivo

El estado y valoración de las imágenes en la era digital se ha modificado con respecto a su periodo análogo. Conceptos básicos que tradicionalmente han determinado el lugar y estatus de una imagen, como original, copia y aura, ahora son removidos de su significado habitual. Así, para autores como el filósofo Boris Groys, el lugar del original y la copia en el estadio de la imagen digital es el siguiente: "La diferencia entre original y copia es obliterada en el caso de la digitalización sólo por el hecho de que los datos computacionales originales son invisibles: existen en el espacio invisible detrás de la imagen, al interior del computador" (Groys, 2012: 15).

Por lo tanto, actualmente lidiamos con un estado de los archivos en la red que: 1. Obsolesce la diferencia entre copia y original y 2. La imagen puede ser reproducida de manera múltiple, alterando el resultado en cada uno de estos actos y, por lo tanto, multiplicando el contenido del archivo "original". De esta forma, la gestión de archivos bajo el estadio digital, al trabajar sobre el cimiento de la copia electrónica, posible de ser constantemente multiplicada y distribuida, se desplaza desde el régimen de valoración de la unidad documental única y original –custodiada por una institución que regula su acceso– hacia un nuevo tipo de interacción y tránsito del archivo, que se caracteriza por la navegación y búsqueda remota de sus usuarios, que acceden de manera remota y virtual a las unidades documentales.

2. Cruces y vínculos

A lo largo del análisis, constatamos que subfondos, series y subseries muchas veces se entrecruzan como categorías, permitiéndonos encontrar, por ejemplo, perfiles de *fetiches-sin-rostro-explícito*, *pretenciosos-fitness*, *cuerpos-explícitos* u *objetos-sin rostro*. Así, entre los cruces más frecuentes encontramos la ausencia de rostro y las fotografías de carácter explícito.

El tipo de cruces observados nos habla de una gran especificidad asociada a una amplísima "simbología": ¿qué es lo que busca decir de sí mismo un sujeto utilizando este tipo de signos? ¿Qué desea conseguir en la *app*? Siguiendo las impresiones que este tipo de imágenes desata en usuarios comunes[14] las hipótesis son las siguientes:

14 El reporte de esto se obtuvo a través de un focus group, mesa de trabajo con especialistas y entrevistas directas a usuarios realizadas durante 2019-2020.

- Incapacidad o no voluntad de seguir las reglas del juego (implícitas) en la *app*. ("Gustarle" a otra persona).
- Interés por la diversión o el entretenimiento por sobre el objetivo determinado por la *app*.
- Rechazo al riesgo: los usuarios buscan conectar con otro en una máxima afinidad: "*no estoy ni ahí con aweonaos, quiero que cachen altiro cual es mi onda*"[15].

Notamos, como característica general, que las imágenes del archivo dan cuenta de personas que buscan demostrar la mayor especificidad y detalle posible tanto en la presentación visual o textual de sí mismos. En ello, emerge una cualidad *freak* o bizarra en la presentación visual, aspecto que justamente es lo que *llama la atención* y genera incógnitas referidas al uso u objetivo de los sujetos al usar la *app*.

Sin embargo, creemos que esto es coherente con la diagramación de un sistema sexoafectivo propio de las aplicaciones en el que cada uno busca a un otro *lo menos otro posible*, es decir, lo más cercano a su propia personalidad y gustos. Esta estructura de "amor a la carta" permite un filtro entre los implicados, acotando las relaciones a una suerte de "seguridad" programada.

Con todo, nos parece interesante también reflexionar sobre la posibilidad de salida o subversión al modelo que estas imágenes altamente específicas proponen: ya sea que exista la conciencia o no de *seguir las reglas del juego de la app*, nos preguntamos hasta qué punto el cortejo digital viene filtrado por las lógicas de la visualidad del capital (industria audiovisual, publicitaria, del entretenimiento) y cuánto espacio hay para que el sujeto despliegue una performatividad alternativa y/o propia. Para que desarrolle, vía las tecnologías, nuevas formas de representar códigos de seducción.

3. Análisis de las imágenes

Como se señaló antes, el principal objetivo del *Archivo Performativo* consistía en servir de banco documental para el análisis –principalmente performativo– de las relaciones entre cuerpo, afectos y sexualidad en redes sociales. Para ello, se propusieron de forma previa ciertas categorías generales bajo las cuáles las imágenes se analizarían. Con todo, las variables fueron luego ajustadas en relación a la particularidad de los insumos recabados, lo cual es coherente con el carácter vivo-activo del propio archivo.

En esta línea, destacamos los siguientes aspectos relevantes:

- **Entorno (características espaciales, escenificación o producción de instalación de la imagen)**: la mayoría de las imágenes están centradas en el cuerpo, ya sea de los propios usuarios o de las mascotas que aparecen. El entorno o espacio de inserción se vuelve así una variable de poca importancia, apareciendo borroneado o en un plano muy secundario.

- **Gestualidad (posturas, gestos recurrentes y específicos)**: este aspecto es relevante, a propósito de la gran cantidad de imágenes de cuerpos presentes. La serie "fitness", por ejemplo, nos muestra fotografías en las que el cuerpo se exhibe trabajado muscularmente, con el fin de generar un tipo tonificado y acorde a dichos cánones de belleza. En estas fotos, son recurrentes los gestos corporales de contracción o esfuerzo para exhibir músculos marcados, también posturas y acciones propias del gimnasio. Por su parte, la serie "explícitos" devela imágenes donde genitales o partes del cuerpo de los implicados son expuestos directamente con el fin de atraer la mirada a atributos que hacen de los usuarios un personaje "sexualmente atractivo". Destaca en este tipo de fotos, cuando aparece el cuerpo completo, los labios entreabiertos o mordidos, el *duck face* (boca de pato), miradas fijas y penetrantes. En términos de postura, llama la atención la toma de fotografías de tipo *selfie* de arriba hacia abajo en las mujeres (ángulo en picada comúnmente llamado *fat angle* por los usuarios, ya que oculta la gordura y hace ver el cuerpo más delgado) y de abajo hacia arriba en el caso de los hombres, aspecto que podría leerse como una forma de aludir a poder o jerarquía.

- **Roles (función o papel/personaje que el sujeto representa)**: la alta variedad de roles encontrada en el archivo determina de hecho la generación de series que vienen clasificadas por su teatralidad: series como "emo", "pretencioso", "sabe lo que quiere" o "zorrones", son en sí mismas representativas de este tipo de personajes y sus actitudes características.

En relación al juego de roles, desde una perspectiva de teatralidad, es interesante reparar en el caso del *fake*; particularmente en nuestro archivo, ello aparece en una serie de imágenes que retratan el chat de una chica con un carabinero[16]. Sabemos, por el comentario que acompañó su colaboración, que ella gustaba de hacer *matchs* con personas pertenecientes a las fuerzas del orden, para "*webiarlos*", burlarse de ellos, conocer cómo se comportaban en un entorno de seducción, etc.

En este chat, destaca por la chica el uso de frases comúnmente asociadas a la seguridad: "10-4", "afirmativo", "sí mi comandante", "cómo está mi cabo", etc. Del mismo modo, frases alusivas al control del orden: "yo pensaba que el orden y patria no tenía horario". Por su parte, el aludido parece no darse cuenta de la ironía implícita en este tipo de recursos y responde de modo natural.

- **Vestuario (o disfraz)**

Dentro del subfondo "perfiles" destacamos las siguientes series e imágenes en las que el vestuario resulta un elemento protagónico:

Serie "Chistosos": hombre que se declara "a favor del feminismo" usando un vestido de mujer.

Serie "Cuerpos": prendas de vestir pequeñas, ajustadas, o que dejan a la vista genitales. Ausencia de ropa.

Serie "Fetiches": vestuarios que denotan roles; como la imagen donde vemos a un hombre vestido de piloto.

Serie "Pretenciosos": ropa de lujo o de marca, o alusivas a ejercicios profesionales de élite: abogado, médico.

15 Entrevista realizada el 21.08.2019 a mujer 30 años, cisgénero-heterosexual y usuaria de *Tinder*.

16 Oficial de policía chileno.

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2792
ISSN 0719-630X

Serie "Travestis": el vestuario es utilizado con el fin de generar la ilusión de un cambio de género, y además para resaltar atributos sexuales de los implicados. En esta línea, la ropa sigue los códigos del mercado sexual mainstream: lencería, encajes, cuero, body de látex, minifaldas, etc.

Especialmente, destacamos la serie "disfraces", donde encontramos imágenes en las que el vestuario es usado para, directamente, aludir a un personaje ficticio, *cosplay* o bien generar una apariencia completamente teatral del implicado.

- **Despliegue de objetos**: Llama la atención, en primera instancia, la elección de objetos en lugar de una imagen en que se identifique al usuario tras un perfil. Bajo esto, es posible inferir que se trata de personas que no quieren ser vistas. No obstante, encontramos perfiles en los que las imágenes corresponden a alimentos servidos o siendo preparados, a veces con un alto grado de sofisticación gourmet en su presentación, a modo de exhibición de "habilidades" para llamar la atención de los demás usuarios en la aplicación.

Los aspectos analizados, dan cuenta de lo que autores como Baecker (2018) han denominado un teatro mediático:

"Teatro mediático aquí significa, del todo literalmente, que los medios también son traídos a la representación. Pero se trata de medios dirigidos, programados, que sin embargo dejan abierta la pregunta: ¿qué programa lidera en cada caso? ¿Son las cámaras que descomponen los cuerpos, o más bien los cuerpos, que dominan las pantallas?" (Baecker, 2018: 94).

En el proyecto "*Cuerpos poliamorosos*", y siguiendo esta línea, se ha denominado a este proceso performativo "puesta en escena sexoafectiva", develando que las *dating apps* funcionan como espacio representacional en el que se ponen a prueba lenguajes eróticos codificados y tensionados por la cultura digital.

4. Derivas del Archivo Performativo

Dada la preocupación por el resguardo de datos personales de los usuarios retratados en los perfiles, y ante la imposibilidad de contactarlos para pedirles la autorización en la divulgación de sus fotografías e información, se optó por mantener el archivo con un acceso privado. Sin embargo, en la edición del libro "*Siento mariposas en el celular: cuerpo, afecto y sexualidad en dating apps*" (Radrigán, 2021), que dio cuenta de los principales resultados de la investigación, se usan caricaturas que ilustran los perfiles, cambiando nombres, edades y alterando el parecido fisonómico con los implicados. De esta forma, se pudo dar cuenta de un análisis de las performatividades digitales del cortejo otorgando claridad a los lectores.

Paralelamente, y considerando la naturaleza híbrida del archivo (que consta, como señalamos, no sólo de imágenes sino también de textualidades), se optó por realizar la serie de cápsulas audiovisuales animadas mencionadas con anterioridad. Estas permitieron no sólo la difusión del proyecto, sino la vinculación de la investigación con dinámicas creativas que instalan la discusión y reflexión en torno a cuerpo- sexualidad y afectividad en internet en nuevos niveles. La dimensión estética que aparece en estos materiales, sumada a los comentarios, discusiones y réplicas en redes sociales, permite tanto a las investigadoras como a los usuarios volver a revisar y pensar la experiencia de las *dating apps* en un espacio distendido y filtrado por la sensibilidad.

La extracción de insumos culturales digitales y la devolución de estos a su mismo campo de origen, pero modificados a través de un filtro estético, permite generar un distanciamiento con los materiales, además de potenciar la consolidación de una red afectiva con la comunidad virtual que "sigue" el proyecto y lo nutre de recursos. De esta forma, "*Cuerpos poliamorosos*" se abre a la interacción con la comunidad-objeto de estudio.

Conclusiones

El *Archivo performativo* se configura como un ejercicio de subversión de la archivística tradicional, así como una metodología emergente de recolección y ordenamiento de datos en el contexto cibercultural.

En primer lugar, debemos considerar que asistimos hoy a una suerte de expansión sensorial en la pesquisa de documentos virtuales. Ello no sólo se evidencia en la relación táctil que tenemos con los celulares al momento de visionar y capturar información, sino que, en lo que respecta a las aplicaciones de citas, su uso implica deslizar y oprimir los perfiles que se despliegan en la pantalla. Estas acciones tienen, para efectos de la archivística, consecuencias novedosas: aquello que antes consistió en la revisión de materialidades tangibles y análogas (que debían ser preservadas y manipuladas con elementos para su protección, como guantes y mascarillas) hoy cada vez más deviene en una virtualidad de datos que aparecen de manera temporal, con una manipulación libre, expansiva, pero también escurridiza, en la medida en que dependen de un dispositivo electrónico para poder ser decodificados (de su código binario) y visualizados por el ojo humano.

Por otra parte, hablamos de un objeto de estudio que actualmente se encuentra en uso, cuyos cambios y variaciones son el reflejo de procesos sociales más amplios, que exceden por completo los límites y objetivos del proyecto *Cuerpos poliamorosos*. Dicho esto ¿cómo tratar con un conjunto de materiales digitales cuyos productores son múltiples, anónimos y desconocidos? Tal como ya se ha visto, la subjetividad que perfila este proyecto también condiciona el tratamiento documental de su acervo, en cuyo ejercicio, inevitablemente, se filtra la propia experiencia de las investigadoras[17] y los criterios personales de selección de los usuarios que respondieron a la convocatoria.

En este sentido, resulta evidente que los materiales recabados no son imágenes *promedio*, sino que de una altísima particularidad visual, con aspectos que no son necesariamente "comunes". Reiteramos, así, que nuestro archivo no constituye una muestra, en términos objetivos ni representativos, de las relaciones entre cuerpo, afectividad y sexualidad en el contexto chileno de las *dating apps*. Los materiales recabados revelan, más bien, particularidades y especificidades seleccionadas por usuarios anónimos, por lo que el análisis que puede derivarse de ellas es cualitativo, subjetivo e inédito. En este caso, el criterio común apuntado es claro desde el momento de la convocatoria: materiales *particulares y especiales* (que "llamen la atención") y que provengan desde *dating apps*.

En este punto, y al revisar el archivo en su totalidad, creemos que este repositorio, en cuanto ejercicio de clasificación y gestión de materiales y visualidades digitales, ofrece la posibilidad de generar un panorama sobre las relaciones sexoafectivas en *dating apps* a partir de fragmentos. Con todo, este panorama es siempre incompleto y anuncia la latencia de una falta: la sensación de algo que queda siempre inconcluso.

A partir de esta idea, pensamos en la alta disonancia entre las imágenes estereotipadas y repetidas que aparecen como *performatividades mainstream* en las *apps*, y aquellas que permiten pensar en una disidencia de lo normativo. Esta distancia, que anuncia una suerte de vacío entre ambos tipos de imágenes, acaba por ser de algún modo un puente de encuentro entre ambas, en la medida en que encontramos la sobre codificación, el ultra procesamiento y la especificidad como rasgo general y común de los perfiles.

En esta línea, y como imágenes que son utilizadas en un contexto de cortejo digital (sexual y/o afectivo), pensamos que también permiten lecturas tensionantes entre lo que podríamos denominar una idealización del modelo sexoafectivo imperante y una heterogeneidad de formas de sentir y de relación. Por ello, el *Archivo Performativo* se constituye como una síntesis de imágenes que, si bien son apropiaciones de la cultura de masas, también causan ciertas incertidumbres y extrañezas nuevas en sus (posibles) interpretaciones.

Como último comentario, vale afirmar que esta investigación y el sistema de orden de sus documentos son un reflejo de las subjetividades contemporáneas. Si en primera instancia cada perfil, textualidad y testimonio evidencian variantes de las actuales performatividades digitales, en segunda, su selección, disposición y clasificación develan una propuesta para su lectura. Tal como señala archivista puertorriqueña Luz Marie Rodríguez:

"Parece lógico afirmar que son los desarrollos sociales, históricos, culturales y políticos los que, al influir en el modo de pensar y actuar de los individuos, promueven nuevas formas de crear y entender la información, sin contar con que también demandan o dirigen nuevas formas de interpretación, otros tópicos a considerarse, además de nuevos modos mediante los cuales abordar conceptual y prácticamente al Archivo" (Rodríguez, 2011: 10).

En suma, la constitución (in)material del *Archivo Performativo* opera como el *reflejo de un reflejo* en el campo de las actuales relaciones sexoafectivas digitales: múltiples, aceleradas, intensas y efímeras

.

17 Sin ir más lejos, el ordenamiento o clasificación de las imágenes en series y subseries específicas, atiende al juicio de las responsables del proyecto, en cuanto les resulta interesante o llamativas ciertas performatividades.

Bibliografía

Baecker, D. (2018). *Estudios acerca de la próxima sociedad.* Santiago: Metales Pesados.

Bonavitta, P. (2015)."El amor en los tiempos de Tinder". En *Cultura y representaciones sociales*. [online]. 2015, vol.10, n.19. Disponible en: ‹http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102015000200009&lng=es&nrm=iso›. ISSN 2007-8110.

Cruz Mundet, J. R. (2011). *Administración de documentos y archivos. Textos fundamentales*. Madrid: Coordinadora de Asociaciones de Archiveros, Ministerio de Cultura.

Dorado, Y. y Múgica, M. (2009). "Evolución de la ciencia archivística". *Acimed*. 20(1), Disponible en: Dirección electrónica de la contribución.

Duportail, J (2019) *El Algoritmo del amor: un viaje a las entrañas de Tinder.* Barcelona: Contraediciones.

Gómez, R.; Gónzalez J.; Rueda, R.; Valencia, V. (compiladores). (2016). *Facebook como obra mundana. Poetizar la vida y recrear vínculos personales*. Cali: Ediciones Universidad del Valle.

Groys, B. (2012). "De la imagen al archivo de imagen –y de vuelta: El arte en la era de la digitalización". En Castillo, A.; Gómez-Moya, C. (Ed) (2012) *Arte, Archivo y Tecnología*. Santiago: Universidad Finis Terrae. pp. 13-25.

Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad, vol.1, La voluntad de saber.* México DF: Siglo XXI Editores.

Illouz, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Katz Editores.
_____. **(comp.)** *(2019)*. Capitalismo, consumo y autenticidad. *Las emociones como mercancía*. Buenos Aires: Katz.

Jenkinson, H. (1922). *A Manual of Archive Administration Including the Problems of War Archives and Archive Making.* Oxford: Clarendon Press.

Lardellier, P. (2014) *El liberalismo a la conquista del amor.* Algunas constataciones y reflexiones sobre el consumo sentimental y sexual de masa en la era de Internet. *Revista de sociología*. (29), 77 - 87 https://revistadesociologia.uchile.cl/index.php/RDS/article/view/36179/37852

Le Breton, D. (1999). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Milligan, I. (2019). "Historian's archival research looks quite different in the digital age". The Conversation [artículo online] [Fecha de cita: 30/11/19]

Muñoz, B. (2018). *Prácticas archivísticas en el arte contemporáneo. Documento, colección y museo*. (Tesis doctoral, Universidad de Chile, Santiago, Chile).

Osthoff, S. (2009). *Performing the Archive: The Transformation of the Archives in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. Nueva York: Atropos Press.

Prada, J. (2015). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales,* (2ª edición actualizada y ampliada). Madrid: Editorial AKAL, Colección Arte contemporáneo.

Preciado, B. (2002). *Manifiesto contra – sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Editorial Ópera Prima.

Radrigán, V. (2021). *Siento mariposas en el celular. Cuerpo, afectos y sexualidad en dating apps*. Santiago: Oximoron.

Radrigán, V. (2019). "Performatividades del afecto y la sexualidad on/offline". En Zúñiga, R. (Ed) (2019). *La estela de las cosas. Imágenes y exterioridad*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales Universidad de Chile, pp. 47-55.

Rodríguez, L. M. (2011). "El Archivo como dispositivo de poder". En VV.AA. (2011) *Archivos e Investigación. La importancia de la investigación en los archivos y centros de información*. San Juan: ArchiRED, Red de Archivos de Puerto Rico. pp. 10-18.

Schelleberg, T. (1958). *Archivos modernos. Principios y técnicas*. La Habana: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

“sin título”

Técnica: **Mixta / Digital**

Panambí n.13 Valparaíso DIC. 2021
DOI 10.22370/panambi.2022.13.2784
ISSN 0719-630X

La radio en el cine de Raúl Ruiz.

Gustavo Celedón Bórquez
Universidad de Valparaíso
gustavo.celedon@uv.cl

Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2021-04-21
ACEPTADO: 2021-01-11

RESUMEN
La radio es fundamental en el cine de Raúl Ruiz. Es rastro histórico que marca la impronta de su experiencia y sensibilidad. Es rastro sonoro pues se constituye como fuente de un prolífico imaginario que da cuenta de imágenes con experiencia y pasado sonoros. Tal rastro abre procesos que transforman constantemente sonidos en imágenes e imágenes en sonido. La radio da nueva vida al mundo oral, significativo para Ruiz, multiplicando los relatos e introduciéndolos en un mundo de ondas y frecuencias. Este mundo determinará la atmósfera de su creación cinematográfica y proyectará las ideas con las cuales piensa el cine.

Palabras clave
Raúl Ruiz – radio – oralidad – sonido – rastro.

RESUMO
O rádio é fundamental no cinema de Raúl Ruiz. É um rastro histórico que marca a sua experiência e sensibilidade. É um rastro sonoro, pois se constitui como fonte de um imaginário prolífico que dá conta de imagens com experiência sonora e passado. Tal rastro abre processos que transformam constantemente sons em imagens e imagens em som. O rádio dá nova vida ao mundo oral, significativo para Ruiz, multiplicando as histórias e introduzindo-as em um mundo de ondas e frequências. Este mundo determinará o clima de sua criação cinematográfica e projetará as idéias com que eli pensa o cinema.

Palavras-chave
Raúl Ruiz – rádio – oralidade – som – rastro.

ABSTRACT
Radio is a fundamental element in Raúl Ruiz's cinema. It is a historical trace that marks the impression of his experience and sensibility. It is a sound trace because it constitutes the source of a prolific imaginary that account for images with experience and sound's past. This trace opens processes that constantly transform sounds into images and images into sound. Radio gives a new life to the oral world, meaningful to Ruiz, multiplying the stories and introducing them into a world of waves and frequencies. This world will determine the atmosphere of his cinematographic creation and will project the ideas with which he thinks cinema.

Keywords
Raúl Ruiz – radio – orality – sound – trace.

Este artículo ha sido elaborado en el marco de la investigación
Fondecyt Regular 11150655
Estética del sonido en el cine de Raúl Ruiz.

1.- Introducción

El presente texto reflexiona sobre la presencia de la radio en el cine de Raúl Ruiz. Ésta aparece en múltiples lugares de su obra, despertando la inquietud del análisis. Por una parte, es un objeto que participa de una poética puntual que Ruiz pone en escena. Por otra, es un elemento que nos transporta hacia una dimensión más profunda: un pensamiento del cine.

El año 2007 Ruiz realizó un radioteatro en Radio Concierto, *Los cinco sentidos*[1], dedicado a la muerte de Gabriela Mistral. Según leemos en La Nación (4 de enero 2007), tenía proyectado hacer otros dos, uno sobre la muerte de Allende y otro sobre la muerte de Kennedy (26). "Mi ambición es hacer una radio de radioteatros" (26) declaraba. Esta pasión por los radioteatros, que se remonta a su infancia, nos habla de un "Ruiz-auditor", figura que es necesario comprender para adentrarnos en su cine.

Este texto explora la potencia de la escucha radial para la generación de las imágenes que componen el cine de Ruiz, a través de un examen teórico y de un análisis de ciertos momentos de su filmografía.

1 https://soundcloud.com/loscontenidos/sets/radioteatro-los-cinco-sentidos

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2784
ISSN 0719-630X

2.- Radio y poética de la oralidad

El arte de Ruiz está profundamente enraizado en los juegos de la oralidad chilena. De dos formas: una que juega con elementos e historias del hábito oral, donde un lugar especial lo ocupa la tradición oral chilota, y otra que reflexiona sobre esa oralidad como tal: cómo se da, se caracteriza, se despliega, cómo suena. Pero habría una tercera forma: las transformaciones creativas y los destinos inesperados del material y la experiencia orales.

Al respecto, Valeria de los Ríos (2015) discute la idea de Buci-Glucksmann, quien remite la oralidad ruiziana a la influencia latinoamericana en tanto dinámica de transmisión y retransmisión de los relatos. Para de los Ríos, esto no es privativo de Latinoamérica (116). En efecto, habríamos de alejarnos de todo estereotipo y pulsión esencialista. De ahí que la afirmación sobre un cine ruiziano profundamente enraizado en el juego oral chileno, tiene que ver más bien con la singularidad de un rastro, el de su propia experiencia como profundo auditor-observador del devenir de esa oralidad en un territorio determinado: Chile.

En *Tres tristes tigres* (1968) encontramos una preocupación oral-sonora. En *Ruiz. Entrevistas escogidas, filmografía comentada* (Ruiz, 2013), dice Ruiz que le importaba mucho reproducir lo que la gente de su edad vivía en esa época (306). Esto incluía la vida en bares y la forma de hablar de los chilenos, al menos ciertos chilenos: "Se hacían evidentes algunas deformaciones significativas del lenguaje cotidiano. Un poco a la manera de Nicanor Parra. Por ejemplo, se evidenciaba la posibilidad de valorar de dos maneras distintas una misma cosa: la valoración cotidiana y la valoración literal de una misma frase" (306-307).[2] Se sumaba a esto que las salas chilenas de la época, agrega, no estaban equipadas para ese tipo de experiencias, lo que hacía que la sonoridad del film se alejara de cualquier mensaje a entregar. Pero ese es el punto: no se trata sólo de lo que la oralidad cuenta, sino también y en especial del cómo se cuenta, dónde se cuenta, bajo qué condiciones, tonalidades, defectos, cómo habita el territorio, etc. En *Cofralandes I* (2002) se realiza un análisis a las formas de la pronunciación en Chile, acentuando los elementos aquí mencionados. Importan sus interrupciones, las diluciones del habla, los sonidos y los ruidos que la envuelven, pues, en efecto, la oralidad no se agota en el habla. Por el contrario, hay múltiples acontecimientos sonoros que no son palabra y que pueden o no encontrarse con ella. Una conversación cualquiera tiene lugar en sitios en donde todo tipo de ruidos y sonidos ocurren de manera indiferente a la escena hablada. Y de alguna manera esta escena, hablada, comienza a adecuarse, a construir una sensibilidad frente a esos acontecimientos sonoros que terminan moldeando y caracterizando la materialidad de la voz.

En otras palabras, se trata de *la vida de la oralidad*. Lo que no significa que la oralidad sea el centro de la sonoridad. La voz no es la esencia ni el destino del sonido (Celedón, 2015, 136). Es un acontecimiento sonoro más, a la vez envuelto, relacionándose o no con otros sonidos. Así, lejos de excluir a la voz de los estudios y trabajos sonoros, lo importante será concebir la sonoridad de la palabra fuera de cualquier tipo de centralidad. La voz no es ya aquello que porta y transmite la esencia de la vida –como ha pensado toda una tradición que va de Platón (1992, 197) a Hegel (2006, 447)–, sino que es también un elemento que pertenece a esa vida. No tanto la fonética o lingüística de la oralidad, sino más bien una *poética de la oralidad*. Poética que más que la *palabra*, es la vida de esa poesía, su habitar en tierras y condiciones singulares.

De ahí que esa oralidad debe crecer, desde el trabajo artístico al trabajo cultural, en contenidos y forma. En *La recta provincia* (2007) vemos a un recolector de historias que, trabajando con un aparato de registro, intenta recuperar, sin mayor éxito, relatos de la tradición oral. Se ilustra un Chile actual erosionando al Chile de la oralidad "a la antigua", esa de los contadores, payadores, cantores de lo humano y lo divino, ese Chile que Ruiz pareciera querer mostrarnos un tanto preocupado en este film y en otros. Ya en *Nadie dijo nada* (1971) introducía el sonido del canto campesino. Tal preocupación es también y principalmente formal: su cine es un trabajo continuo sobre la oralidad como forma, sobre las formas que puede tomar, lo que lo transforma en un cine *singularmente* sonoro. Singular porque es un cine sensible al sonido. Esto significa que en el encadenamiento de imágenes encontramos restos de un pasado audible que aparecen como fuentes de la vida de las imágenes. En el cine de Ruiz el habla es un eco, algo que no habita exclusivamente el presente, que se construye de rastros sonoros.

De ahí la importancia de la radio, en tanto elemento por el cual esa tradición oral debía incrementarse, pero también transformarse y ocupar un lugar esencial para un crecimiento cultural. Si la oralidad es capaz de crear todo un imaginario en territorios determinados, la radio sería, desde sus comienzos, la amplificación de esa función.

> ¿Qué es la *oralitura*?" Es eso que escuchamos a oscuras: ese universo de relato sin escritura, esa vida imaginaria que habita la radio, la tradición oral como maestra viva, esa literatura de los pueblos que no tienen tradición escritural, sino que se mueven, narran, cuentan y crean literatura (si queremos llamarla así) con gramáticas orales: creación de formas de ser dentro de su cultura sin nunca tener escritura. Ahí es donde la radio pega con las culturas orales de América Latina" (Rincón, 2015, 123)

Oralitura es una noción importante, conecta creación y memoria. Para Elicura Chihuailaf la oralitura es "escribir al lado de la fuente […], nuestros mayores" (del Campo, 2000, 51). Diana Toro Henao (2014), estudiando las manifestaciones orales en Colombia, define la oralitura como *forma artística* de las comunidades indígenas colombianas y afrodescendientes (241). Distingue entre oralidad intercultural e intracultural, la primera caracterizada por permanecer exclusivamente oral, la segunda por recibir influencia de la escritura (241). Asimismo, subraya su carácter ancestral (244) y su función preservadora de memoria (254).

Forma artística, ancestralidad, memoria: se trata de creaciones y transmisiones sensibles que guardan recorrido, experiencia, rastros, que sobreviven registrando e imprimiendo la experiencia en imágenes orales.

2 Cita originalmente en Salinas, S. et al. "Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno". *Primer Plano. Revista de Cine*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, vol. 1, nº4, 3-21.

Por ello es interesante la afirmación de Rincón, pues, lejos de pensar la radio como una tecnología ajena que obstaculiza la transmisión ancestral, la considera posibilidad de proliferación, instancia de crecimiento y apropiación. El término "oralitura" no es extraño a la exteriorización técnica, como la escritura o la misma radio. Es más, el término hace consciente que la oralidad colectiva no se opone a la inscripción técnica.

> Pero, por otra parte, encontramos que la oralitura además de lo oral contiene la creación de un individuo miembro de una comunidad indígena que en esta época contemporánea y tras otras experiencias de contacto con lo urbano ha encontrado una forma de expresarse, una manera de plasmar a través de la escritura lo que es su mundo, lo que tiene que ver con el viaje de regreso a su propia memoria y que lo hace desde su lengua nativa y desde la lengua de la sociedad mayoritaria –en este caso el castellano–, que no le pertenece pero con la que convive diariamente y con la que también logra redescubrir una serie de imaginarios que le posibilitan dar una mirada desde otro ángulo a la comunidad de origen, lengua con la que también se puede interactuar e interrelacionar para pervivir y aportar a ese entendimiento universal tan necesario (Chikangana, 2013, 79-80).

No hay contradicción, puesto que la afirmación de Rincón sobre una modernidad oral y no escrita, hay que entenderla como una oralitura que *no* nace de la escritura, pero que, no obstante, sí puede escribirse. La escritura, en este caso, es una variante de impulsos orales. La oralitura, cuando escribe, cuando se inscribe, hace del signo escrito un heredero de la tradición oral, la cual, no obstante, nunca ha dejado de sostenerse en inscripciones diversas, en variados rastros o escrituras otras. En este sentido, la afirmación de Rincón alcanza verdadera potencia: es necesario afirmar que la radio, como la escritura –en tanto *formas determinadas* de elaboración de imaginarios– son grandes posibilidades orales, como parece remarcar Chikangana, pero para oralidades que habrán sabido transformarse ellas mismas en *su propia inscripción*. La oralidad es ya una escritura o, más bien, una forma de inscripción y registro. Dicho de otro modo, y es nuestra afirmación, oralitura es una literatura sonora, una literatura que se registra en el sonido y no en la visualidad del grama.

No se trata de la superioridad del habla ante lo escrito, superioridad que, bien sabemos, Jacques Derrida denuncia como constante del pensamiento occidental. Más bien sostenemos que deconstruir esta superioridad denunciada, implica pensar la oralidad no como un habla unitaria que conserva un sentido, sino como un rastro múltiple que se sustrae a esa otra jerarquía que también es necesario deconstruir, la de la imagen por sobre el sonido (Celedón, 2015, 283-290). De esta manera, la oralitura es esa posibilidad de memoria en el sonido, de construcción sonora con variante y potencia imaginativa. Es en este sentido que entendemos a Rincón: multiplicación de la vida imaginaria por la oralidad radial, a través de la fecundidad de los relatos que se cruzan.

Formulamos nuestra tesis: el cine de Raúl Ruiz es un modo de proyección de imaginarios nutridos por la escucha atenta de la vida de las oralidades circulantes. Y decimos "la vida de las oralidades" para remarcar que se trata de una poética, pues los relatos se cruzan, se pierden, viven.

Poética de la oralidad es un nombre tentativo para describir la proyección cinematográfica como una variante de acontecimientos orales diversos. Afirmamos que el cine de Ruiz es un cine profundamente oral, ahí donde la oralidad no es sólo palabra, sino sonido, ruido, por cuanto la palabra misma, en su vida, es acontecimiento sonoro. Esta oralidad debe entenderse en sentido doble: emisión y escucha, ahí donde la emisión nace por una actividad constante de escuchas, es decir, está envuelta por sonidos, ruidos, voces que la anticipan.

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2784
ISSN 0719-630X

3.- La radio: de elemento cultural a fuente de imágenes.

Rincón (2015) sostiene al menos dos tesis a la base de su noción de oralitura. La primera, tomada de Jesús Martín-Barbero, refiere al carácter oral y visual de la modernidad latinoamericana. Octavio Paz y otros, dice, también lo sostuvieron: "Nos hicimos modernos vía la oralidad y la mediática, somos modernos sin habitar el libro, modernos de oralidades y cuentos". Y agrega, segunda tesis: "Y eso es la radio: oralidades en juego, modernidades hechas relato" (124).

Al respecto, Martín-Barbero (1987) parece partir desde un aparente conflicto dialéctico entre lo oral y lo escrito. Así pasa cuando define y sostiene el término *Folklore*, subrayando la raíz *folk* (que distingue de *volk* y *peuple*):

> Folklore capta ante todo un movimiento de separación y coexistencia entre dos 'mundos' culturales: el rural, configurado por la oralidad, las creencias y el arte ingenuo, y el urbano, configurado por la escritura, la secularización y el arte refinado (19).

Sin embargo, esta dialéctica toma una forma inesperada. Revisando los procesos de la Reforma, la imprenta y el campesinado, Martín-Barbero afirma:

> Qué diferente la manera como Ginzburg entiende el papel jugado por la imprenta al que le atribuye la concepción mcluhaniana: ninguna fuerza intrínseca a la tecnología que desde sí misma explique nada, sino proceso de liberación de una energía social que estalla en la articulación de la expansión de la lectura, que la imprenta permite llegar más allá del reducto-monopolio de los doctos, con el radicalismo cultural que se expresa y refuerza en la Reforma… (78).

Martín-Barbero retoma, a partir de Carlo Ginzburg, la figura de Menocchio, molinero italiano del s. XVI, un imaginativo intérprete de su época quemado vivo por la Inquisición[3]. "Menocchio lee *desviadamente* lo que lee […] La clave de la lectura efectuada no viene tampoco de los libros mismos" (78). Menocchio se desenvuelve a través de las nuevas condiciones escriturales e, *in extenso*, tecnológicas. Practica y construye la sabiduría popular en el nuevo aparato. Se trata de la energía propia de la tradición oral desenvolviéndose en esta nueva dinámica que es la imprenta. El libro que se lee, cualquiera, deja de tener el sentido que quiere traer impreso: es el *presente* de la tradición oral, actuando, quien lee el libro y, *desviadamente*, hace estallar los sentidos. No se trata de desvirtuar un sentido primero impreso en el libro, sino de hacer estallar los relatos, hacer del libro una forma singular de oralidad.

El libro deja de ser concebido como elemento que conserva y transmite *la* palabra, *el* sentido: pasa a ser un elemento de multiplicación de los relatos, de las imágenes y los sonidos, de la oralidad. Lo que nos lleva a la siguiente tesis: oralidad y escritura no funcionan en vistas a transmitir un sentido único, no están ahí para dar cuenta de las cosas tal como supuestamente serían, sino, lejos de fijarse un objetivo, están ahí para fortalecer la riqueza de la circulación de los relatos y el enriquecimiento de la vida social que componen. El pueblo practica y construye sabidurías a través de escuchas y emisiones, lecturas e imaginarios, sin el rechazo abierto a las nuevas tecnologías.

Pasa lo mismo con la radio y el cine. Se trata, al decir de Bernard Stiegler (2006, 27), de tecnologías del espíritu, por cuanto *en* y *a través de* ellas se juega la posibilidad –o la imposibilidad– de enriquecer la experiencia social humana. La palabra "espíritu" es en todo caso equívoca, puesto que la tradición metafísica la asocia al sentido único. Digamos, simplemente, que estas tecnologías abren la posibilidad de crear relaciones en donde las capacidades sensibles e intelectuales de los que se relacionan pueden desplegarse vivamente: pueden, como ha dicho Martín-Barbero, "estallar". Lo que está en juego es la posibilidad de crear profundidad en las relaciones sociales y en los individuos que las constituyen, fortaleciendo así el despliegue artístico-estético como el despliegue cultural.

Tanto Bertolt Brecht como Walter Benjamin sintieron y exploraron la potencia social y estética de la radio. Por un lado, el propósito era contar historias de todo tipo que se caracterizaban por entregar contenidos reflexivos que cultivaran la escucha y la imaginación de los auditores. Por otro, se trataba también de democratizar el mundo oral, dando la palabra a la gente para multiplicar los sentidos y explorar las formas de narratividad que se mantienen de algún modo escondidas en el cotidiano ciudadano. "Al igual que Brecht, Benjamin vio formas de trabajar con las posibilidades técnicas de la radio, específicamente para estimular a las audiencias a reflexionar sobre el medio al que estaban expuestas" (Leslie, 2014, 148).

La radio no impondría una formalidad centralizada al habla, abriría más bien un espacio a todas las "hablas" que habitan el territorio que permite poner en contacto. La radio aparecía de este modo como un aparato emancipador. La incursión de Benjamin tiene esa impronta y esa búsqueda. En una de sus iniciativas radiales, *Funkspiele* (1932), repartió un conjunto de palabras a la gente para que las ordenara según su parecer: creatividad, surrealismo popular, reflexión pedagógica sobre el lenguaje (Leslie, 2014, 150). Se trataba de emancipar la instancia de la palabra en su cotidiano, tal como acontece en la vida social, en la vida de las personas. En ese cotidiano el sentido único se disuelve y se aprecia así la sonoridad de relatos que se cruzan, que vuelven sobre sí, que se pierden, tal como –veíamos– en *Tres tristes tigres* (1968) y la intención de aproximarse al habla chilena en sus contextos y formas de darse: imperfecta, mal pronunciada, a la manera de la música de Cage –dice Ruiz (2013)– aunque subrayando que sus propósitos eran sociales y no estéticos (307).

Lo importante en el estilo de Benjamin, radica en lo siguiente: la radio no es concebida como un medio que dirige una verdad que va de alguien que la sabe a alguien que

3 En "Imágenes de ninguna parte", texto perteneciente a su *Poética del cine*, Raúl Ruiz hace mención a Carlo Ginzburg y el proceso Soffri. En la edición de Editorial Sudamericana, Waldo Rojas, traductor, realiza una nota personal en donde subraya el carácter represivo de la modernidad contra los 'desviantes' (37). Cuenta también cómo el proceso Soffri –proceso oscuro– lleva a Ginzburg a indagar "por qué mecanismos es posible que en una democracia contemporánea, y bajo estricto respeto de las reglas de la justicia vigente, se organice un juicio semejante a los procesos de brujería de los siglos XVI y XVII, es decir, que con plena 'lógica' jurídica, se forje una injusticia" (38).

no. La radio no debería reproducir jerarquías, no debería establecer desigualdades, no debería centralizar el relato oral. Debería explorar la oralidad para así profundizar sus potencias múltiples.

Esta dimensión política, cultural, artística y democrática es una constante en las expectativas radiales.

> Cabe suponer, en una relación con el oyente establecida por medio de una ambientación de sonoridades artísticas, que él no se limita a una simple recepción, interpretación o desciframiento de significados: es un protagonista que genera un enlace espacio-temporal e imaginativo con esos sonidos, creando relaciones sistémicas en su entorno, donde el espacio de la mente y el de la imaginación se fusionan (Gómez Aponte, 2013, 365).

Tales expectativas se desarrollan siempre en conflicto con un devenir de la radio que, en inmensa mayoría, busca todo lo contrario. Esther Leslie (2014) nos recuerda la decepción de Brecht: la radio se había transformado puramente en distribución —en oposición a lo que él oponía, comunicación (147). Y Benjamin (2003) afirmaba en otra parte, que, en radio y cine, ganaban el dictador y la estrella (107). Ruiz, en *De grands événements et de gens ordinaires* (1979) nos muestra a través de un paneo a tres individuos que hablan sobre la actualidad política de la gente, sobre la planificación de un reportaje televisivo, sobre análisis más detallados de la política en general. En ese paneo aparece también una radio, como una voz más que habla de las elecciones que prontamente se aproximaban en Francia. Dos cosas: la primera, que la radio deviene una oralidad más en el campo de hablantes; la segunda, que contradice a la primera, que la voz radial tiene el poder de dar contexto y transformarse en panóptico sonoro. La escena muestra que una tendencia radial a la generalización y la estadística puede erosionar firmemente no sólo los discursos, sino las dinámicas orales. De la misma forma, en *Cofralandes II* (2002), en un auto en marcha con los vidrios llenos de diversas figuras hechas con la mano (se lee: Chile), se escucha una transmisión radial que habla sobre consejos para a una visita al dentista, muy al estilo de los matinales actuales de la televisión. Antes en el film, una radio cambiando su dial nos transporta entre mensajes sobre la dificultad de dormir al pensar en el pago del arriendo, el anuncio de formas de conciliar el sueño, la palabra subsidio y un anuncio de canal 13. La idea es clara: la radio se ha "televisado" en un mal sentido y se introduce en las profundidades de la mente chilena: conversación pobre, de relleno, sin imágenes.

Se dirá que el proyecto cultural de Brecht y Benjamin fue utópico. Pero, sin embargo, muy consciente de sus contextos. Esto no es ajeno a Ruiz pues, si bien la serie *Cofralandes* denuncia el empobrecimiento de la oralidad radial en el nuevo milenio, no deja de utilizar las frecuencias radiales como materiales de construcción cinematográfico-artística: la voz de Pinochet al comienzo de *Cofralandes I*, la utilización de la *Ursonate* de Kurt Schwitters –que semeja una frecuencia radial–, o los mismos ejemplos antes mencionados. Esta utilización de las frecuencias radiales como materiales artísticos y cinematográficos es un buen augurio: la onda radial sonora, incluso cuando sus contenidos son erosionantes y pauperrimos, no agota sus impulsos artísticos. La utopía persiste: "…nosotros, utopías, sabemos ahora que somos inmortales" (Ruiz, 2013, 55). Y en una recordada entrevista aseguraba que sus expectativas artísticas suponían, en desmedro de las Bellas Artes, la "posibilidad atractiva […] de hacer artístico este país… de hacerlo todo cultura" (Salinas et al., 1972, 7). Tal expectativa se liga a lo que en su momento denominó "cultura de la resistencia", "conjunto de técnicas de rechazo a un orden determinado" (6) que, sin indagarlas, "es imposible […] inventar Chile" (7). Si bien *Cofralandes*, y en general el cine que hizo en Chile desde *Las Soledades* (1992) en adelante, proponen cierta nostalgia respecto a esta expectativa, el potencial artístico de estos films la mantiene firme.

Ahora bien, Valeria de los Ríos rescata la descentralidad de ciertas escenas de sus primeros films que, ajenas a la historia, informan no obstante esa resistencia "a partir del registro de la oralidad chilena" (2010, 123). En efecto, la oralidad es un sitio de acontecimiento en el cine de Ruiz. Y la radio juega ahí un rol fundamental: deviene un elemento donde la oralidad adquiere una dinámica inesperada, fascinante. El espacio para un cotidiano oral que se extiende a través del aparato radial, generaba un imaginario que contaba ahora con otras velocidades y formas de composición. Pues la oralidad en sentido rural es ya intensamente creadora de imágenes. Esa oralidad es la energía por la cual se levanta todo el imaginario de un territorio y la atención de los individuos que en él constituyen el *socius* que lo habita. La radio, como una nueva vida de la oralidad, implicaba así otra vida de los imaginarios, otra dinámica de las imágenes.

Afirmamos: los imaginarios que se generan y que de alguna manera constituyen ya las oralidades que los sostienen, son análogos al papel que ahora vienen a jugar, en la época, el cine y la radio. Dicho de otro modo, y más allá de juegos de anterioridad y posterioridad, la radio es al cine lo que la oralidad "rural" es al imaginario —imaginería, imaginación, imagen.

El punto es fundamental y debe insistirse más allá de la división oral-visual. Utilizamos una analogía: si Deleuze (1984) nos dice que, al contrario de la percepción natural, el cine no nos entrega una imagen a la cual él añade movimiento, "sino que nos da inmediatamente una imagen movimiento" (15), se puede decir, del mismo modo, que el tejido sonoro-oral cotidiano *es* el movimiento de las imágenes, que tiende a transgredir las representaciones (imágenes-fijas o fijadas). Esa distribución inquieta y acumulativa de imágenes a través de la oralidad es de alguna manera la oralidad misma.

Radio y cine se constituyen de la misma forma, pues el cine no sería sin la radio. Si bien el cine es anterior al nacimiento de la radio –Georges Sadoul establece 1895 como el año de invención del cinematógrafo de los hermanos Lumière y 1896 como el año donde "miles de personas se apiñaban en salas oscuras" (2007, 10), mientras que las primeras estaciones de radio, según Pierre Albert, se pueden datar en el año 1920 (1982, 22)–, es innegable que ambos procedimientos se desarrollan conjuntamente en la primera mitad del siglo XX. Pierre Schaeffer (2010) los reconoce como dos influencias fundamentales, "dos asaltantes gigantescos" (8) y, más afirmativo, como "el signo de los tiempos" (9).

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2784
ISSN 0719-630X

Lo que importa es que en la relación radio-cine está actuando el rastro de la relación oralidad-imaginario. En principio porque el sentido común nos dice que la radio es aparato de la voz y el sonido, y que el cine es el aparato de las imágenes. Pero también por el emplazamiento que estos aparatos adquieren en la fuerza del cotidiano. La radio ubicada en el centro de la junta familiar, en la cocina, sobre el mueble, con volumen o sin volumen; el cine emplazado en ferias, en actos públicos, luego en salas populares de largas programaciones. En *La noche de enfrente* (2011) Ruiz muestra la fascinación de su infancia por la radio y el cine, fascinacion que tiene que ver, como decía Rincón, con el desarrollo moderno de la relación oralidad-imagen. Gran parte de la creatividad cinematográfica de Ruiz se desarrolló en esa nueva forma moderna con la cual se transmitía la relación oralidad-imaginario: la radio y el cine, la oralidad y sus imaginarios a través de "leves impulsos eléctricos" (Redolés, 1996).

> Raúl Ruiz. [...] No teníamos televisión (yo tenía 20 años cuando apareció la televisión). A causa del invierno y las lluvias pasábamos perfectamente la mitad del año en la casa, escuchando la radio y leyendo. La radio transmitía unos cuantos radioteatros. Escuchábamos de todo: *Ricardo III, Delito en la isla de las cabras*, de Ugo Betti, *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello; pero también clásicos chilenos, además de Dickens, Frank Yerby... Muchos melodramas americanos y películas adaptadas para la radio.
>
> Christine Buci-Glucksmann. *Un universo de voces y un universo de "seriales", con cortes*...
>
> R.R. Voces con cortes... ¡de electricidad! Escuchábamos esos seriales radiofónicos en aparatos a pila en medio de la más absoluta oscuridad [Ruiz, 2013, 139]

La nueva disposición oral en la radio generaba también una disposición de la imaginación, una inquietud imaginativa. Por ello, si incluso la radio perdía la batalla que alguien como Brecht o Benjamin habían emprendido, la radio no dejó de alimentar el imaginario ruiziano.

Tal como la oralidad importaba a Raúl Ruiz en sus modos de darse, por sobre incluso de sus contenidos, no distinguiendo entre materia y forma, la radio le importó de la misma manera. Si la radio se convierte en un aparato en donde ciertas utopías pueden realizarse, al modo de Brecht y Benjamin, para Ruiz esto no sólo es una posibilidad, es también realidad. Si la radio es esta potencia, es porque ya lo es en su presente. La proyección de la radio no depende *solo* de un programa emancipador que, aplicándolo, la transforma en aquella potencia; la radio depende de su actuar presente, de la emancipación que produce "ahora ya". La pasión de Ruiz por los radioteatros se asocia indudablemente a la magia y memoria de los relatos. Pero el amor por la radio tiene que ver también con los modos de darse del escuchar-radio. La radio en medio de la junta familiar, a oscuras, en un aparato a pilas, encendida cuando se realizan otras actividades, en medio de una discusión, mezclada con las voces de los contertulios. En *Nadie dijo nada* (1971) la voz de un presidente Frei que regresa del futuro justo un año antes de que asuma –cuenta Ruiz en entrevista a revista *Chile Hoy*, 1973–, interrumpe a través de la radio una conversación en un restaurant para informar la canonización del Fray Andrecito[4]. Los contertulios piden silencio, la voz se abre paso en el rumor general del lugar. Se trata de la vida de la radio en el cotidiano chileno, la complicidad con el espacio y el ambiente, sus formas de entrar en la conversación.

La radio no sólo era fuente diversificadora de la oralidad, sino que era también una oralidad más. Una oralidad eléctrica, moderna. Su forma de producir y distribuir oralidad es también errática, profundamente espacial, sometida a ángulos de escucha, al trato social que se le daba, a los "cortes de luz". Pasaba a ser una dinámica *apropiada* por la cotidianidad chilena. Pues la radio dejaba de ser tanto el elemento universal como el invento occidental importado y colonizador: pasaba a ser un elemento con el cual se convivía y que tomaba un lugar en el espacio, un sitio en el entramado de relaciones y, por lo tanto, un elemento "apropiado". Y, como toda apropiación, pasaba a tener una vida *singular* en el espacio *singular* que la acogía. Si en *Tres tristes tigres* (1968) importaba la oralidad chilena tal como esta vive y se desenvuelve, la radio, en tanto forma singular de la oralidad moderna, era percibida también desde su puesta en el cotidiano, tal como funciona, tal como la escuchamos.

Se trata de tomar conciencia de esa percepción, no de aceptar simplemente los contenidos transmitidos. Es sensibilizarse ante la existencia del artefacto radio en una realidad espacial, cuya dinámica produce y provoca cierta emancipación del imaginario, cierta potencia de imaginación. Se trata, en definitiva, de la *experiencia radial*, de la *experiencia de escuchar la radio*. Ruiz ve ahí ya un gesto emancipatorio. Antes de cualquier proyecto específico, antes de cualquier programa utópico. Si estos pueden planificarse y teorizarse, es porque el rastro de su posibilidad habita ya nuestro presente. Este presente es el de una apropiación efectiva, en curso, con sus propios "estallidos". Y esto es lo que a Ruiz importa.

.

4 Luis Mora del Solar (2010) dice que se trata de la inconfundible voz de Raúl Hasbún

4.- La radio en el cine de Ruiz: ejemplos

4.a.- La radio envuelve al cine

El cortometraje *Le don* (El regalo) es un trabajo del año 2007 que forma parte de un conjunto de cortometrajes de treinta y seis realizadores, *Chacun son cinéma (Cada quién su cine)*. Cada cortometraje dura tres minutos y trata sobre el cine y la experiencia de la sala de cine. *Le don* trata de la conversación, en una sala de cine, entre un cinéfilo (que al final se sabe ciego) con su sobrina antropóloga. Hay en la sala imágenes proyectadas de los colla, indígenas del norte de Chile (que también habitan el sur de Perú, el oeste boliviano y el norte argentino), que no obstante se confunden con imágenes propias del cortometraje de Ruiz. El hombre mayor cuenta la siguiente historia: a los colla un obispo les regaló una radio y un proyector de 16 mm. Lo primero que hicieron fue desarmar el proyector y repartir sus piezas entre la gente del pueblo. Quemaron la radio y bailaron alrededor de ella. Mientras escuchaba, la antropóloga daba siempre una explicación científica a los hechos. Dos años después, los colla construyeron con madera un inmenso aparato de radio que en su interior contaba con un proyector también de madera[5]. En ese instante, la antrópologa no tuvo explicación y una mariposa de color rosa aparece desde su cabello: un gesto de magia que, de hecho, la hace bailar, en colores, inmersa en el trasfondo blanco y negro de los colla. Éstos silbaban, intensamente, dando fuerza a la dimensión sonora del film. Este silbido que puede representar una complicidad, un código o contraseña, es más bien susurro, el grano de la voz de un lenguaje totalmente diferente[6]. No hay nada que descifrar, este susurro más bien nos transporta a lo otro, es un sonido-signo que indica una comunicación diferente, un universo alterno. Un son-signo diría Deleuze (2016, 17), un sonido que transporta a una dimensión que traspasa la simple evidencia de los hechos. Y se podría decir que la mariposa es el lado visual del silbido, el op-signo en relación a aquel son-signo —siguiendo con el lenguaje de Deleuze. Se muestra la alteridad/alteración: la mariposa ya no es larva, deja el capullo de la racionalidad para abrirse paso en una danza que se interna en un universo diferente de explicaciones (silbidos) diferentes.

El hombre prosigue: fueron invitados a la proyección de *Casablanca* (1942) de Michael Kurtis. La proyección duró 3 minutos (los mismos 3 minutos que dura cada cortometraje de *Chacun son cinéma*). La sobrina, habiendo pasado por un momento de sorpresa e inquietud, recupera su racionalidad (un busto griego aparece al lado de su rostro) y pregunta a su tío si los colla le dieron algún brebaje. Este responde que sí. La sobrina agrega: "usan alucinojenos". Y pregunta: "¿fue ahí que quedaste ciego?." Y el tío responde: "sí, pero no tiene nada que ver con la proyección. En ese momento quedé ciego y me hice ateo". La sobrina se persigna, se retira de la sala de cine, y el tío extrae de su chaqueta una mariposa celeste que une a la mariposa rosada.

Nos encontramos así con la puesta en pantalla de la idea ruiziana del cine chamánico: artesanía, magia, "un cine capaz de inventar una gramática nueva cada vez que pasa de un mundo a otro…" (2013c, 112). Pero Ruiz añade aquí algo más: pasar a otro mundo implica el sacrificio de la *normalidad del aparato*. No se puede pretender inventar gramáticas a partir de la inmutabilidad y la pasividad de la cámara —y la radio. Por el contrario, las nuevas gramáticas requieren también hacer "estallar" las instrucciones, deconstruir los artefactos.

Aquí la sala de cine es una radio. *Le don* parece confirmar nuestra tesis: la experiencia cinematográfica está envuelta por la experiencia radial; la experiencia imaginaria, por la experiencia auditiva. Podemos comparar sin duda la ceguera del personaje con la oscuridad con la que Ruiz decía escuchar la radio en su infancia, como si el cine no fuese una pura función del ver, sino del percibir en general, con amplia importancia del sonido y la escucha, gestores de las imágenes.

4.b.- La radio como rastro histórico

> Nunca se aburrieron [Ruiz y sus amigos de Quilpué, en su infancia], porque les gustaba el cine y la influencia del radioteatro era inmensa, dominaba la niñez y la juventud de la época. Por las tardes, después del colegio y luego de hacer las tareas, escuchar el *Capitán Silver* o el *Facundo Ramírez*, era la entretención máxima y como siempre quedaba en suspenso del día anterior, había que estar atento a lo que iba a pasar en cada capítulo [Latorre; Corovic, 2016, 39]

El radioteatro y la radionovela son sumamente importantes en la vida y el arte de Ruiz. En algunas de sus películas aparecen como elementos fundamentales. En *Tros vies et une seule mort* (1996) la voz en *off* es una radionovela. Ruiz nos muestra en intervalos a un personaje leyendo los relatos en un estudio radial. Este personaje es interpretado por Pierre Bellemare, reputado narrador de historias en radio y TV, quien, nos dice Allain Bollait (2009), "representa para el espectador francés la figura –¡y la voz!– por excelencia del narrador popular" (23). Y agrega:

> Su manera de proceder, que consiste en inspirarse de sucesos sensacionales para subrayar su extrañez, corresponde muy bien al realismo ruiziano […], mientras que la masa de relatos que ha realizado –hoy tendrá más de 7000 a contar– coincide con la inclinación del cineasta hacia la proliferación (2009, 23)

Bollait remarca un contraste fundamental entre el relato y el acontecer del film. Este último es encargado al protagonista, interpretado por Marcello Mastroianni, personaje de carácter polimórfico que asume múltiples personalidades sin alterar mayormente las conductas de los personajes que lo rodean y sin que él mismo tenga ocasión de elegir cambiar de personalidad: "él es frecuentemente empujado a hacerlo" (22). Por más que la polimorfia opere intensamente, la vida de los personajes y en especial la del protagonista, operan lineal y continuamente. No así la voz en *off*, la narración radial. "En estos intermedios [escenas de

5 La actriz chilena Chamila Rodríguez nos cuenta: "Fue una experiencia mágica. Su idea fue loca desde un principio. Mandó a construir una radio antigua de proporciones gigantescas para ponerla en un campo enorme en las afueras de Santiago donde no había nada. En esa radio hiperbólica entraron más de cien extras, en su mayoría peruanos, que representaban a los collas, una tribu de indígenas del Altiplano. Éramos una pequeña multitud sumando a todo el equipo técnico y creativo" (2011, s/n)

6 En *Voyages d'une main* (1984) apreciamos una conversación entre dos personajes por medio de silbidos. Es una broma de Ruiz que subraya una ambigüedad: o el silbido es un lenguaje diferente o es definitivamente otra cosa que el lenguaje.

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2784
ISSN 0719-630X

Bellamare en la radio], se subraya la dimensión episódica del film, introduciendo cada parte como una historia diferente (mientras el personaje polimorfo es 'constante')" (23).

Existe aquí un rastro histórico en la vida de Ruiz: su propia experiencia como auditor de una multiplicidad de relatos radiales que, en su espíritu, se transformarán en una *continuidad visual* polimórfica, laberíntica, fantasmal, su cine. La continuidad discontinua de sus films emerge de una mente prolífica en imágenes provenientes de una polimorfia narrativa que se nutre intensivamente de la oralidad tradicional y que es multiplicada por la narratividad radial. El cine de Ruiz es un cine radial. En dos sentidos: el primero, histórico, que tiene que ver con la importancia fundamental de la radio en su imaginario; el segundo, estético, que tiene que ver con ondas, con frecuencias que tejen la visualidad de su cine.

Señales del primer sentido encontramos en *Le domaine perdu* (2005), donde hay una secuencia "radial" significativa. Max, en su niñez, conoció a Antoine, aviador francés que llegó en su antiguo avión de guerra al poblado chileno –a la vez del norte y del sur– donde vivía con su familia. Es un recuerdo bello, esencial. Cosas de la vida, más tarde le toca instruir a Antoine, en Inglaterra, en el manejo de aviones de guerra de nueva generación. Muchos años después, Max es visitado en Chile por el hijo de Antoine, quien llega a su casa acompañado de Helène, su pareja. Hay una conversación, imágenes de recuerdos, ruidos que evocan un bombardeo en Inglaterra en la Segunda Guerra Mundial, pero también en la Moneda en 1973. De repente Helène encuentra una antigua radio, que alaba por su belleza. Max la enciende y se escucha la transmisión de una antigua pelea de box que nos traslada inmediatamente a la escena en donde la familia de Max-niño la escuchaba en directo (en el film existe de hecho otra escena en que Helène enciende la radio para trasladarnos a la misma época). Max-niño corre a su pieza y se acuesta, mientras su voz mayor, en *off*, nos cuenta que siempre prefería escuchar los radioteatros:

> Comimos temprano para poder escuchar el combate en la radio. Yo fui a mi pieza, prefería escuchar los radioteatros. Cuando era niño me imaginaba que los actores leían. Un día fuimos a la capital, y mi padre me llevó a ver una sesión de grabación. En esa época los actores actuaban en vivo, con vestuario. Fue toda una decepción.

Esta sesión de grabación muestra al público féliz y al niño con un rostro no sólo de aburrimiento, sino de total pérdida. Una serie de paneos enfocan a los actores en planos medios cortos, intensificando la gestualidad, mientras una emotiva música de Jorge Arriagada da un tono de gran nostalgia: aparece la pérdida, la sustancia del film. La escenificación del radioteatro confrontaba la imaginación y la niñez a la penosa realidad. La ilusión se perdía, los radioteatros eran atrapados por la imposición del hecho positivo. El cine de Ruiz ya no se confiesa solamente como una imagen alimentada por la escucha, sino también como la vivencia del trauma que sufre ese proceso, simbolizado por la guerra y el golpe de estado, alegorizado por la diferencia entre el avión de infancia y el nuevo avión de guerra. El dominio perdido.

La puesta en escena del radioteatro, la concretización del hecho, su imagen positiva-real, ofuscaba y limitaba la imaginación del niño en su habitación, a oscuras, escuchando las narraciones. En esta escena, el padre rompe la ilusión al forzar la juntura entre la frecuencia radial y su fuente, la performance de los actores en el estudio. Todos aplauden, todos celebran el hecho: el público es analogado a quienes apoyan y apoyaron el golpe de estado, la dictadura será el proceso que introduce el hecho positivo al imaginario socialista y al imaginario en general. La imaginación del niño es desacreditada, el padre enseña la realidad, une sonido e imagen bajo el paradigma de la evidencia. Se pierde un "dominio", una "dimensión".

No hay duda que ahí está uno de los gérmenes de la proliferación imaginario-narrativa de Ruiz: la libertad a oscuras de un imaginario alimentado por voces eléctricas, que desembocarán en imágenes también eléctricas, su cine, resistente a la imagen positiva.

4. c.- La radio como rastro sonoro y elemento chamánico

Se puede afirmar que el cine de Ruiz es un cine de ondas, de frecuencias que vagan y se pierden.

> Uno de los placeres más intensos que produce la puesta en escena cinematográfica es la utilización de ecos visuales que se integran en una acción y "la suspenden". Esas suspensiones (que para un film narrativo no son más que errores de ritmo), provocan instantes de epifanía, conectan el mundo secuencial del film con otros films-sombras que acechan en los intersticios, fracturas, de cada cambio de secuencia. Se hacen ver, se eternizan, se vuelven milagro para luego desaparecer. No hay instante sin milagro (Calderón) (26).

Ecos visuales, resonancias imaginarias que hacen irrumpir un film en otro film. Un film es un conjunto o un montaje de frecuencias, de ondas, cuyo transcurso se ve afectado o enriquecido por frecuencias externas que se cruzan, que se hacen de algún modo presentes. Un eco visual es un material amplio: puede ser un impulso sonoro que transformado en imagen se prolonga en el tiempo para irrumpir, difuso, en algún film. El cine de Ruiz es esa pluri-temporalidad de las frecuencias, todas ellas de diferentes duraciones, temporalidades. Como si un film fuese un instante de captación de ciertas ondas flotantes que se interfieren. Algo así como una radio.

La idea de eco visual es trabajada *como tal* en *Días de campo* (2004). Más que de un rastro sonoro en la imagen se trata del presente mismo de un eco visual. El film está construido sobre la idea de una confusión o una paradoja del tiempo.

> … una película en la que todos los elementos locales serían ante todo objetos de asombro y de extrañeza, en la que lo fantástico brotaría espontáneamente de mínimos acontecimientos "sin historia". Acontecimientos flotantes en un mundo que ignora la cronología. Un mundo en el que nunca sabes si estás en camino de acordarte de un suceso del pasado o si es el pasado el que está en camino de acordarse de ti (Ruiz, 2017, 224).

Una primera aparición de la radio ocurre en el momento en que Federico Encina, viejo, escucha la noticia de su propia muerte —Don Fedérico, en el film, aparece viejo y adulto, en múltiples lugares, interpretado por dos actores diferentes. La noticia se repite insistentemente, por la radio, ubicada en el suelo, frente a la silla donde está el viejo Federico. Una radio antigua, que en una escena posterior a la que describimos, Paulita, la empleada en jefe de Don Federico adulto, a quien éste quería como una madre, le había regalado como su más preciada posesión en el lecho de su muerte —muerte que no se concreta o parece no concretarse en esta historia en que vida y muerte pierden sus fronteras. De un momento a otro, la radio cambia de dial, comunica con un discurso en inglés, como si una frecuencia perdida en la historia irrumpiera en la escena. La radio aparece como un objeto por donde se cruzan las dimensiones temporales, donde la historia ya no sabe si es contada o está sucediendo. Como si cambiar de dial fuese de alguna manera la posibilidad de recibir una frecuencia temporal, como nos ha dicho Ruiz, sin cronología.

Más adelante, luego de la escena del obsequio de la radio, Federico se dirije al centro de su casa y estalla en llanto ante la inminente muerte de Paulita. Ella, durante el film, suele darle nombres a una gotera que acosa la casa, una "gotera fantasma", "una gotera errante", pues siempre aparece en distintos lugares[7]. Esta gotera es en el film un elemento mayoritariamente sonoro, no siempre se le ve, pero se escucha a menudo —por ejemplo, cuando Don Federico oye el anuncio de su propia muerte, el sonido de la gotera está intermitiendo. Cuando Don Federico rompe en llanto, es porque sabe que ahora nadie le pondrá nombres a esa gotera. Al instante, en un primer plano, se ve la gotera caer sobre la radio. Esta última se enciende, mueve el dial, y comienza a reproducir un discurso en inglés, transmitido originalmente en mayo de 1942 por la estación de radio KZRH de Manila, reportando la rendición de los japoneses en Filipinas.

La escena es impactante. En primer lugar, porque nuevamente la radio nos transporta espacial y temporalmente según el movimiento del dial. Se podrá decir que la emisión radial es datable, pero una vez que la cronología es deconstruida durante el film, no sabemos si esta emisión es contemporánea de la escena. Herramientas de confusión en la construcción ruiziana, pero también la idea, presente, de que las ondas radiales perduran y vuelven en el tiempo, *flotan*, quedan en la mente de las personas, se arrastran más allá del momento de su emisión, formándose y deformándose. Son y se experimentan a destiempo de los tiempos cronológicos, como si la radio fuese un portal de cruces o entradas para diferentes dimensiones

.

Conclusiones

El presente texto ha reflexionado sobre la influencia de la escucha radial en la generación de imágenes, propias del cine de Raúl Ruiz. Asimismo, ha analizado algunas escenificaciones cinematográficas de la radio en ciertos films de Ruiz para afirmar que la radio es una pieza fundamental en su arte: su relación a la oscuridad, a la necesidad de transportar la imagen más allá de la luz evidente del hecho positivo. Sin extender en esta conclusión las reflexiones, hemos afirmado que la radio es en el cine de Ruiz un rastro sonoro, esto es, fuente de imágenes y resto de experiencia personal, su infancia en Chile. Hemos afirmado también que la radio está intrinsicamente vinculada a la idea chamánica de Ruiz: hay una alquimia, una transducción continua del material radial, donde sonido e imagen se intercambian constantemente. El espacio de las ondas, de las frecuencias, es poéticamente comprendido como una atmósfera, como cierto más allá que transgrede el espacio de la imagen cosificada, de la imagen atada a su fuente. Esto hace del cine de Ruiz un cine radial, sensibilidad al espacio moderno de las ondas, alquimia y trabajo en aquel estado de la materia.

7 La gotera es un elemento reincidente en la obra de Ruiz. Hay por ejemplo en *The Golden boat* (1990) una escena de "invasión" de goteras.

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2784
ISSN 0719-630X

Bibliografía

Albert, Pierre; Tudesq, Andre-Jean (1982). *Historia de la radio y la televisión*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Editorial Itaca.

Bollait, Alain (2009). "Trois vies et une seule cinéaste (Raoul Ruiz). Des récits singuliers qui se conjuguent au pluriel". *Decadrages*, nº 15, 8-24.

Carmona, Darío (1973). "El diablo en Chile: "Nadie dijo nada". Revista *Chile Hoy*, nº37.

Celedón, Gustavo (2015). *Philosophie et expérimentation sonore*. París: L'Harmattan.

Chikangana, Fredy (Mallki, Wiñay) (2013). "Oralitura indígena como un viaje a la memoria". *Oralidad y escritura. Experiencias desde la literatura indígena*. Coord. Luz Lepe. Ciudad de México: PRODICI.

De los Ríos, Valeria (2015). *La pregunta sobre el barroco en el cine de Raúl Ruiz*. Revista Chilena de Literatura, Número 89, 113-131.

De los Ríos, Valeria (2010). *Raúl Ruiz a través del Espejo: de la representación a la alegoría*. Revista Aisthesis, Número 47, 115-127.

Del Campo, Viviana (2000). *Elicura Chihuailaf: en la oralitura habita una visión de mundo*. Aérea, nº3, 49-59.

Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, Gilles (2016). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

Gómez Aponte, Jorge (2013). "El radioarte en el contexto de las artes sonoras y su campo expandido". *Memorias de la 9ª Bienal Internacional de la Radio*. Ciudad de México: Radio Educación.

Hegel, G.W.F (2006). *Filosofía del arte o estética (verano 1826)*. Madrid: Abada Editores.

Latorre, Ignacio; Corovic, Yerko (2016). *Raúl Ruiz: Recobrando el tiempo*. Santiago: Cuarto Propio.

Leslie, Esther (2014). "Posfacio. Sueños de Radio". *Juicios a las brujas y otras catástrofes. Radio para jóvenes*. Walter Benjamin (autor). Santiago: Editorial Hueders.

Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones*. Comunicación, cultura y hegemonía. Ciudad de México: Editorial Gustavo Gili.

Mora del Solar, Luis (2010). "Ruiz ¿díscolo o artista de vanguardia?". *El Cine de Raúl Ruiz: Fantasmas, simulacros y artificios*. Valeria de los Ríos; Ivan Pinto (eds). Santiago, Uqbar, 63-70.

Platón (1996). "Timeo". Traducción de M. A. Durán y F. Lissi. *Diálogos VI*. Madrid, Gredos, 1992.

Redolés, Mauricio (1996). "Mi voz". *Quién mató a Gaete*. Álbum musical. Santiago: Sony Music.

Rincón, Omar (2015). "Pobre es el que no tiene historias que contar. De oralidades culturales a las ciudadanías celebrities". *Memorias de la 10ª Bienal Internacional de Radio*. México: XEEP Radio Educación.

Rodríguez, Chamila (2011). *Actuando con Raúl Ruiz*. Herencia espectral. *Revista de Cine Mabuse*, nº 88, http://www.mabuse.cl/cine_chileno.php?id=86511

Ruiz, Raúl (2017). *Diarios. Notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas. Tomo 1*. Bruno Cuneo (ed). Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Raúl, Ruiz (2013). *Ruiz. Entrevistas escogidas – filmografía comentada*. Ed. Bruno Cuneo. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales.

Ruiz, Raúl (2000). "Imágenes de ninguna parte". *Poética del cine*. Traducción de Waldo Rojas. Santiago: Editorial Sudamericana.

Ruiz, Raúl (2013). "Imágenes de ninguna parte". *Poéticas del cine*. Traducción de Alan Pauls. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Ruiz, Raúl (2013). "Por un cine chamánico". *Poéticas del cine*. Traducción de Alan Pauls. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Saavedra, Julio (2007). *Raúl Ruiz dirigirá radioteatro sobre la muerte de Gabriela Mistral*. La Nación, http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-327700.html

Sadoul, Georges (2007). *Historia del cine mundial. Desde los orígenes*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.

Salinas, S. et al. (1972). "Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno". Entrevista a R. Ruiz. *Primer Plano. Revista de Cine*, Ed. Universitarias de Valparaíso, vol. 1, nº4, 3-21.

Schaeffer, Pierre (2010). *Essai sur la radio et le cinéma*. París: Editions Allia.

Stiegler, Bernard (2006). *Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*. París: Flammarion.

Toro Henao, Diana (2014). *Oralitura y tradición oral*. Una propuesta de análisis de las formas artísticas orales. Lingüística y literatura, nº 65, 239-256.

Filmes:

Ruiz, Raúl (2002). *Cofralandes I. Hoy en día*. Santiago: RR Producciones / Margo Films, 2002.

Ruiz, Raúl (2002) *Cofralandes II. Rostros y rincones*. Santiago: RR Prod. / Margo Films.

Ruiz, Raúl (2004). *Días de campo*. Santiago: Margo Films / RR Producciones.

Ruiz, Raúl (2007). *Le don*. En: *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence*. Varios directores. París: Cannes Film Festival / Elzévir Films.

Raúl Ruiz (1997). *Le film à venir*. Ginebra/París: Waka Films.

Raúl Ruiz (1979). *De grands événements et de gens ordinaires*. París: INA.

Raúl Ruiz (2012). *La noche de enfrente*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Chile.

Raúl Ruiz (2007). *La recta provincia*. Santiago: Margo Films / Suricato / Televisión Nacional de Chile (TVN) / RR Producciones.

Raúl Ruiz (2005). *Le domaine perdu*. París: Elzévir Films, Gemini Films, 2005.

Raúl Ruiz (1971). *Nadie dijo nada*. Santiago/Roma: RAI Radiotelevisione Italiana.

Raúl Ruiz (1968). *Tres tristes tigres*. Santiago: Los Capitanes.

Raúl Ruiz (1996). *Trois vies et une seule mort*. París: Gemini films.

“Thanatos”

Técnica: **Mixta / Digital**

Panambí n.13 Valparaíso DIC. 2021 DOI 10.22370/panambi.2022.13.3092 ISSN 0719-630X

Reflexiones sobre el acontecimiento de la expectación en el teatro contemporáneo argentino.

Anabel Edith Paoletta
TECC- Facultad de Arte- UNICEN
apaoletta@arte.unicen.edu.ar

Artículo bajo licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2021-04-03
ACEPTADO: 2021-11-16

RESUMEN
El presente artículo pretende elaborar un análisis sobre el sub acontecimiento de la expectación en la obra *Todo lo que está a mi lado* de Fernando Rubio. El estudio se aborda desde las perspectivas que ofrecen las categorías de teatro posdramático y performance art, ya que ubican al espectador en un rol activo, que se asume como productor de la obra de arte. En este sentido se desarrolla un recorrido en relación al concepto de percepción del sujeto en el campo del arte teatral para discutirlo en vínculo estrecho con la experiencia artística estudiada.

Palabras clave
Teatro contemporáneo. Teatro itinerante. Performance. Participación del público. Percepción.

RESUMO
Este artigo tem como objetivo elaborar uma análise sobre o subevento de expectativa na obra *Tudo o que está ao meu lado* de Fernando Rubio. O estudo é abordado a partir das perspectivas oferecidas pelas categorias teatro pós-dramático e arte performática, uma vez que colocam o espectador em um papel ativo, que se assume como produtor da obra de arte. Nesse sentido, desenvolve-se um percurso em relação ao conceito de percepção do sujeito no campo da arte teatral para discuti-lo em estreita ligação com a experiência artística estudada.

Palavras-chave
Teatro contemporâneo. Teatro itinerante. Performance. Participação pública. Percepção.

ABSTRACT
This paper aims to elaborate an analysis on the sub-event of expectation in the work *Everything that is next to me* by Fernando Rubio. The study is approached from the perspectives offered by the categories of postdramatic theater and performance art, since they place the viewer in an active role, which is assumed as the producer of the work of art. In this sense, a journey is developed in relation to the concept of perception of the subject in the field of theatrical art to discuss it in close connection with the artistic experience studied.

Keywords
Contemporary theatre.Travelling theatre. Audience participation. Performance. Perception.

El caso de *Todo lo que está a mi lado* de Fernando Rubio[1]

El presente paper es resultado de la investigación denominada TEATRO POSDRAMÁTICO Y ARTES PERFORMATIVAS en Argentina 2010-2020, enmarcado dentro del Núcleo de investigación Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC) en Argentina. El grupo tiene como objetivo relevar experiencias artísticas contemporáneas producidas en regiones metropolitanas del país, durante la segunda década del siglo XXI.

En este artículo se estudian algunos elementos del teatro posdramático que pueden observarse en la obra *Todo lo que está a mi lado* de Fernando Rubio. La obra, que se estrenó el 2 de febrero de 2012 en Punta Arenas, Chile durante el Festival Cielos del Infinito, también fue presentada como una pieza de teatro performático en el Festival Estival de San Martín de los Andes- Argentina, desarrollado desde el 20 al 31 de enero de 2017. En esa oportunidad, el espacio seleccionado para realizar la presentación fue el Parque Nacional Lanín de la Comunidad Mapuche Churruhuinca, en la ruta 40 a la altura de Pahiúen. La autoría y dirección es de Fernando Rubio, la asistencia de dirección a cargo de Verónica Pellegrini. El elenco para la presentación mencionada se conforma por Ana de Ezcurra, Edith Gazzaniga, Eleonora Arias, Maria Emilia Montalvo, Sofía Verónica Vintrob, Verónica Marí, Viviana Perrone, Sandra Monteagudo (Ruggero Carlos, 2017).

La performance *Todo lo que está a mi lado* transcurre en distintas camas de dos plazas que se ubican en un espacio natural o urbano seleccionado por el director, en este caso el Parque Nacional Lanín. En cada somier se encuentran acostados, una actriz y un espectador que comparten una escena durante doce minutos. En palabras de Rubio, la idea fundamental para realizar la experiencia nace con un recuerdo de la infancia que lo llevó a tomar la decisión de que el espacio fuese una cama, con una actriz y que el espectador llegara allí a acostarse (RT en español, 2018) En la performance todas las actrices narran la misma historia, contada en segunda persona, de modo tal que involucra directamente al espectador. Al respecto el director afirma: "La obra habla de todas las posibilidades que tenemos de vincularnos con lo desconocido, establecer un contacto muy profundo con alguien que quizás nunca más vuelvas a ver" (Onassis Foundation, 2015: min. 4:55).

El trabajo de Fernando Rubio se destaca, desde 1998, por desarrollar diversos proyectos escénicos que buscan la reformulación del teatro. Específicamente focaliza su indagación en la alteración del uso de conceptos como el espacio y el vínculo con los espectadores, que, concebidos desde una mirada contemporánea, transgreden la perspectiva dramática. De este modo diseña una estética impregnada del cruce de disciplinas y la relación entre el arte, la estética, lo social y la política.

La presentación de la obra *Todo lo que está a mi lado* se puede conceptualizar dentro de la categoría de teatro posdramático. La propuesta artística es presentada en un formato que puede leerse de diferentes maneras, una de ellas responde a la performance, otra puede definirse como intervención o teatro de invasión y, al mismo tiempo, se la puede ubicar en la categoría de teatro de un sitio específico.

Los rasgos singulares sobre los cuales nos interesa detenernos apelan, por un lado, a la organización de la performance en cuanto a obra itinerante y evento rizomático, ya que existe una lógica de repetición sobre la base del texto, creado a partir de la primera exploración en el espacio público, y la disposición de las camas en cada lugar de presentación. Mientras que los elementos variables están constituidos por la audiencia, que siempre se renueva; por el espacio a intervenir, que es seleccionado para cada presentación por el director; y por las actrices, oriundas de cada lugar. Y, por otro lado, nos interesa detenernos en el rasgo de la experiencia del espectador, como acontecimiento fundante de la definición del hecho teatral, y

1 Fernando Rubio. 1975, Buenos Aires, Argentina. Actualmente reside y trabaja entre Rio de Janeiro y Buenos Aires. Director, dramaturgo, actor y artista visual. Egresado de la Escuela Metropolitana de arte dramático. Director del proyecto de residencias artísticas El Jardín Sahel. Fundador y director de INTIMOTEATROITINERANTE. Profesor durante el año inaugural de la maestría en Artes Performáticas de la Universidad Nacional de Arte.

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.3092
ISSN 0719-630X

como proceso perceptivo del sujeto en un entorno específico. En este caso, caracterizado tanto por el espacio abierto y natural del Parque Nacional Lanín, como la relación de proximidad que se establece con la performer.

Atendiendo a estas consideraciones surge el siguiente interrogante. Si la obra, que admite ser determinada entre las especificidades de la categoría de teatro posdramático, es presentada en espacios públicos que intervienen la dinámica de la vida cotidiana y, al mismo tiempo, proponen un encuentro de extrema intimidad entre la performer y el espectador ¿Cuáles son los elementos teatrales que se emplean en la intervención de este espacio público para generar la inmersión del espectador en una escena de intimidad extrema?.

Figura 1: Ricaurte, Rocío (2020) *Todo lo que está a mi lado*. Festival Estival

Una propuesta posdramática

El interés de abordar esta propuesta de Fernando Rubio se fundamenta en los lineamientos que definen su trabajo, ya que como director busca hacer teatro de una forma diferente, sin respetar una estructura de sala y por consiguiente sin presentar una propuesta de teatro dramático.

La noción de teatro posdramático supone la transgresión de algunos aspectos del teatro dramático, porque "muestra una renuncia a tradiciones que refieren a la forma dramática" (Lehmann, 2013: 43) Lehmann plantea que el desarrollo dramático en el teatro se da desde el siglo XVI al XX, porque el drama se apoya en un modo de teatro europeo y en un concepto que está estrechamente ligado a la noción de subjetividad.

El drama de la época moderna, según Peter Szondi (2001) surgió en el Renacimiento para "presentar la audacia espiritual del hombre de construir la realidad de la obra en la cual se quiso reflejar", es por ello que, como miembros de una comunidad tomaron como punto de partida la reproducción de las relaciones intersubjetivas. Las mismas existen a través del medio lingüístico que está dado por el diálogo y que constituye el único componente de la escritura dramática.

El dominio absoluto del diálogo en el drama demuestra que el drama consiste sólo en la reproducción de las relaciones intersubjetivas, como Szondi aclara, el drama es una dialéctica cerrada en sí misma, pero libre y redefinida en todo momento. Partiendo de esta cuestión es que Szondi dice que "O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si" (p. 30) Desde entonces, el drama moderno le da significación a un cosmos ficticio, la creación de un mundo a través de la imitación y una separación entre actor y espectador. Este último contempla la escena en una actitud pasiva. Se establece dentro de la escena una relación dialógica entre la forma y el contenido, y es allí donde reside la característica más importante del drama, su carácter absoluto. Szondi (1965, 2001) afirma que el drama es absoluto, mediante el dominio del diálogo que se da en la comunicación intersubjetiva y en relación al trabajo del actor respecto del espectador, porque el diálogo tampoco es una alocución dirigida al público, sino que el espectador se encuentra pasivo frente al drama, en identificación con el espectáculo.

La forma del escenario creada para el drama del Renacimiento también es adecuada al carácter absoluto del drama, porque se hace visible al comienzo y al final del acto escénico. Mientras que en el transcurso de la acción la apariencia de la escena parece funcionar como un todo en sí mismo, como un sistema absoluto. Szondi dice que "O entorno espacial deve (assim como os elementos temporais) ser eliminado da consciência do espectador. Só assim surge uma cena absoluta, isto é, dramática. Quanto mais freqüentes são as mudanças de cena, tanto mais difícil é esse trabalho." (p.33)

Mientras que el estudio del teatro posdramático se ocupa de la realidad escénica tal como fuera esbozada por las prácticas neo vanguardistas en la década del sesenta del siglo XX. A mediados de 1960 surge una forma experimental caracterizada por la formación de comunidades artísticas. Ellas están compuestas por representantes de las distintas disciplinas que tratan de transgredir las fronteras de cada una, y proponen concepciones de espectáculos en los que el público participa e interactúa de modo directo y real con el trabajo que se da en la escena.

Esta nueva concepción del teatro crea su propio discurso, se desdobla según Lehmann, para referenciar lo real. En este sentido se dice que problematiza la realidad "como realidad de los signos teatrales" que poseen un significado determinado. Propone el abandono del pretendido significado único, transparente, de los signos teatrales y obliga al espectador a tomar una postura respecto de la ausencia de significado, entre no pensar en nada o leer las formas tal como se presentan (p.98).

De esta manera, la presentación de la escena posdramática realza la cuestión de fugacidad y convivialidad del hecho teatral. La atención recae en el punto que refiere a la escenificación como momento único en el que se concretiza la obra.

En el teatro posdramático "existe una tendencia al solipsismo" (p.146) porque necesita de una recepción individualista donde prime la diferencia, y en el intento de crear comunidad se comparta y comunique algún punto de vista común con un grupo.

La obra *Todo lo que está a mi lado* se inicia cuando el director selecciona un espacio no convencional donde armar y presentar la performance, en este sentido se observa que desde el punto de partida hay una concepción posdramática del teatro, porque no se propone estar sujeto a la representación de un texto dramático, sino que Rubio, invita a generar una creación conjunta con las actrices en las inmediaciones del espacio público, previamente seleccionado. Por lo cual, puede decirse que esta propuesta renuncia a la elaboración previa de un texto dramático y decide servirse de los elementos del espacio que funcionan como disparadores para la creación escénica. En cuanto a la reposición de la propuesta, se destaca la continuidad del texto producido desde el espacio público y la intimidad de una cama. En tanto que la variación se da en la elección del espacio público y la conformación del elenco.

La focalización que el director elabora sobre el acontecimiento teatral (Dubatti, 2011) y puntualmente las transformaciones que suceden sobre el sub acontecimiento de la expectación, permiten establecer una relación directa con la subcategoría del teatro posdramático que atiende a las prácticas liminales denominadas "performance", sustentándose también en los testimonios del director Rubio cuando menciona que "la obra es presentada en formato de performance, lo cual permite intervenir espacios urbanos con escenas de absoluta intimidad" (Redacción. 6 de febrero de 2017. Rio Negro "Cartografías imaginarias").

Si bien abordar el concepto de performance es complejo porque, según lo expresa Diana Taylor (2011):

> La performance es un término ambiguo ya que no tiene un equivalente en español que implica necesariamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo. En Latinoamérica es utilizado para describir ciertas prácticas artísticas que se caracterizan por ser un arte de acción, "dramas sociales" (Turner: 1986) o "prácticas corporales". También el vocablo se traduce como "ejecución o actuación" (Bauman: 1977) Desde el área artística es entendida en la línea del "arte del performance como práctica estética que tiene sus raíces en el teatro, las artes visuales, el surrealismo o tradiciones performáticas anteriores, como el cabaret y el periódico en vivo (...) es un producto vanguardista cuyos orígenes están en Europa y los Estados Unidos (p. 18)
>
> .

Al mismo tiempo, Taylor afirma que la performance "surge para romper los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte" (p.8) De esta manera el artista se expresaba en cualquier espacio y el acontecimiento artístico se manifestaba como una intervención en los circuitos culturales legitimados. Son prácticas que van más allá de los límites artísticos, que combinan elementos políticos y sociales para crear algo inesperado y sorprender al espectador.

Así mismo, el arte de la performance se define como componente del posmodernismo porque "subvierte el

supuesto modernista de que los significados fijos pueden determinarse mediante la estructura formal de la obra" (Jones. En Taylor y Fuentes; 2011: 127) Respecto del campo teatral Taylor y Fuentes comentan la necesidad de abandonar las características del drama para efectuar el abordaje del performance, afirmando que "desde el punto de vista teatral y experimental, afín a Schechner, la performance permite atender al comportamiento corporal y así desplazar al texto escrito de su lugar central en la producción teatral" (p.34) También Josette Feral (2016-2017) explica que "la performance valora la acción en cuanto tal, por encima de su valor de representación, en el sentido mimético del término [...] La diferencia en este caso [en el teatro performativo] es que este hacer es el primero de los aspectos fundamentales de una creación escénica" (p.32).

Al respecto, Claudia Kozak (2012) sostiene que las performances se componen por la producción efímera de sucesos multidisciplinares donde el artista devenido performer ostenta no solo su presencia física, sino también la propia experiencia biográfica interpelando de forma directa al espectador. De igual manera, para Lehmann, "la performance art es un evento artístico que aspira a una experiencia de lo real, es decir que no ofrece una representación, sino que muestran una acción intencionadamente inmediata de lo real" (2013: 237) y aclara expresamente que la presencia, "la intensidad de una comunicación cara a cara" (p.242) es la característica fundamental que la performance comparte con el teatro.

La propuesta performática aquí presentada interpela directamente al espectador que, deliberadamente selecciona una cama, se acuesta y establece un contacto "cara a cara" con la actriz. El espectador, devenido performer no tiene permitido tocar a la actriz ni entablar un diálogo con ella, pero acciona desde el comienzo con la elección del lugar que va a ocupar, es decir la cama en la cual se acuesta y en la que es interpelado por la actriz. Puede decirse que la reducción de la distancia habitual entre actor y espectador y, por consiguiente, la extrema aproximación de los cuerpos presentes, no dejan escapar la atención de ambos y propician un estado de inmersión que hace efectiva la vivencia de lo real. Para el director Rubio, es fundamental trabajar desde la perspectiva de la performance ya que entiende que:

> es un modo de hacer que habilita la expansión espacial, temporal y de situaciones estéticas, de las formas tradicionales que precisan ciertas normas ligadas al espectáculo como cuánto debe durar una obra, cuál es el ámbito adecuado, qué situaciones pueden ocurrir ahí, de qué manera se expone el cuerpo del espectador. Todo eso, la performance, lo trata, lo cuestiona como uno de sus temas centrales (Redacción. 6 de febrero de 2017. Rio Negro "Cartografías imaginarias")

En lo que se refiere a la intervención de un espacio no convencional, el espacio natural del Parque Nacional Lanín, se entiende que Rubio selecciona los espacios porque se deja influenciar por ellos, parafraseando a Carreira (2017) se dice que la performance exige considerar ese espacio más allá de su potencial escenográfico, ya que el fenómeno escénico se suma al acto social que allí acontece (p.57) por lo cual, al recorrer el parque los espectadores son influenciados por el medio natural, que produce sentido al establecer condiciones de recepción particulares; y al mismo tiempo, ese espectador es interpelado por el contraste de los somier con ropa de cama blanca, con la presencia de las actrices. Además, este espectador puede ver las reacciones de los demás espectadores. Esta particularidad de visionar parte del dispositivo que en teatro dramático queda vedado a la audiencia, es considerada como elementos dramatúrgicos que, según Carreira, se incorporan a la performance de manera no controlada por el proyecto de puesta en escena. De tal modo, puede decirse que la escena ocurre en diálogo con el ambiente, o más precisamente con el experimentar del ambiente como significante del acontecimiento escénico (Carreira. .60) que contribuye y complejiza la propuesta de las actrices. También se acerca a la definición de teatro ambiental (Schechner, 1994:19) cuando explica que existe una especie de experiencia de entrar y salir que, al ampliar su capacidad de lectura, le permite al espectador redimensionar su lugar en el acontecimiento escénico.

Lo que Rubio representa con sus obras es la condición real de las relaciones (González, en Rubio 2012) Mediante una posición política comprometida con la realidad social contemporánea, lo cual constituye otro rasgo característico de su producción artística, aborda situaciones muy íntimas que hacen centrar la mirada en el encuentro cuerpo a cuerpo con el espectador (Centro Cultural Kirchner, 2015). Generalmente, Fernando Rubio trabaja con límites contrapuestos: en espacios abiertos, busca encuentros de una intimidad extrema y potente entre los espectadores y las actrices. Puede decirse que los trabajos que realiza son interdisciplinarios, ya que en ellos dialogan el teatro, las artes visuales y el espacio urbano o natural. Su trabajo se manifiesta en el formato de la intervención urbana, la instalación y la performance (Televisión Pública, 2013) Rubio comenta en su web que trabaja sobre la posibilidad de construir un tejido de vinculaciones entre lo espacial y lo humano, antes no percibido. Busca resignificar el espacio en que nos encontramos para establecer nuevas afectividades entre conocidos y desconocidos.

Según Eduardo Pavlovsky (En Rubio 2005- 2011) el teatro de Rubio aborda "los temas de la perdida, la soledad, la voluntad de continuar a pesar de todo, la intuición, la sospecha y cuestionamiento a una voluntad mayor que excede la hombre, la idea de Dios, el vínculo entre el hombre y la esperanza aunque habitemos el horror" (Rubio; 2012: 122) estos temas junto a la decisión política de emplear la interdisciplina y diferentes formatos hacen de sus obras conformen "un teatro que pone en riesgo al actor y al espectador y , por ende, un teatro para espectadores que deciden arriesgarse" (p.123).

Otro aspecto a considerar como rasgo fundamental de la propuesta artística, que también se enmarca dentro de la categoría de teatro posdramático, es el carácter itinerante de la obra, lo cual le brinda a Rubio la posibilidad de "leer una misma obra a través de gente del lugar, de actrices que conocen en profundidad y que tienen una relación directa con los espacios". *Todo lo que está a mi lado* se ha presentado desde entonces en distintos países manteniendo la estructura formal y conceptual, sin embargo, lo que está en un cambio constante es el espacio y el elenco, a lo cual Rubio agrega que "es la posibilidad de leer una misma obra a través de gente del lugar" (Ruggero Carlos, 2017)

Cabe aclarar que las actrices mantienen la centralidad del texto al reproducir, todas, el mismo parlamento. Este aspecto es considerado porque a Rubio le interesa "trabajar con esa idea de una voz que se replica en diferentes cuerpos" (Ruggero Carlos, 2017) En el breve texto creado desde la acción escénica, se aprecian momentos que denotan una "historia que atraviesa la inocencia, el crecimiento, la perdida y el alivio después de la perdida":

> Hubo un momento en que creciste, soñaste que todo lo que estaba por delante era poderoso, confiable y estaba vivo. Tuviste la sensación de inspirar la fuerza de todo lo que te rodeaba, de todos los que estaban a tu lado (Rubio, 2012: 87)

A este estilo de obras, con intervenciones urbanas y de carácter itinerante, el teatro posdramático las contempla desde la idea de "Teatro de un lugar específico" (Theatre on location) (Lehmann, 2013: 295) que tiene entre sus finalidades expandir el teatro a lugares no habituales para captar al público local. Lehmann dice que en el *Site specific theatre*, "el sitio se muestra con una nueva luz (...) y origina una nueva mirada estética en la que el espacio y los espectadores son co- actores" (p.296) Es una situación espacial, de carácter comunitario que propicia la experiencia ritual de la performance art.

El acontecimiento de la expectación:

Al menos dos tipos de definición expresan la especificidad del teatro: una definición lógico- genética, como acontecimiento triádico, y una definición pragmática, como zona de experiencia y construcción de subjetividad. Según la redefinición lógico-genética, el teatro es la expectación de poíesis corporal en convivio; según la definición pragmática, el teatro es la fundación de una peculiar zona de experiencia y subjetividad en la que intervienen conviviopoíesis-expectación. Esta última definición, como Dubatti sostiene en Filosofía del Teatro I, *implica la superación de los conceptos de "teatro de la representación" y "teatro de la presentación", en tanto regresa la definición del teatro a la base convivial y viviente del acontecimiento.*

Por lo tanto, recuperar la centralidad del encuentro de cuerpos presentes y la experiencia perceptiva de ese acontecimiento, reconfigura la noción de teatro y permite ubicar los sub acontecimientos de acción, expectación y tiempo-lugar en igual plano de importancia. Este retorno a la base convivial recupera, además, la atención en el flujo de influencia entre la audiencia y la acción poética que crea el actor. Ya que la influencia o la retroalimentación del actor y el espectador es lo que completa y crea la obra teatral. Al respecto, nos detendremos en este rasgo característico del trabajo de Rubio, que se ocupa de generar una idea renovada del teatro sobre la base del trabajo con el espectador.

La idea inicial de Rubio para crear *Todo lo que está a mi lado* se basa en buscar la "resignificación del lugar del espectador y encontrar en el cuerpo del espectador una manera más de pensar el teatro" (Onassis Foundation, 2015: min. 1:48). Esa necesidad de atravesar la experiencia, de vivenciar el acontecimiento en ese lugar específico, hace que el espectador activo deje de estar en el espacio de butaca compartiendo un fragmento de temporalidad y visionando el espectáculo, para habitar la escena y resignificar ese espacio no convencional intervenido por la performance. Es decir que, "el espectador pasa a estar inmerso en el escenario y en interacción directa con la performer" (Lehmann, 2013: 188). Ese rol, es lo que garantiza que el espectador cargue de significación la escena percibida a través de su imaginario.

Si Dubatti (2011) indica que un "acontecimiento teatral se constituye en tres sub acontecimientos: el convivio, la poiesis, la expectación" (p.35) donde "confluyen tramas paralelas que coexisten en su heterogeneidad y a la par se fusionan en el cuerpo poético": mencionando la presencia de materiales de la realidad cotidiana, la presencia metafísica, el trabajo como materia sea físico o interno (mental o emocional) (2014: 29) Es en la obra seleccionada donde se complejiza e intensifica la definición de acontecimiento teatral expuesta, ya que modifica uno de sus aspectos introduciendo una variante en el sub acontecimiento de la expectación.

La expectación en el espacio escénico tradicional o dramático, se desarrolla en el momento en que el espectador está ocupando el espacio de butaca. Cuando comparte la experiencia de ser espectador su presencia se configura como influencia y, a la vez, es influenciado por los otros espectadores presentes en la sala. La proximidad con el otro que especta produce una afectación en su percepción. De manera que, los gestos y sonidos emitidos por todos los

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.3092
ISSN 0719-630X

presentes en la sala aportan rasgos de significación que la audiencia condensa al darle sentido a la obra desde su propio imaginario. Entonces, puede decirse que la conformación de esa platea diversa define el sub acontecimiento de la expectación como suceso único y efímero.

Sin embargo, en el caso de *Todo lo que está a mi lado*, como el título lo indica, cada espectador es forzado a abandonar ese lugar de encuentro con las otras personas que espectan para tener un encuentro, más cercano y de gran intimidad, con la performer. El sujeto abandona la sala teatral y se dispone a transitar una experiencia en un espacio abierto y conocido en otro contexto, como es el caso del Parque Nacional Lanín. También, deja la comodidad de la butaca para habitar la serenidad de la cama en una postura horizontal. Casi como una entrega, el espectador se recuesta y se sumerge a la vez en un universo nuevo, dónde es rodeado por la textura de las sábanas y la almohada, por la presencia de ese espacio inmenso como el bosque y el cielo de San Martín de los Andes, y por la presencia inmediata de la performer que acciona susurrando textos al espectador.

Todas las características que se han mencionado confluyen en la consideración de un concepto fundamental sobre el que incide la variable de expectación, elaborada y trabajada desde *Todo lo que está a mi lado*. Ese concepto es la percepción, entendido como la relación que se establece entre lo interno y externo del ser que habita un entorno.

Dentro de lo que puede definirse como la percepción, Merleau Ponty (1997), dice que la cosa y lo real son definidas mediante la experiencia de percibir con el cuerpo y el intelecto la totalidad: “Llamo experiencia de la cosa o de la realidad- una realidad absoluta- a mi plena coexistencia con el fenómeno, al momento en que este estaría, bajo todos los aspectos, al máximo de articulación” (p.332) En este sentido se refiere a la pluralidad de aspectos, miradas y sentidos que atraviesan la noción de completitud de la cosa y la realidad, emparentada a la idea de Adorno que versa sobre lo incapturable de la realidad. Merleau Ponty dice, “lo que se ofrece nada más que a uno de mis sentidos, es un fantasma y no se aproxima a la existencia real más que si deviene capaz de avalar a mis demás sentidos” (p.332)

Para Ponty, es el ser humano desde su corporeidad que define las cosas y la realidad “la cosa es la plenitud absoluta que mi existencia indivisa proyecta delante de sí misma” (p.333) De esta manera, al darse la relación entre las cosas y el cuerpo existe siempre una mediación generada por el propio cuerpo, que al pensarlas se les da existencia. Es también una relación simbiótica, porque es en virtud de ese contexto creado, definido a través de la percepción que se determina el propio cuerpo y la subjetividad: “Una cosa no se da efectivamente en la percepción, es recogida interiormente por nosotros, reconstruida y vivida por nosotros en cuanto vinculada a un mundo, del que llevamos con nosotros las estructuras fundamentales” (p. 340)

Considerando que el individuo a través de su experiencia le asigna significado a los objetos y a su entorno (Gutiérrez, Plaza Suñiga y Campuzano, 2020) y que de esta manera construye una realidad y la habita, es que puede establecerse un paralelismo con el campo teatral en lo que refiere al suceso escénico. Se entiende que el actor, a través de su acción crea otros mundos, genera lugares en espacios ya conocidos y funcionales a eventos cotidianos que no necesariamente son de índole artística. La transformación de ese espacio cotidiano en un “otro lugar” se da gracias a la predisposición perceptiva y a la aceptación de algunas convenciones (Pavis, 1994) dadas en ese encuentro, de espacio y tiempo, compartido entre el actor y el público. Ese espacio no sólo contiene la escena, sino que dialoga con ella hasta fundirse y formar un todo. Al respecto, Fernando Rubio observa sobre *Todo lo que está a mi lado: Si lo que rodea al sitio donde se ubican las camas, tiene una historicidad, está en reflexión permanente. No solo se tiran las camas y da lo mismo donde sea* (Redacción. 6 de febrero de 2017. Rio Negro “Cartografías imaginarias”).

Figura 2: Ricaurte, Rocío (2020) *Sandra Monteagudo*.

Entorno y nuevas afectividades

En el campo del arte escénico es mediante la experiencia estética que tanto el actor como el espectador del teatro contemporáneo desarrollan una relación simbiótica al habitar un espacio concreto. En el transcurso del acontecimiento ambos perciben el entorno para dejarse influenciar por él, con sus signos y sonidos explícitos y sugerentes; y, al mismo tiempo, el bagaje cultural del actor y espectador les permite otorgar significación a ese contexto específico. Vale decir que, todo individuo involucrado en este planteo, actor y/o espectador, establece valoraciones en relación a la percepción de imágenes propuestas desde el medio escénico y el espacio teatral o urbanos/naturales donde se desarrolla la obra (Gómez, 1997) para enfrentarlas y/o complementarlas con las significaciones de su propia historicidad. Al respecto se cita la referencia que Gutiérrez, Plaza Suñiga y Campuzano (2020) mencionan en su investigación poética:

> Al referirnos a la imagen-mundo establece que las palabras definen propiedades de los objetos que se pueden calcular e interpretar. El sujeto-objeto es entonces un cuerpo de propiedades singulares en el que se puede percibir lo subjetivo del objeto y la objetualidad intrínseca a los sujetos (p. 88)

El sujeto-objeto que habita un espacio, es el que lo define, pues tiene la potestad de hacerlo mediante la conceptualización. Ese proceso, supone un acto de percepción del entorno y de los objetos que resuenan en el interior del sujeto. Del mismo modo que lo propone Merleau Ponty, su reacción permite definir esa imagen-mundo exterior, y también, le brinda la posibilidad de autodefinirse interiormente y en relación al contexto. La experiencia de percepción generada al habitar una escena teatral persigue la misma finalidad en el espectador, es decir que, tiene por fundamento reanimar y potenciar la capacidad perceptiva del espectador.

Todo lo que está a mi lado potencia y amplifica la experiencia convivial y de acción poética desarrollada por cada performer. Para lograrlo, desde la dirección Rubio emplea diversas estrategias: La primera puede considerarse como la expansión del espacio teatral ubicando al espectador de teatro en un espacio que no sea un teatro, donde no imperan las convenciones conocidas por los que frecuentan el ambiente. Para ello la nueva localización es lograda a través de la intervención de un espacio natural, el Parque nacional Lenin. Otra estrategia es configurada por el aislamiento de cada espectador, lo cual le permite intensificar el acontecimiento escénico con la presencia física cuerpo a cuerpo. Y, por último, la ubicación o disposición del espectador respecto del espacio escénico, en este caso la cama de dos plazas donde los sujetos se acuestan y modifican tanto su relación con el entorno como la perspectiva de lo que se percibe.

En el intersticio propuesto desde *Todo lo que está a mi lado* el sujeto espectador es atravesado por múltiples disparadores que estimulan profundamente todos sus sentidos, que lo obligan a estar presente, percibiendo la actualidad del entorno, del otro sujeto que acciona poéticamente y de su propia existencia.

Gutiérrez, Plaza Suñiga y Campuzano (2020) explican que el enfoque del Nuevo Realismo "a grandes rasgos plantea la posibilidad de que un sinnúmero de objetos pueda existir indistintamente de un sujeto" (p. 88) Es decir que el Parque Nacional Lanín con su vegetación y su fauna existe independientemente de la intervención artística realizada en esta oportunidad, del mismo modo que la cama y las sábanas, y los sonidos allí presentes existen antes que el espacio natural sea habitado por los sujetos. Es por ello que los espectadores y las actrices que realizan la performance necesitan estar en ese parque, para percibir, para descubrir con todos los sentidos el espacio, las imágenes y establecer una relación interna que les permita también estar con ellos mismos, con sus recuerdos e ilusiones.

Los autores, que citan la perspectiva de Markus Gabriel, reflexionan sobre la desaparición de la presencia del yo como dimensión de la existencia en el Nuevo Realismo para afirmar que es

> como si el sujeto fuera un objeto más en algunos campos de sentido en las relaciones ontológicas, y que incluso los procesos internos de raciocinio se sumarán a los campos como un objeto más que pertenece al mismo plano que el del sujeto (2020: 90)

Por esta razón las ideas, las sensaciones y el cuerpo como tal son objetos que interactúan con otros objetos en un entorno dado.

Habitar un espacio dejándose influir por la imagen, el sonido, el tacto, el olfato es un acto que implica, además, un movimiento en el espacio y a través del tiempo. Esta experiencia evoca una representación de lo visto y lo vivido, apelando a la historicidad del sujeto y a sus recuerdos que generan la representación de nuevas imágenes. Cuando se producen estos procesos complejos de intercambio entre lo interior y exterior de cada espectador, a través de una relación dialógica con los objetos propuestos por el artista, puede decirse que el sujeto construye la realidad y completa la obra artística

Por lo dicho, se considera que la presentación de *Todo lo que está a mi lado* es una performance que le propone al espectador habitar la escena y comprometer al máximo su capacidad perceptiva para asumir el rol de "actor fundamental" en el desarrollo de la misma.

Figura 3: Redacción (2017) *Cartografías imaginarias*. Rio Negro.

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.3092
ISSN 0719-630X

Reflexión

La experiencia de *Todo lo que está a mi lado* propone un teatro en el que la percepción se encuentra dominada por la "cercanía del organismo vivo" como lo ha llamado Grotowski (1970) donde la proximidad entre el actor y el espectador es tan estrecha que toma supremacía la percepción fisiológica por sobre la significación racional de la escena.

La performance se transforma en un ritual de 12 minutos que requiere la participación y el compromiso emocional del espectador que comparte la vivencia orgánica con el actor.

El espacio total, el medio natural en el que se desarrolla abandona la propuesta dramática de simbolizar un mundo entendido como totalidad, para mostrar un fragmento de la realidad de la vida. En este sentido, se considera una propuesta que expande el teatro a lugares no habituales, porque ocupa un lugar particular para la ciudad e invita a los habitantes a compartir la actuación. Se ha ubicado a *Todo lo que está a mi lado* dentro de la categoría de teatro posdramático y específicamente dentro del Site specific theatre, lo cual significa que el sitio se muestra bajo una nueva luz, una nueva perspectiva. El lugar natural o urbano se hace visible y con él, la comunidad que lo habita. Parafraseando a Lehmann, es una situación comunitaria donde se experimenta el teatro como tiempo compartido, como experiencia conjunta. Es la necesidad de intensificar el momento en el cual sucede ese encuentro en el espacio público, un momento para percibirse allí y también percibir al otro, para reconocerse en él.

Si bien, para la realización de la obra se monta un gran dispositivo de intervención artística, se sostiene que la propuesta es puro acontecimiento, porque se circunscribe a ese encuentro de la actriz que acciona ante un espectador, y que constituye la esencia del teatro. Es un acontecimiento que puede ser materializado en diversos lugares del mundo, en diferentes culturas, con distintas artistas y un público renovado. Es decir que la mayoría de los componentes pueden variar, salvo el encuentro entre la acción de la actriz y la expectación, la prueba de esta afirmación es respaldada por el recorrido por distintos países donde se presentó *Todo lo que está a mi lado*, por ser traducida a más de diez idiomas y dónde participaron más de trescientas actrices en treinta elencos. Y durante la pandemia, en el 2020, cuando Rubio presenta la propuesta a través de una plataforma digital pensada para conectar distintos dispositivos a internet y vivenciar la obra a tiempo real. La adaptación que sufre la performance para ser presentada a través de la red refuerza también la singularidad del acontecimiento, ya que existe un encuentro entre la actriz y el espectador, que se da durante una fracción de tiempo y en un espacio virtual.

Referencias

Carreira, André (2017). *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia.* Córdoba, Argentina. Ediciones DocumentA/Escénicas.

Dubatti, Jorge (2011). *Introducción a los estudios teatrales.* México. Libros de Godot.

---------- (2014) *Filosofía del teatro III.* Buenos Aires. Atuel.

Gómez, José (1997). *Historia visual del escenario.* España. La avispa.

Gutiérrez, Plaza Suñiga y Campuzano (2020). Habitar la imágen, en busca de lo micro-inmanente por medio de la poética. En *Panambí* N 11. Valparaiso. Dic 2020. pp. 85-96. Recuperado de: https://revistas.uv.cl/index.php/Panambi/article/view/2545

Feral, Josette (Agosto 2016- Julio 2017). En *Investigación Teatral.* Revista de artes escénicas y performatividad. Vols 6 – 7. Núms 10-11. Segunda época, pp.25-50. México. Universidad Veracruzana.

Kozak, Claudia (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología.* Buenos Aires. Caja Negra Editora.

Lehmann, Hans Thies (2013). *Teatro posdramático.* Madrid. Cendeac- Paso de Gato. Merleau-Ponty, Maurice (1975). Fenomenología de la percepción. Barcelona. Ediciones Península s.a.

Pavis, Patrice (1994, 2005). *Diccionario del teatro.* Buenos Aires. Editorial Paidós. Rubio, Fernando (2012). Dramaturgias de la acción: obras para teatro, intervenciones y performances. Buenos Aires. Colihue.

Schechner, Richard (1994). *Performance. Teorías y practicas interculturales*. Argentina. Universidad de Buenos Aires.

Szondi, Peter (2001). *Teoria do drama moderno (1880-1950)* Traducción: Luiz Sérgio Repa. San Pablo. Cosac & Naify Ediçiones.

Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance.* México. Fondo de Cultura Económica

Referencias en internet:

Centro Cultural Kirchner (2015, 2 de julio). *Fernando Rubio- Obra y autor.* Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=uxuyQ5LUgMg

Onassis Foundation (2015, 9 de Julio). *Transitions 2*. Fernando Rubio: "Everything by my Side". Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=-JvRnoJ9Clw&feature=youtu.be

Radio Nacional San Martín de los Andes (2020, 1 de julio). *"Todo lo que está a mi lado": Teatro intimo, en vivo y por internet.* Recuperado de: https://www.radionacional.com.ar/todo-lo-que- esta-a-mi-lado-teatro-intimo-en-vivo-y-por-internet

Ricaurte, Rocío (2020, 30 de junio). *Sandra Monteagudo participará en la edición mundial de la obra Todo lo que esta a mi lado.* Realidad Sanmartinense. Recuperado de: https://realidadsm.com/2020/06/30/sandra-monteagudo-participara-en-la-edicion-mundial-de-la- obra-todo-lo-que-esta-a-mi-lado/

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.3092
ISSN 0719-630X

Ruggero, Carlos (2017, 16 de febrero). *Fernando Rubio "Todo lo que está a mi lado" 16º Festival Estival de San Martín de los Andes*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=PJUPlLG3_ls

RT en Español (2018, 3 de febrero). *Entrevista con Fernando Rubio, director teatral y artista visual argentino*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=Y2qz1fmOFOs

Televisión Pública (2013, 15 de abril). *Vivo en Argentina- Fernando Rubio, intimo teatro itinerante*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=ExyfvFqK1x4

Carlota Guivernau. *Todo lo que esta a mi lado* de Fernando Rubio. Recuperado de: http://www.carlotaguivernau.com/project/todo-lo-que-esta-a-mi-lado-fernando-rubio/

Redacción (6 de febrero de 2017). *Cartografías imaginarias*, diario Rio Negro. Recuperado de: https://www.rionegro.com.ar/fernando-rubio-comparte-los-ejes-del-pensamiento-performatico-CF2171765/

Fernando Rubio. Recuperado de: http://fernandorubio.com.ar/mobile/ensayos.php?i=35

Anexo

Figura 1: Ricaurte, Rocío (2020) *Todo lo que está a mi lado*. Festival Estival. Recuperado de: https://realidadsm.com/2020/06/30/sandra-monteagudo-participara-en-la-edicion-mundial-de-la-obra- todo-lo-que-esta-a-mi-lado/

Figura 2: Ricaurte, Rocío (2020) *Sandra monteagudo*. Recuperado de: https://realidadsm.com/2020/06/30/sandra-monteagudo-participara-en-la-edicion-mundial-de-la-obra- todo-lo-que-esta-a-mi-lado/

Figura 3: Redacción (2017) *Cartografías imaginarias*. Rio Negro. Recuperado de: https://www.rionegro.com.ar/fernando-rubio-comparte-los-ejes-del-pensamiento-performatico- CF2171765/

“Retrato de Katika”

Técnica: **Mixta / Digital**

[PAGS. 53 - 64] Panambí n.13 Valparaíso DIC. 2021 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2850 ISSN 0719-630X

Un arte fantasma: perspectivas en torno a la teoría y la historia de la dirección teatral.

Eugenio Schcolnicov
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
eugeniobuzon@gmail.com

Artículo bajo licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2021-12-20
ACEPTADO: 2021-05-31

RESUMEN
El siguiente trabajo elabora un relevamiento crítico de una serie paradigmas contemporáneos sobre la dirección teatral. Diferenciaremos cinco propuestas conceptuales: el concepto de mise-en-scène (Pavis); el director como auteur (Sidiropoulou); la dirección como un proceso de artificación (Proust) y el estudio de los marcos institucionales que la definen (Rebellato y Delgado); el concepto Regie (Boenisch); por último, las exploraciones genéticas sobre el oficio del director desde la neuroestética y la teoría de la creatividad (Ledger). Posteriormente, analizaremos cómo los paradigmas relevados permiten configurar una teoría para historizar las prácticas de la dirección teatral en América Latina..

Palabras clave
Dirección Teatral - Historia del Teatro - Puesta en Escena - Teatro Latinoaméricano.

RESUMO
O trabalho seguinte elabora um levantamento crítico de uma série de paradigmas contemporâneos sobre a direcção teatral. Vamos diferenciar cinco propostas conceituais: o conceito de misé en scene (Pavis); o director como auteur (Siridopolou); a direcção como processo de artificação (Proust) e o estudo dos quadros institucionais que a definem (Rebellato e Delgado); o conceito Regie (Boenisch); finalmente, as explorações genéticas do ofício do director a partir da neuroestética e a teoria da criatividade (Ledger). Por último, veremos como os paradigmas por nós estudados nos permitem configurar uma teoria para historicizar as práticas de direcção teatral na América Latina.

Palavras-chave
Direcção teatral - História do teatro - Encenação - Teatro na América Latina.

ABSTRACT
The following paper will critically survey a number of contemporary paradigms of theatre directing. We will distinguish five proposals: the concept of misé en scene (Pavis); the director as auteur (Sidiropoulou); directing as a process of artification (Proust) and the study of the institutional frameworks that define it (Rebellato and Delgado); the Regie concept (Boenisch); finally, the genetic explorations of the director's craft from neuroaesthetics and the theory of creativity (Ledger). Lastly, we will see how the paradigms we have examined allow us to configure a theory to historicise theatrical directing practices in Latin America.

Keywords
Theatre Directing - History of Theater - Staging - Theater in Latin America.

Introducción

Desde su emergencia durante el siglo XIX, la identidad que define la dirección escénica y su territorio de acción han sido una ecuación difícil de desentrañar para los estudios teatrales. En gran medida, las teorías desarrolladas en torno al oficio del director y su lugar en el proceso de producción dan cuenta de una compleja diversidad, construyendo categorías heterogéneas según los distintos contextos históricos y culturales en los cuales este campo de reflexión se hizo presente.

Salvo contadas excepciones, en los estudios teatrales latinoamericanos no abundan trabajos dedicados a la historización o a la teorización de la dirección. Algunas aproximaciones parciales se encuentran en el extenso proyecto desarrollado por Gustavo Geirola (2014, 2015a, 2015b, 2015c), en los estudios de Osvaldo Pellettieri y su equipo de colaboradores (Pellettieri, 2001, 2002, 2003a, 2003b) y en los aportes recientes de investigadoras como Fwala-lo Marin (2018, 2020) y María Fukelman (2018). Deben destacarse también los análisis de la producción de un conjunto de directores y directoras teatrales argentinas en aquellos estudios que se orientan en la descripción de otros fenómenos escénicos (Mauro, 2011; Pinta, 2013). A la vez, dentro del territorio argentino, un amplio espectro de directores ha elaborado en los últimos años algunas producciones teóricas orientadas a pensar el trabajo de la dirección a partir de sus propias prácticas escénicas. Entre otros aportes, podemos enumerar los trabajos de Guillermo Heras (2014), Ruben Szuchmacher (2015) y Cipriano Argüello Pitt (2018).

En vistas a configurar una teoría que, desde la metodología de Poética teatral y el Teatro comparado (Dubatti, 2010), nos permita elaborar una historización de los procesos de la dirección en el teatro de Buenos Aires[1], nos proponemos desarrollar a continuación un relevamiento crítico de una serie de paradigmas contemporáneos sobre la dirección escénica gestados en Europa y Norteamérica. Una primera aproximación nos permite diferenciar cinco grandes tendencias: aquellas que parten del concepto de *mise-en-scène* (Pavis, 2007); la comprensión del trabajo de la dirección teatral desde las teorías del *auteurismo* (Sidiropoulou, 2011); la dirección como un proceso de *artificación* (Proust, 2012, 2019) y el estudio de los marcos institucionales que la definen (Rebellato y Delgado, 2010); el concepto *Regie* y la definición de la dirección como un ejercicio de mediación, una práctica relacional y una forma de pensamiento (Boenisch, 2015); por último, las exploraciones genéticas sobre el oficio de la dirección desde la neuroestética y la teoría de la creatividad (Ledger, 2019). Cada una de las perspectivas que expondremos se debate entre el estudio de los efectos de la dirección desde la posición del espectador o el analista, entendido como un objeto teórico de conocimiento, y la comprensión de las múltiples funciones y tareas que la dirección ejecuta, abogando por una mirada que intente comprender el rol del director desde una perspectiva genética del espectáculo y de su dimensión empírica. Otra discusión central que se advierte en las teorías seleccionadas refiere al vínculo que la producción del espectáculo mantiene con el texto dramático y su jerarquía. En tercer lugar, cada una de las miradas expuestas comprende el trabajo de dirección a partir de un evidente anclaje territorial: la forma de concebir la dirección es deudora en cada caso de las formas de leer el teatro desde las propias coordenadas geográficas y culturales de los analistas, lo que determina variaciones en torno al origen de la dirección teatral como un oficio autónomo y definido. Veremos, por lo tanto, en qué medida los paradigmas relevados permiten configurar una teoría de la dirección teatral capaz de pensar las prácticas escénicas en la pluralidad de los territorios latinoamericanos y construir las bases para un estudio de las poéticas de la dirección teatral en nuestro continente.

1 Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de tesis de doctorado Poéticas de la dirección teatral en el teatro argentino de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983): formas de producción, construcción de sentido político y género.

Mise-en-scène: entre semiología y fenomenología

Tal como observa Ezequiel Lozano (2008), *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives* (2007) cierra una trilogía teórica elaborada por Patrice Pavis que tiene como antecedentes L'Analyse des spectacles (1996) y *Le theâtre contemporain. Analyse des textes de Sarraute à Vinaver* (2002). En este estudio, el núcleo para comprender la dirección teatral se encuentra en el concepto de *mise-en-scène*, y su articulación con las teorías de la performance y las tendencias deconstructivistas que han emergido en el teatro europeo de las últimas décadas.

Desde la perspectiva de Pavis, si bien puede hablarse de puesta en escena durante el período de la revolución francesa, la definición acabada de este concepto y sus funciones deben situarse a partir de 1880. De allí en adelante se advierte en el campo teatral una "ruptura epistemológica" en la cual la *mise-en-scène* adquiere un estatuto autónomo y específico, distinto del concepto de representación (mimesis) y de espectáculo (opsis). La puesta en escena constituye entonces un nuevo fenómeno, definido como "una representación bajo la forma de un sistema de sentidos controlado por un director de escena o por un colectivo"[2], y define desde sus orígenes una entidad abstracta que marca un antes y un después en la historia del teatro occidental: su emergencia afirma la presencia de un sujeto capaz de integrar la totalidad de los elementos dispuestos en la escena desde una posición dominante. Esta condición abstracta impide aproximarse a la dirección desde una indagación genética del espectáculo, aspecto que, como veremos, será objetado por otros estudios posteriores. Ya sea a través de las innovaciones escénicas desplegadas por la estética naturalista de Antoine –que reconoce las cualidades inmateriales de la dirección teatral y de la puesta en escena como un dispositivo productor de sentido–, o a partir de la estética simbolista y su rechazo de toda materialidad, el concepto de *mise-en-scène* define una nueva organización autónoma del espectáculo teatral y no solamente el pasaje del texto a la escena.

Luego de esta primera definición, Pavis explora las sucesivas transformaciones de la *mise-en-scène* ante la expansión de las prácticas performativas y su teorización, marcadas por la objeción hacia la semiología y su comprensión de la puesta en escena como una mera lectura de signos (41). Ante el desarrollo de los *performance studies*, el investigador francés concibe a la mise en scène como una forma posible en la multiplicidad de las performances culturales, a través de una mirada que indaga de forma simultánea en la construcción estética y la objetivación antropológica. Se configura así una clara diferencia: mientras que la puesta en escena designa el pasaje del texto a la escena –la oposición entre lo visual y lo textual–, la performance, en su doble acepción, indica una acción ejecutada y el resultado de esa acción.[3] Sin embargo, ambas nociones no son estáticas. De manera progresiva, la distancia entre el orden práctico y epistémico de la performance y el de la puesta en escena encontrarán un territorio de convergencia. La evidencia que arroja el análisis de Pavis postula un diagnóstico sobre nuestra contemporaneidad: en el momento actual no es posible una teoría de la puesta en escena que no integre en su comprensión la reflexión de la *performance theory* en confluencia con el análisis semiológico. Por el contrario, el análisis de los espectáculos pasa de una semiología descriptiva a una fenomenología del sujeto perceptor. Pero este pasaje es más bien una alianza entre los dos métodos: la semiología es una herramienta indispensable para la descripción estructural del espectáculo, mientras que la fenomenología incluye activamente al espectador en su dimensión corporal y emocional[4] (71).

Junto con la noción de performance y el campo de estudios que despliega, los estudios de la puesta en escena se enfrentan a otro gran desafío, a partir de su interacción con las teorías deconstructivistas y su manifestación en la práctica teatral. La descomposición de una estructura y el cuestionamiento sobre el fundamento y lo fundado pueden reconocerse en la puesta en escena contemporánea, cuya fragmentación, ambigüedad y descentramiento oscila entre la organización de un sistema coherente de signos y un acontecimiento cuyos límites no son del todo identificables (153). El análisis de algunos espectáculos realizados por una serie de directores como Antoine Vitez, Patrice Chéreau, Christoph Marthaler, Frank Castorf o Park Jung-Hee ponen de relieve la dialéctica entre deconstrucción y reconstrucción presente en el teatro contemporáneo. Pavis afirma que, en la actualidad, el director "ya no es el maestro de una subjetividad absoluta que se traduciría en todas las decisiones y las elecciones de la puesta en escena"[5] (181). Sin embargo, lo que emerge de este cambio es una nueva centralidad que ubica al espectador en un lugar privilegiado: la deconstrucción se manifiesta para culminar en una nueva reconstrucción, reestableciendo el reino de la representación, la ficción, el signo y la clausura. Luego de las prácticas deconstructivistas, la puesta en escena en el teatro contemporáneo ya no aspira a ser legible o explicativa, sino que, por el contrario, se abre hacia la imprecisión y a la ambigüedad.

En sus conclusiones, Pavis mira retrospectivamente las diversas identidades que el director adquirió durante el siglo XX pero advierte la necesidad de no abandonar la noción ni el método que describe la puesta en escena, y aboga por un equilibrio entre la emisión y la recepción, a través de un esquema metodológico que se posicione en la frontera entre la semiología y la fenomenología, aspecto que también tendrá relevancia en las teorías orientadas hacia la comprensión del director como *auteur*.

2 "La mise en scène est donc une représentation sous l'aspect d'un système de sens contrôlé par un metteur en scène ou par un collectif" (2007: 15. La traducción es nuestra).

3 Para una clara diferenciación entre los conceptos de "Performance", "Performance Art", "Cultural Performance" y "Performance Studies" véase Pavis (2016).

4 "l'analyse des spectacles passe d'une sémiologie descriptive à une phénoménologie du sujet percevant. Mais ce passage est plutôt une alliance entre les deux méthodes, la sémiologie est un outil indispensable à la description structurale du spectacle, tandis que la phénoménologie inclut activement le spectateur dans sa dimension corporelle et émotionnelle" (la traducción es nuestra).

5 "celui-ci n'est plus au centre de tout, notamment du sens, il n'est plus le maître d'une subjectivité absolue qui se traduirait dans toutes les décisions et les choix de la mise en scène" (la traducción es nuestra).

Dirección teatral y auteurismo

La comprensión del director como una figura de autoridad, capaz de disputarle el lugar de legitimidad plena y absoluta al dramaturgo, se manifiesta en el estudio *Authoring Performance: The director in the contemporary theatre, de Avra Sidiropoulou (2011)*. Allí, la investigadora griega analiza la figura del director teatral en tanto creador y focaliza en el fenómeno particular del auteurismo. Los antecedentes de esta caracterización pueden identificarse en el estudio seminal desarrollado por Bradby y Williams (1988). Sidiropoulou expresa que, si bien el concepto de *auteur* nace en el seno de la crítica cinematográfica francesa durante la década del 50, sus categorías de análisis pueden proyectarse a la esfera teatral, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX. La perspectiva adoptada para pensar este fenómeno se asienta en la oposición definida por Pavis entre el imperio de la significación de la *mise-en-scène* y la dimensión fenomenológica que instituye la performance. Según la investigadora, el efecto estético de ciertas prácticas teatrales contemporáneas reside en la capacidad del director de establecer un equilibrio entre la significación y la dimensión fenoménica y material del espectáculo. Por lo tanto, el concepto de *auteurismo* sirve para definir el trabajo creativo de aquellos directores que adaptan, interfieren o deconstruyen el texto dramático original, o elaboran su propia dramaturgia, desarrollando un estilo único y una marca característica de su trabajo. Bajo esta categoría es posible identificar la producción de algunos creadores escénicos contemporáneos como Robert Wilson, Peter Sellars, Ivo Van Hove, Christoph Marthaler o Robert Lepage. Los antecedentes de estas prácticas se encuentran en el legado de algunos directores teatrales europeos a lo largo del siglo XX, entre los que se encuentran Alfred Jarry, Constantin Stanislavski, David Gordon Craig y Erwin Piscator. Junto a ellos, la autora se detiene en el pensamiento teórico de Antonin Artaud —quien reclama la comprensión de la performance teatral como una forma artística en su propio derecho— y en la introducción de elementos que sugieren indicaciones sobre la puesta en escena en los textos dramáticos de Samuel Beckett. Ambos ejemplos constituyen antecedentes fundamentales para la consolidación del *director-auteur* contemporáneo. A la vez, la afirmación de esta figura es producto de la autonomía conquistada por la escena y de la reconsideración del lugar del texto dramático en la totalidad del acontecimiento teatral (2011: 31).

Para Sidiropoulou, los aspectos más trascendentes y modernizadores que se identifican en las prácticas de los directores-autores residen en la desestabilización y la re-examinación de la dimensión semiótica del acontecimiento escénico, junto con algunas características específicas que se observan de forma variable y heterogénea en el corpus de creadores seleccionados para el estudio. Entre otras, la autora enumera: la preeminencia de la dimensión visual y el uso intensivo de los dispositivos escenográficos y lumínicos; la exploración sobre las coordenadas temporales, el ritmo y el sonido; el énfasis sobre la condición material de la performance; por último, la integración dominante de la tecnología en la experiencia escénica. El ejercicio de un nuevo tipo de escritura, construida a partir de la organización material de la escena, configura la dimensión autoral que Sidiropoulou advierte en la dirección contemporánea, capaz de desplazar al dramaturgo como autoridad última y centro principal de atención de la experiencia teatral. Según ella, "habiendo adquirido confianza en el cambio de énfasis del drama mimético y argumental hacia una representación basada en la imagen siempre fluida, en la que se combinan y chocan diversos medios, textualidades, culturas y estilos, los directores de vanguardia en Occidente han ido desarrollando sus propios métodos y sus idiomas escénicos singulares, contribuyendo al establecimiento resuelto del teatro de autor"[6] (74). Sin embargo, pensar al director como autor y como demiurgo absoluto de la escena no inhibe la posibilidad de reconocer la incidencia que los dispositivos institucionales tienen en la configuración de su oficio.

6 "Having acquired confidence in this shifting of emphasis from mimetic, plot- driven drama to an ever- fluid image- based performance where various media, textualities, cultures, and styles combine and collide, avant- garde directors in the West have been developing their own singular methods and stage idioms, contributing to the resolute establishment of auteur theatre" (la traducción es nuestra).

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2850
ISSN 0719-630X

Artificación, marcos institucionales y legitimación

Sin abandonar la comprensión del director como *metteur en scène* y *auteur*, las apreciaciones elaboradas por Dan Rebellato y María Delgado (2010), y por Serge Proust (2012, 2019) aportan nuevas perspectivas a la comprensión del oficio de la dirección en su interacción con los marcos institucionales que le otorgan visibilidad y legitimación. En su introducción al volumen *Contemporary European Theatre Directors*, Rebellato y Delgado afirman que los directores teatrales europeos se han erigido como líderes de grandes instituciones culturales, lo que les ha permitido en algunos casos reforzar las posiciones ideológicas hegemónicas o, por el contrario, ejecutar respuestas críticas a las cosmovisiones culturales dominantes. La integración institucional ha determinado que la figura del *metteur en scène* se fusione en algunos casos con la del *directeur* o el *intendant*, en tanto agente ejecutivo y emprendedor cultural, definiendo un vínculo sólido e inextricable entre los creadores escénicos y las instituciones culturales que conducen y administran. De forma simultánea, los investigadores observan un segundo fenómeno: mientras que la identificación del director con una determinada cultura nacional resultó central en las experiencias teatrales de posguerra, los directores del presente expresan una clara reticencia para responder desde su propio trabajo a las agendas de los estados nacionales. Por lo tanto, obtener una perspectiva de la dirección teatral implica integrar las transformaciones que la experiencia de globalización e hibridación cultural construye sobre las prácticas teatrales y, en particular, sobre el lugar del lugar del director. El estudio de Rebellato y Delgado ilumina también un aspecto central del oficio de la dirección desde sus inicios: la doble figura del director como pedagogo y maestro de actores, presente en gran cantidad de directores contemporáneos como Daniel Mesguich, Lev Dodin, Thomas Ostermeier, Declan Donellan o Katie Mitchell. Para un amplio espectro de directores, las prácticas pedagógicas constituyen espacios de exploración que retroalimentan los procesos de creación escénica.

En el final de su introducción, los autores reconocen como un tópico recurrente el cuestionamiento del director como autoridad individual y homogénea. En el presente, la referencia común que se manifiesta en gran cantidad de directores europeos refiere a la noción de grupo y compañía, en la cual el trabajo con los actores y los escenógrafos resulta un aspecto fundamental. La pregunta acerca de las características que definen el rol de la dirección se mantiene por lo tanto abierta: el director ya no puede ser visto desde la autoridad de un individuo particular, "sino más bien como un constructo en el cual se articulan debates más extensos en torno a la intersección entre teatro, nación, estado y las estructuras más amplias en las que los espacios geográficos, políticos y culturales se intersectan o colisionan. La dirección se muestra como una función y una profesión, una marca y un proceso, un encuentro y una fuerza de mercado" (Rebellato y Delgado, 2010: 21)[7].

Resulta significativo observar en las apreciaciones finales de Rebellato y Delgado la incidencia que los esquemas institucionales adquieren en la configuración de la dirección como profesión. Este aspecto será clave para considerar las definiciones que Serge Proust (2012, 2019) –desde un marco teórico asentado en la sociología del arte– elabora en torno a la dirección teatral a partir del concepto de *artificación* (Heinich y Shapiro, 2012). La *artificación* define un proceso que delimita la frontera entre lo que se considera como artístico y lo que no, a partir de la interacción de diversos actores sociales. En el caso del teatro, se trata de reconocer cualidades estéticas sobre un fenómeno específico que no parte de un objeto preexistente, sino de una realidad inmaterial. La figura del director se distingue del resto de los agentes involucrados en la producción teatral: en él se delega la capacidad de unificar diversos componentes (la iluminación, la actuación, la escenografía, etc.), la intelectualización de la actividad a partir de la elaboración de escritos teóricos y –en el caso particular de la historia teatral francesa– la monopolización de un conjunto de recursos públicos. El proceso de *artificación* le otorga también al director el estatuto de autor, en una abierta disputa por la legitimidad que lo enfrenta contra dramaturgos y actores. Según el sociólogo, si bien hasta mediados del siglo XX el arte teatral estuvo íntimamente ligado al espacio literario, desde la década del 50 una serie de innovaciones técnicas y teóricas trajo aparejada la redefinición de los vínculos entre la dirección y el texto dramático, afirmando posturas iconoclastas basadas en la transformación de las secuencias textuales y en la modificación de su semántica.

A la hora de caracterizar el trabajo de la dirección escénica y sus mecanismos de legitimación, Proust observa que, si bien la performance teatral se asienta en aspectos materiales, el reconocimiento de sus habilidades refiere a su capacidad de interrelacionar y combinar estas formas para gestar una nueva realidad inmaterial. A su vez, la intervención estatal durante la década del 50 marcó en Francia un cambio de la relación entablada entre la dirección y los marcos institucionales. Con la creación del Ministerio de Asuntos Culturales en 1959 se define un sistema administrativo que evalúa la calidad de las producciones de los directores teatrales, estableciendo jerarquías y regulando sus trayectorias. De esta manera, el apoyo recibido por los fondos públicos le otorga a los directores la posibilidad de adquirir un grado de poder y preeminencia por encima de los dramaturgos y una enorme libertad creativa que prescinde de cualquier demanda de rentabilidad. En este contexto, el reconocimiento del director teatral en tanto artista y su prestigio social es consecuencia de las sucesivas revoluciones estéticas, de las transformaciones en los objetos de estudio definidos por la investigación académica y, sobre todo, el producto de una extensa intervención estatal. Sin embargo, a pesar del status conquistado en el presente, las dificultades en torno a la definición del oficio de la dirección persisten, producto de la inmaterialidad de su objeto y del progresivo incremento de nuevas profesiones teatrales que reclaman su reconocimiento, disputando los alcances prácticos delegados en la dirección. El oficio de la dirección desafía también la comprensión del trabajo artístico desarrollado en Occidente, que, según Hannah Arendt, reconoce en los productos estéticos su posibilidad de permanencia y preservación (Proust, 2019: 347).

7 "The director may be a brand, but it is a brand cultivated by a team. This volume does not seek to see the director as a homogeneous individual but rather as a construct that itself articulates wider debates around the intersections between theatre, nation, state and the broader structures through which geographical, political and cultural spaces intersect or collide. Directing is shown to be both a function and a profession, a brand and a process, an encounter and a market force" (la traducción es nuestra).

Proust concluye que "la dominación simbólica y física ejercida actualmente en el teatro público francés por los directores de teatro sobre todos los demás participantes en producciones teatrales es el resultado de una larga labor de artificación que se ha venido realizando durante más de un siglo" (347). Sin embargo, el autor confronta dos miradas sobre la proyección del oficio de la dirección en el futuro: aquellas que reconocen en el director un paso más en la evolución del arte teatral, y quienes observan en los procesos de artificación que le dieron nacimiento solo un fenómeno contingente y efímero. Desde esta perspectiva, no es posible entonces concebir la dirección teatral por fuera de los marcos institucionales que la consolidaron.

Teoría de la Regie: mediación y pensamiento

Frente a la comprensión del oficio de la dirección teatral bajo los paradigmas de la *mise-en-scène*, el *autourismo* y la *artificación*, en *Directing Scenes and Senses: The Thinking of Regie* (2015), el investigador alemán Peter Boenisch elabora el concepto de *Regie*, caracterizando la dirección teatral como un ejercicio de mediación y una forma de pensamiento. Para desarrollar este concepto, Boenisch se sirve de un amplio andamiaje conceptual en el que sintetiza los aportes teóricos de Jacques Rancière, el principio del pensamiento especulativo hegeliano, la teoría estética de Schiller y los estudios de la teatralidad desarrollados por Rudolf Münz y Helmar Schramm en la década del setenta. Centrándose en el desarrollo del oficio de la dirección en Alemania, Boenisch se distancia de las definiciones elaboradas por Pavis y define la *Regie* como una "práctica relacional de renegociación y de puesta en relación de textos y teatro, de escenas y sentidos, de performances y audiencias, de dirigir-producir y espectar teatro, que se apoya en la forma y la estructura del teatro como una técnica y una institución cultural dentro del 'régimen estético del arte'"[8]. El concepto de *Regie* describe de manera más abarcativa el trabajo de la dirección teatral, en tanto ésta no se reduce a una organización del conjunto de signos que la obra produce en el escenario, ni tampoco se limita a un ejercicio de traducción y ejecución. La clave de este trabajo se encuentra en un ejercicio de mediación, al considerar que la producción teatral no es la interpretación del texto o las operaciones intangibles del director, sino el encuentro entre tradiciones y memorias culturales diversas. La *Regie* opera también al nivel de lo sensible, a diferencia del concepto de "dirigir", que indica la condición práctica en la construcción de un espectáculo, y de *mise-en-scène*, que alude a una dimensión analítica, en la cual se describe la transformación de un texto en una experiencia multisensorial. Boenisch afirma que el advenimiento de la *Regie* es la manifestación teatral del "régimen estético de las artes" (Rancière, 2005, 2013), un modo de identificación específico de las prácticas artísticas que se deshace la correlación entre los temas y los modos de representación. De esta manera, la obra "aparece a través de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad" (2005: 24). A diferencia de Pavis –que define la emergencia de la dirección teatral a partir de 1880– Boenisch identifica el surgimiento de este oficio hacia 1771, en el trabajo de Herr Stephanie der Ältere, Heinrich Laube, Franz von Dingelstedt o Johann Wolfgang von Goethe. El nuevo rol del regisseur marca una rápida evolución en la cual éste abandona sus tareas orientadas a la organización administrativa y financiera de los ensayos hacia una función propiamente artística, que le otorga una dirección a la interpretación y la performance de los actores. La operación específica ejecutada por la *Regie* remite a una práctica de mediación en la cual se pone en relación el texto escrito con el momento presente en el cual la audiencia lo observa y lo experimen-

8 "(..) It is a fundamentally relational practice of renegotiating and relating texts and theatre, scenes and senses, performances and audiences, directing/producing and spectacting theatre, which sits in the very form and structure of theatre as a cultural technique and as a cultural institution within the 'aesthetic regime of art" (Against authority: the deadlock of 'director's theatre'. Las itálicas corresponden al original. La traducción es nuestra).

ta. De esta manera, el enlace entre el ejercicio de presentación, ejecución y expectación toma la forma, siguiendo la terminología de Rancière, de un nuevo "reparto de lo sensible", una nueva configuración de los horizontes culturales que definen los modos, las convenciones y los límites de lo pensable, lo visible, lo decible y lo perceptible al interior de una comunidad determinada. Boenisch se detiene también en la dimensión y los alcances que el concepto de "lo sensible" adquiere para el filósofo francés: el espectro semántico de este concepto alude tanto a aquello que produce sentido como a lo que es percibido por nuestros sentidos. A la vez, esta nueva comprensión de la práctica directorial le otorga a la audiencia un rol central: la dirección y la expectación constituyen actividades estructurales y complementarias en un intercambio sin jerarquías. Al intervenir en la estructura que describe el "reparto de lo sensible" la práctica estética que encarna la Regie adquiere para Boenisch el estatuto de una operación política y de un ejercicio disensual.

De la misma manera que Pavis describe las transformaciones que los *Performance Studies* introdujeron en la práctica y la teoría de la puesta en escena, Boenisch confronta el campo de estudios norteamericanos de la performance con las líneas de investigación de la escuela alemana y su concepto de "lo teatral" ("theatrality"[9]): mientras que la teoría norteamericana pone el acento en la pura "ejecución de una acción", los estudios alemanes identifican la expectación como un aspecto insoslayable del fenómeno teatral. Para teóricos como Rudolf Münz y Helmar Schramm pensar la teatralidad supone regresar a la connotación que encierra el prefijo griego de la palabra *thea*: se trata del doble ejercicio de mostrar y mirar. Boenisch recupera de Schramm su comprensión de "lo teatral", entendido como las combinaciones históricamente específicas de tres agentes de la "energía cultural": la aisthesis (percepción), la kinesis (movimiento), y la semiosis (el sentido). La *Regie* encarna entonces "la fuerza cultural que pone en marcha un proceso teatral complejo y dinámico en el que los signos semióticos, el texto y el lenguaje se unen a las fuerzas de la kinesis, de la información móvil y" transportadora", y de la aisthesis, su dirección de espectadores experimentados"[10].

En tanto "fuerza cultural", la *Regie* comparte algunos principios estructurales del pensamiento especulativo tal como lo entendió Hegel, a partir de la tríada entre historicidad, reflexibilidad y universalidad (concreta), junto a los principios de mediación y negatividad. La *Regie* introduce la historicidad de los textos dramáticos puestos en escena, articulando una nueva comprensión del presente por medio del pasado. Mientras que la filosofía hegelina marca una apertura a la realidad histórica, el pensamiento de la *Regie* transforma al teatro en un arte que se sitúa en su momento histórico y cuyo presente constituye su absoluta condición de posibilidad. La materialización de ese pasado en la escena proyecta una potencialidad que no se manifiesta en el presente inmediato. En paralelo, el principio de reflexividad se expresa en la experiencia estética en tanto los objetos y las prácticas artísticas se revelan como extraños a los modos perceptivos del régimen cotidiano, pero a la vez le permite al espectador reconocerse en ellos. Según Boenisch, el proceso reflexivo posibilita el desarrollo de la propia conciencia espiritual, de la totalidad de la "vida colectiva" (Jameson, 2013). La reflexividad solicita la constitución de una "mediación", que articula el tercer principio del pensamiento especulativo: la "universalidad concreta". El trabajo de la *Regie* implica una negociación entre lo abstracto y la universalidad concreta, y cuestiona la comprensión del director como un autor que abusa del trabajo del dramaturgo en pos de la afirmación de su voluntad individual. En el ejercicio de la *Regie* se reconoce su carácter inmanente, en tanto supone una mediación históricamente situada. Estos tres elementos ponen de manifiesto la dimensión de "negatividad" que caracterizan, de forma simultánea, al pensamiento hegeliano y a la práctica de la dirección teatral: La *Regie* "niega" el texto dramático, pero no en el sentido de omitir su intención autorial o buscando reemplazar el trabajo del dramaturgo por el de la dirección, sino que más bien implica la desestabilización del texto como ley inmutable y como "significante maestro" (Lacan). A la vez, este principio cuestiona la comprensión binaria del texto como idea y la performance escénica como su materialidad. Al considerar la dimensión reflexiva como un aspecto inherente a la práctica de la *Regie*, Boenisch introduce un modo de lectura sobre las prácticas de dirección que se aleja de las teorías del *auteurismo* enunciadas en el apartado anterior.

Por último, el investigador observa en el pensamiento de Friederich Schiller los antecedentes que definen la *Regie* como una práctica de mediación estética. La evocación del filósofo alemán resulta central para iluminar la politicidad inherente a la dirección teatral. Boenisch rescata del pensamiento de Schiller tres ideas centrales: los conceptos de libertad, autonomía y juego. De las tres, el juego constituye el efecto más profundo de la práctica teatral. El jugar es una práctica estructurante de lo humano que quiebra una determinada "partición de los sensible", objetando la comprensión del mundo en términos puramente binarios y exclusivos. La dimensión autónoma que Schiller le reconoce a la práctica artística afirma en la experiencia estética el ejercicio de un vigoroso disenso sobre las formas de visibilidad y de enunciación hegemónicas. En este sentido, "la autonomía de la obra y la experiencia estética expresa el potencial de una redivisión de lo sensible hegemónico en su sentido más pleno: un cambio del orden político y estético que es experimentado en su esencia de manera sensible"[11]. Para Schiller, la experiencia estética funda un territorio que afirma el verdadero sentido de libertad del hombre: el teatro encarna, en ese sentido, el sitio ideal de expresión de la libertad al equiparar forma y contenido, abstracción y fantasía, reflexión y representación. La *Regie* es también

9 A partir de los estudios desarrollados por Rudolf Münz (1998) y Helmar Schramm (1990) Boenisch afirma que el concepto de "lo teatral" implicó en el ámbito europeo una toma de postura contra la matriz canonizada del "teatro burgués". A la vez, el uso de este término, distinto del concepto más habitual de "teatralidad" ("theatricality"), pretende eludir un error historiográfico común, basado en la proyección de ideas o conceptos contemporáneos (fundamentalmente los de la historia teatral europea a partir del siglo XVIII) sobre diversas prácticas teatrales del pasado. En tercer lugar, la utilización de este término busca defender el teatro frente a las posiciones teóricas que lo definen como una práctica cultural anticuada y conservadora.

10 "(..) can be grasped as the cultural force that sets in motion a complex and dynamic theatral process where semiotics signs, text and language bind themselves to the forces of kinesis, of moving and "trasporting" information, and aisthesis - its address of experiencing spectators" (Theatrality: the theories of Rufold Münz and Helmar Schramm. La traducción es nuestra).

11 The very autonomy of aesthetic play and experience expresses the potential for a redivisión of the hegemonic sensible in its fullest sense: a shift of the aesthetico-political order that is essentially sensibly experienced" (Beyond the 'moral institution': theatre as play. La traducción es nuestra).

una fuerza transcrítica que señala una posición relacional y especulativa: integra en su ejercicio la dualidad que el prefijo thea encarna, y que remite de manera simultánea al concepto de teatro y de política. En este aspecto, Boenisch considera que las aproximaciones a la dirección teatral en términos de una mera práctica funcional o un oficio resultan insuficientes, aspecto que nos lleva a confrontar su teoría con las perspectivas genéticas en torno a la dirección teatral.

La dirección teatral como proceso creativo y cognitivo

La pregunta por la definición de la práctica de la dirección teatral y sus funciones revela una mirada novedosa en el trabajo *The director and directing: Craft, Process and Aesthetics in Contemporary Theatre*, de Adam Ledger (2019). La perspectiva de Ledger resulta a la vez complementaria y diversa de la de Boenisch, ya que el investigador norteamericano se interna en el oficio de la producción y en el entramado de decisiones artísticas que operan en los procesos de creación de la dirección teatral. A partir de las premisas que definen la neuroestética, Ledger reconoce en la dirección teatral una forma de conocimiento "sobre el mundo y en el mundo". Adicionalmente, el autor utiliza una serie de categorías provenientes de la teoría de la creatividad, a fin de elaborar un mapa posible de los procesos creativos de la dirección. Junto a la figura del director como creador de la puesta en escena, maestro de actores y teórico, el investigador describe algunas funciones centrales que caracterizan al director contemporáneo: agente organizador de las tecnologías electrónicas que le dan forma a la escenografía contemporánea y, fundamentalmente, la consolidación de un tipo de artista que, en tanto creador, no se encuentra atado a la existencia de un texto previo. Ledger orienta también su estudio hacia la experiencia estética del espectador, a partir del concepto de "bucle autopoiético" (Fischer-Lichte, 2013), en el cual el significado del evento teatral emerge como un proceso compartido entre la audiencia y los hacedores del acontecimiento escénico (Ledger, 2019: 12). La articulación de los conceptos desarrollados por Ficher-Lichte y Boenisch le permiten a Ledger trascender la oposición entre la comprensión del director en tanto *auteur* o como un mero intérprete de las lógicas de sentido instauradas por el texto dramático. Desde una posición que reivindica el estudio empírico de la dirección teatral, Ledger elabora un inventario de las habilidades presentes en el oficio del director a partir de tres categorías: las que conciernen al actor, las referidas al espacio y las que se orientan hacia la configuración del espectáculo teatral en tanto evento. En primer lugar, todo director es el responsable de una definición metodológica para llevar adelante el trabajo con el actor; de forma simultánea, en él se delega una concepción espacial y el diseño del dispositivo escenográfico; el director es también el responsable de concebir la configuración de la experiencia potencial que, en tanto performance, el espectáculo manifiesta. En estas cualidades que definen sus tareas se pone de manifiesto la pericia de la dirección en interacción con el resto de los artistas teatrales. En tanto sujeto dedicado a la articulación de tareas y visiones artísticas heterogéneas, en el director convive un componente conativo (orientado a dirigir la voluntad de otros), emocional (su capacidad de percibir y articular la trama afectiva de los procesos creativos), y un "agente de cambio", capaz de elaborar operaciones de selección que negocian de manera constante con el contexto estético, político y las demandas de rentabilidad comercial. El director es también un sujeto artístico que cataliza nuevas formas de trabajo y nuevas definiciones estéticas.

En la construcción de una mirada que privilegia la dimensión genética de los espectáculos, Ledger pone el acento en lo poco que ha sido estudiada la dinámica del ensayo, laboratorio y espacio de ejecución primordial de

la dirección. Para llevar adelante un estudio dispuesto a definir las tareas que caracterizan a la dirección teatral, *Ledger* considera fundamental la exploración de los modos de organización en las etapas de pre-producción y en las instancias de prueba con los actores en el espacio escénico. Estudiar estos fenómenos supone idear conceptos capaces de darle nombre y visibilidad a los procesos de creación por los que transita la dirección desde los orígenes mismos de su trabajo, y repensar el posicionamiento que el investigador teatral asume en la comprensión del fenómeno estudiado.

Conclusiones: hacia una teoría comparada de la dirección teatral en América Latina

El conjunto de perspectivas recogidas en torno al oficio de la dirección teatral nos permite formular una serie de conclusiones y esbozar un conjunto de interrogantes. En primer lugar, la dirección teatral es un fenómeno complejo que solicita para su comprensión una pluralidad de miradas en las que conviven enfoques filosóficos, semióticos, fenomenológicos, junto con aproximaciones sociológicas o modelos basados en la neuroestética y las teorías de la creatividad. Desde el marco conceptual y metodológico de la Poética comparada (Dubatti, 2010), consideramos que las miradas expuestas pueden asumir un carácter dialógico y complementario. Pensar una poética de la dirección teatral supone, desde nuestra perspectiva, la articulación de tres niveles: aquel que refiere a la dimensión del trabajo (el conjunto de directrices materiales, conceptuales, las técnicas y los procesos que describe la dirección teatral, así como también el análisis de los marcos institucionales en los que tiene lugar); junto a él, el aspecto estructural que el producto de la dirección teatral concibe y elabora, tanto en su dimensión inmanente como en su vínculo con instancias externas (la historia social y política); por último, la concepción teatral, elemento de análisis que opera en la modalización de las formas de trabajo y en las estructuras poéticas elaboradas por la dirección. Los tres niveles enunciados permiten reconocer en el estudio de la dirección las características que lo definen como un acto de creación y las particularidades que reviste el espectáculo en tanto producto y objeto de conocimiento. La tríada enunciada permite integrar aquellas aproximaciones centradas en el estudio de la dimensión genética de los espectáculos o de las dinámicas sociales que la dirección despliega (tal como se advierte en los trabajos de Ledger, Rebellato, Delgado y Proust), así como también la observación sobre el producto específico que la dirección concibe y elabora (la *Mise-en-scène* o la *Regie* en tanto objeto teórico).

Por otra parte, la perspectiva cognoscitiva de la dirección formulada por Ledger y Boenisch posibilita considerar el oficio de la dirección teatral a partir de los debates en torno a la relación entre el arte y el conocimiento (Deleuze y Guattari, 1997; Goodman, 1976, 2015). De forma complementaria, Delgado, Rebellato y Proust reconocen tres aspectos fundamentales para pensar el oficio de la dirección en el presente: aquel que refiere a su función pedagógica, al ejercicio intelectual y al diálogo entablado con los marcos institucionales del teatro. De manera complementaria, la comprensión de la dirección como dispositivo de disenso tal como lo enuncia Boenisch permite que nos interroguemos por las formas de intervención política que se advierten en el oficio de la dirección en los diversos contextos latinoamericanos en los que se ha desarrollado, atendiendo también a las variables de articulación entre las prácticas teatrales y los procesos históricos. Al concebir la dirección como un ejercicio de mediación que no queda subsumido al sistema de signos inscripto en la puesta en escena, es posible reconocer en ella una fuerza capaz de configurar nuevas sensibilidades, de producir "estructuras de sentimientos" (Williams, 1997), fundar comunidades afectivas e incidir en el medio social en el cual se desenvuelve. Sin definirlo de la misma manera, Ledger reconoce un potencial similar al concebir al director como un "agente de cambio", capaz de

poner en cuestión las lógicas comerciales, políticas y estéticas que definen su trabajo.

Cada una de las teorías referidas en este estudio privilegian —de forma casi absoluta— aquellas experiencias que parten de la existencia de un texto dramático previo. En algunos marcos teóricos específicos, como el que enuncia Boenisch, esta condición resulta fundamental para considerar el alcance de sus definiciones. Vale la pena entonces interrogarse por las implicancias de una teoría de la dirección capaz de dar cuenta de aquellas experiencias teatrales que prescinden de manera total de un texto dramático pre-existente, fenómeno recurrente en la escena teatral latinoamericana de las últimas décadas. Algo similar podría decirse del carácter individual o colectivo que la dirección supone: si bien en un plano abstracto muchas de las definiciones abordadas conciben la dirección en términos colectivos, los ejemplos utilizados para refrendar su dimensión teórica insisten, en la mayoría de los casos, en la comprensión del director como un sujeto individual. A la vez, las construcciones teóricas indagadas elaboran sus marcos de análisis a partir de la observación de aquellas prácticas teatrales que poseen un alto grado de institucionalización, en contextos geográficos donde la presencia estatal en materia de incentivo y regulación cultural es alta. En el marco de una teoría situada, dispuesta a describir la pluralidad de las prácticas de la dirección teatral en los diversos contextos latinoamericanos, la comprensión de la dirección como una forma de pensamiento esbozada por Boenisch permite el desarrollo de un campo de estudios orientado al análisis sobre las formas de pensamiento teatral gestadas por los directores latinoamericanos y su interacción con las experiencias intelectuales presentes en su medio social y cultural. Se trata, por lo tanto, de reconocer las formas en las cuales la dirección afirma su identidad al interior de una pluralidad de territorios atravesados por procesos históricos y políticos singulares. Una historia de la dirección teatral en latinoamérica demanda entonces una perspectiva comparada, solicita un estudio anclado en sus manifestaciones territoriales (en contextos geográficos-históricos-culturales singulares), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales o por la superación de la territorialidad como categoría (Dubatti, 2012). En el caso de la dirección latinoamericana, se vuelve necesario pensar el intercambio entre el desarrollo del oficio en el continente con los modelos configurados en Europa, al igual que sus apropiaciones y sus reelaboraciones, de acuerdo a las tradiciones y a las formas de organización que la dirección teatral asume en nuestro territorio. Esto implicará, a futuro, el desarrollo de un nuevo estudio que permita indagar sobre los paradigmas implícitos en los modelos de historización de la dirección teatral desarrollados en el continente latinoaméricano, varios de ellos nombrados en la introducción de este artículo.

Por último, resulta interesante observar de qué manera la dinámica relacional que define el oficio de la dirección teatral se pone de manifiesto en cada una de las teorías relevadas, a partir de la interacción que la figura del director entabla con el resto de los artistas y los agentes que conforman los procesos de producción teatral, o a través de la forma en que la propia materialidad del espectáculo impacta y se retroalimenta en el acto de expectación. Como hemos desarrollado anteriormente, Proust pone el acento en la dimensión propiamente inmaterial que define este oficio, a partir de las funciones de unificación e intelectualización asumidas por el trabajo de la dirección. Tal vez estas cualidades convierten a la dirección en un objeto escurridizo, oscilante entre una definición estrictamente material y la pura abstracción, entre la ausencia y la presencia, y reclaman para su comprensión una lógica fantasmática. Como advierte Derrida:

Lo que sucede entre dos, entre todos los «dos» que se quiera, como entre vida y muerte, siempre precisa, para mantenerse, de la intervención de algún fantasma. Entonces, habría que saber de espíritus. Incluso, si eso, lo espectral, no es. Incluso sobre todo si eso, que no es ni sustancia, ni esencia ni existencia, no está nunca presente como tal (2012: 10).

Ya sea a través de la comprensión del oficio de la dirección en su articulación con diversos marcos institucionales, de su consideración como dispositivo de pensamiento y conocimiento o de su capacidad de intervención política, los paradigmas enumerados describen algunos ejes centrales para la configuración de una historia de la dirección teatral en nuestro continente. Una historia que se encuentra en plena expansión. Una historia, quizá, habitada por fantasmas.

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2850
ISSN 0719-630X

Bibliografía

Argüello Pitt, C. (2018). *Dramaturgia de la dirección de escena.* México: Paso de Gato.

Boenisch, P. (2015). *Directing scenes and senses: The thinking of Regie.* Manchester: Manchester University Press. E-book.

Bradby, D., Williams, D. (1988). *Director's Theatre.* Nueva York: Macmillan Education.

Deleuze, G., Guattari, F. (1997). *¿Qué es la filosofía?.* Barcelona: Anagrama.

Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx.* Madrid: Trotta.

Dubatti, J. (2010). *Filosofía del Teatro II.* Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales.Propedéutica.* Buenos Aires: Atuel.

Fischer-Lichte, E. (2013). *Estética de lo performativo.* Madrid: Abada Editores.

Fukelman, M. (2018). Mujeres en la historia del movimiento de teatros independientes de Buenos Aires. *Revista interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México* (4). Recuperado de: https://estudiosdegenero.colmex.mx/index.php/eg/article/view/290/175

Geirola, G. (2014). *Arte y oficio del director teatral en América Latina: Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay.* Los Ángeles, Buenos Aires: Argus-a.

Geirola, G. (2015a). *Arte y oficio del director teatral en América Latina: Colombia y Venezuela.* Los Ángeles, Buenos Aires: Argus-a.

Geirola, G. (2015b). *Arte y oficio del director teatral en América Latina: Puerto Rico y Republica Dominicana.* Los Ángeles, Buenos Aires: Argus-a.

Geirola, G. (2015c). *Arte y oficio del director teatral en América Latina: Bolivia y Ecuador.* Los Ángeles, Buenos Aires: Argus-a.

Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte.* Barcelona: Paidós.

Goodman, N. (2015). *Maneras de hacer mundos.* Buenos Aires: Antonio Machado libros.

Heras, G. (2014). *Los retos de la dirección de escena actual.* México: Luciérnaga Azul.

Jameson, F. (2013). *Valencias de la dialéctica.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Ledger, A. (2019). *The director and directing: Craft, Process and Aesthetics in Contemporary Theatre.* London: Palgrave Micmillian.

Lozano, E. (2008). Vigencia de la puesta en escena en el teatro contemporáneo del mundo. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral,* (7), 1-11. Recuperado de: http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9450

Marin, F. (2018). Dirección teatral: del mundo del pensamiento al universo de las relaciones de grupo. Reflexiones en torno los procesos de escenificación del teatro independiente de Córdoba. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral,* 14(28), 94-106. Recuperado de: http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5480

Marin, F. (2020). Concepciones y especificidad del rol de la dirección teatral. Un caso en el teatro independiente argentino, *Investigación Teatral: revista de artes escénicas y performatividad* 11(17).

Mauro, K. (2011). *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un modelo de análisis de la actuación teatral a partir del caso porteño.* Inédita.

Münz, R. (1998). *Theatralität und Theater: Zur Hitoriographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.

Pavis, P. (2007). *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. París, Armand Colin.

Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.

Pellettieri, O. (Dir.). (2001). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen 1*. Buenos Aires: Galerna.

Pellettieri, O. (2001). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen 5*. Buenos Aires: Galerna.

Pellettieri, O. (2002). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen 2*. Buenos Aires: Galerna.

Pellettieri, O. (2003a). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen 3*. Buenos Aires: Galerna.

Pellettieri, O. (2003b). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen 4*. Buenos Aires: Galerna.

Pinta, M. (2013). *Teatro expandido en el Di Tella*. Buenos Aires: Biblos.

Proust, S. (2012). Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique, en N. Heinich et R. Shapiro, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012, 95-112.

Proust, S. (2019) "Portrait of the Theatre Director as an Artist", *Cultural Sociology,* Vol. 13(3), 338–353.

Schramm, H. (1990). "Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begrifsgeschichte von "Theater"", en Karlheinz et al. (Ed.), *Ästhetische Grundbegriffe: Studien zu einem historischen Wörterbuch. Berlin Akademie Verlag*, 202-242.

Szuchmacher, R. (2015). *Lo incapturable.* Buenos Aires: Penguin Random House.

Sidiropoulou, A. (2011). *Authoring Performance: The Director in Contemporary Theatre*. Nueva York: Palgrave McMillian.

Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península
.

“Anatomy I”

Técnica: **Mixta / Digital**

[PAGS. 67 - 75] Panambí n.13 Valparaíso DIC. 2021 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2855 ISSN 0719-630X

Análisis de procedimientos autorreferenciales en algunas producciones teatrales de Luis Palacio a partir del estudio del material significante escénico.

Mario Alberto Palasi
CONICET-UNSL-UNC
albertopalasi@gmail.com

Artículo bajo licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2021-04-27
ACEPTADO: 2021-10-19

RESUMEN
Las tensiones entre ficción y realidad en la escena se producen a partir del desplazamiento de los materiales significantes de los creadores desde su propio deseo. Desde el análisis de estos materiales en movimiento, tanto en el texto dramático como en la escena, en los cuadernos de bitácora y en las entrevistas con los creadores, utilizando como herramienta metodológica los vectores deseantes (Pavis, 2000), observamos que no sólo son procesos autorreferenciales los géneros docudramas, autoperformances, autoficciones y biodramas, sino que todo espectáculo, ficcional o no, tiene una carga autorreferencial relacionada con las segmentaciones de territorialización, des-territorialización y re-territorialización.
Estos procedimientos de autorreferencialidad fueron estudiados en las producciones de Luis Palacio, dramaturgo, director y actor de la provincia de San Luis, Argentina.

Palabras clave
Teatro, autorreferencialidad, territorialidad, significantes, vectores deseantes.

RESUMO
As tensões entre ficção e realidade em cena são produzidas a partir do deslocamento dos materiais significantes dos criadores de seu próprio desejo. A partir da análise desses materiais em movimento, tanto no texto dramático quanto na cena, nos diários de bordo e nas entrevistas com os criadores, utilizando os vetores desejantes como ferramenta metodológica (Pavis, 2000), observamos que eles não são apenas processos autorreferenciais gêneros docudramas, auto-performances, autoficções e biodramas, mas todo espetáculo, ficcional ou não, tem uma carga autorreferencial relacionada à segmentação da territorialização, desterritorialização e reterritorialização.
Esses procedimentos autorreferenciais foram estudados nas produções de Luis Palacio, dramaturgo, diretor e ator na província de San Luis, Argentina.

Palavras-chave
Teatro, autorreferencialidade, territorialidade, significantes, vetores desejantes.

ABSTRACT
The tensions between fiction and reality in the scene are produced from the displacement of the significant materials of the creators from their own desire. From the analysis of these moving materials, both in the dramatic text and in the scene, in the logbooks and in the interviews with the creators, using the desiring vectors as a methodological tool (Pavis, 2000), we observe that they are not only self-referential processes the docu-drama genre, self-performances, self-ictions and biodramas, but every show, fictional or not, has a self-referential burden related to the segmentations of territorialization, deterritorialization and re-territorialization.
These self-referential procedures were studied in the productions of Luis Palacio, playwright, director and actor in the province of San Luis, Argentina.

Keywords
Theater, self-referentiality, territoriality, signifiers, desiring vectors.

Formación y poética de Luis Palacio

Luis Palacio comienza sus primeras experiencias teatrales a fines de la década del 90 en la ciudad de Villa Mercedes de la provincia de San Luis, Argentina, y es en la década siguiente cuando sus producciones adquieren notoriedad dentro y fuera de San Luis. Con amplia formación en montaje teatral junto a maestros como Jorge de Lazzaletta y Rubén Szuchmacher, seminarios de dirección y actuación teatral con Jorge Díaz, Pompeyo Audivert, Alexander Barynin y de dramaturgia con Susana Lage, Paco Sarzozo, Mauricio Katún y Alejandro Zingman, entre otros realiza importantes producciones como actor, director y dramaturgo. Algunas de estas son: *Justo Daract* (2004), *Bingo-Teatro, Pedazos de labios en las tazas* (2005), *La Humedad de tu cuerpo* (2007), *Hazme una flor* (2010), *Villa Presunción I, II y III* (2010-2012), *Lo que viene con la noche* (2012), *El amor se olvidó el perfume* (2012), *He sido abducido/a* (2011), *Chico Folk* (2012), *Naturaleza Dogma* (2012), *Big Hamlet* (2012), *Verano en Tennessee* (2017). Además, comparte la autoría y la dirección de la obra *Época Puta* (2010) con Alejandro Zingman y de *La Verdadera Historia de la Aparecida Embarazada* (2002) con Javier Vivas. Durante el año 2007 dirige el elenco de la Facultad de Ingeniería y Ciencias Económico-Sociales (FICES) de la Universidad Nacional de San Luis, y entre los años 2014 y 2015 tiene a su cargo la Comedia Municipal de Catamarca.

Sus creaciones fueron premiadas en varias oportunidades: *La verdadera historia de la aparecida embarazada* fue ganadora de la Fiesta Provincial de Teatro *Teatrina 2002* en San Luis, ganadora de la III Fiesta regional del nuevo cuyo, La Rioja 2002 y seleccionada para representar a San Luís en la Fiesta Nacional de Teatro, Mendoza 2003; *La humedad de tu cuerpo* fue seleccionada para representar a San Luis en la Fiesta Nacional del Teatro 2009; *Hazme una flor* representó a San Luis en la Fiesta Regional del Teatro 2011 y *Verano en Tennessee* fue seleccionada para participar de la Fiesta Nacional de Teatro, en Rosario, año 2018. En cuanto a su poética podemos afirmar que Luis Palacio corresponde a la generación de teatristas dentro del canon de la multiplicidad del teatro de postdictadura según lo define Jorge Dubatti (2011):

> Es el teatro en el canon de multiplicidad, donde paradójicamente lo común es la voluntad de construcción de micropoéticas y micropolíticas (discursos y prácticas al margen de los grandes discursos de representación) enfrentadas al capitalismo hegemónico y a las macropolíticas partidistas. El teatro se configura, así como el espacio de fundación de territorios de subjetividad alternativa, espacios de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio (2011:74).

Algunos lineamientos de la Poética de Luis Palacio son:

- En la elaboración de la mayoría de sus trabajos realiza una aproximación escrita, de gabinete, que luego será modificada y actualizada de acuerdo con la escena y el encuentro con los actores.
- La creación total del texto se sustenta en los aportes que recibe del cuerpo y las subjetividades de los actores y la escena a partir de las improvisaciones.
- Hay una preocupación por desarrollar temas de su lugar de origen, la ciudad de Villa Mercedes en la provincia de San Luis y en relación con otras provincias de Argentina.
- El tratamiento simbólico de los temas que desarrolla tiene una gran carga de ironía, erotismo y humor negro.
- En cuanto a su concepción estética emplea una variedad de improntas de actuación y puesta en escena: grotesco, realismo, performance, antropología teatral, entre otras.
- Hay siempre una preocupación en el espacio escénico y una búsqueda constante en romper el espacio convencional, teniendo en cuenta su efecto desde lo simbólico.

Para la identificación y análisis de algunos procedimientos autorreferenciales resonantes seleccionamos un grupo de obras en las cuales Palacio cumple múltiples roles participando como autor, director y actor. Estas obras son: *Justo Daract* (2004), *Bingo-Teatro, Pedazos de labios en las tazas* (2005), *Villa Presunción I, II y III* (2010-2012), Chico Folk (2012) y *Verano en Tennessee* (2017).

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2855
ISSN 0719-630X

Presupuestos teóricos

Para determinar algunos procedimientos autorreferenciales en la escena, en primera instancia reflexionaremos sobre la construcción de determinados presupuestos estudiados anteriormente y expresados en la bibliografía citada y, posteriormente, nos referiremos a algunos ejemplos observados en las obras de Palacio.

Para la construcción de estos presupuestos y preguntas se tomarán algunas conclusiones de lo realizado en la investigación de nuestra tesis doctoral denominada *Dinámica de las poéticas teatrales en el acontecimiento escénico producido por el dramaturgo, actor y director Luis Palacio de Villa Mercedes (San Luis)* (2018) y lo investigado en los proyectos *Teatro, poesía y formas dramatúrgicas que descentran y traducen la política y el pensamiento* (2014-2015) y *Configuraciones escénicas del retrato en dramaturgias argentinas actuales* (2016-2017) ambos de la Universidad Nacional de Córdoba.

El tema en cuestión nos lleva a realizarnos las siguientes preguntas: ¿Qué es la autorreferencialidad en las propuestas escénicas? ¿Autorreferencialidad es lo mismo que metaficción?, ¿es lo mismo que, en el caso de lo teatral, el metateatro? ¿Cómo se pueden explicar aquellos procedimientos autorreferenciales para identificarlos y analizarlos?.

Catherine Larson (1989) cita a Lionel Abel (1963) quien acuña el término metateatro en su estudio *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* definiéndolo como:

> … piezas sobre la vida ya teatralizadas… Los personajes no están en escena sólo porque el dramaturgo los capturó en posturas dramáticas (como se hace con una cámara), sino porque ellos mismos sabían que eran dramáticos mucho antes de que el dramaturgo les prestara atención (Larson 1989: 1014).

Proponiendo que Abel se concentró en describir una nueva forma dramática sin detenerse en las diversas maneras que se presenta el metateatro ni los diferentes efectos en la escena. Luego Larson profundiza en las técnicas fundamentales del metateatro, tales como el drama dentro del drama y la idea de desempeñar un papel dentro de otro. A partir de aquí comienza a enfatizar en las características que debería tener el metateatro. La autora propone analizar al metateatro como una herramienta interpretativa que subraya la tensión que existe entre el arte y la realidad presentando cinco tipos de técnicas y utilizando el calificativo de drama autoconsciente:

1. El drama dentro del drama.
2. La ceremonia dentro del drama.
3. La idea de desempeñar un papel dentro de otro.
4. Las referencias o alusiones literarias o de la vida real.
5. La autorreferencia (Larson 1989: 1015).

Alfredo Hermenegildo, Javier Rubiera y Ricardo Serrano (2011) concuerdan que:

> …propiciado por la apertura o indefinición del término acuñado por Abel, se ha producido una deriva terminológica que en su extremo permitiría reconocer como metateatral todo elemento que en un drama o en un espectáculo dados indica o hace recordar el carácter teatral de la ficción (2011: 12).

Los autores proponen que el germen metateatral se encuentra donde se rompe la ilusión de la ficción y la escena se presente desnuda, sin ningún artificio representativo, donde la aparición de lo real en forma de realidad se dé sin filtros.

Ahora bien, nos preguntamos qué relación existiría entre metateatralidad y autorreferncialidad. En este sentido podemos citar algunas definiciones que realiza Patrice Pavis (2016) en su *Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo* observando que toma como sinónimos "autorreflexibilidad" y "autorreferencialidad" colocando en la lista alfabética el término autorreflexibilidad y luego en su definición entre paréntesis explica: "autorreferenciales, se dice también".

> Cuando un texto, dramático o de otro tipo, cuando una puesta en escena o una performance hacen referencia a sí mismas, son autorreflexivas (autorreferenciales, se dice también). Esta referencia puede tener que ver con la ficción de la obra (en cuyo caso se habla de metaficción), con su construcción (y deconstrucción), o con su temática (alusión, teatro dentro del teatro) (2016: 48).

Haciendo clara referencia a procedimientos metaficcionales, metateatrales o metaperfomáticos donde la ficción, el teatro o la performance hablan de su propia temática o propio procedimiento de construcción. Entendemos desde este párrafo que la autorreferencialidad es un concepto donde hay referencia en la obra hacia la escena estrictamente. La mirada se vuelve hacia el teatro mismo o la misma performance, hablaría entonces de procedimientos que hacen al convivio específico como toda acción escénica que se lleva a cabo dentro de una representación dramática que la contiene y en simultáneo en el mismo convivio. Anteriormente Pavis (2015) en su *Diccionario del Teatro* define a metateatro como: "Teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto habla de sí mismo, se 'autorrepresenta'" (2015: 288).

Ahora bien, más adelante, el autor, propone otro efecto autorreflexivo:

> Para la fenomenología, el "cuerpo vivo del actor es capaz de volver hacia sí la mirada del espectador", lo que será interpretado como un caso de autorreflexividad de la mirada del espectador. […], el cuerpo remite a sí mismo, es un signo que remite la mirada hacia él antes de significar el mundo. Esto debería instarnos a prestar atención al fenómeno de la autorreflexividad (2016: 48).

En este sentido podría decirse que habría con el cuerpo un juego de espejo, es decir un juego donde existiría una identificación del espectador con el cuerpo del actor, esto sería claramente la consecuencia en la formación del registro imaginario a partir del proceso que el niño produce en su desarrollo con lo que Jacques Lacan (2002) denomina el *estadío del espejo*. El *infans* reconoce su imagen en el espejo y a partir de lo lúdico experimenta con sus gestos, de tal

manera que produce un dinamismo libidinal, construyendo una estructura ontológica que promueve la identificación, es decir la transformación producida en el sujeto cuando asume su imagen. Este proceso sitúa la instancia del *yo (je)*[1] construyéndose la matriz simbólica desde su forma primordial antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto (Lacan 2002: 86-87). Este caso particular, y primero en la función del *imago*[2], establece la primera relación del sujeto con el otro, marca la percepción en las relaciones sociales. De esta manera el acontecimiento denominado *estadío del espejo* inaugura, por la identificación con la *imago* del semejante, la dialéctica que desde entonces liga al *yo [je]* especular con situaciones socialmente elaboradas. Podemos decir entonces que toda situación escénica de cuerpos presentes y en convivio produce este efecto de autorreflexibilidad donde la observación del cuerpo del otro hace volver hacia sí la mirada del espectador, como en toda relación social. Si bien en el teatro la experiencia espectatorial no determina la personalidad es interesante pensar en la remisión a sí mismo del cuerpo del otro que se produce en la identificación al presenciar el convivio. Ya en el siglo IV aC Aristóteles (1966) explica este proceso como "incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones" (1966: 11), se podría interpretar entonces que procedimientos autorreflexivos se producirían en el cuerpo a partir de una identificación inconsciente con el otro.

En cuanto a los procedimientos denominados autoficción[3], Pavis (2016) es muy claro en el posicionamiento que toma en el teatro como concepto trasladado de la literatura:

> El autor habla de hechos personales reales, no inventados, pero totalmente recompuestos, con otra cronología, considerada imposible, pues necesita de la ficción para existir. [...] *La autoficción teatral* es más rara pero no inédita. Utilizaría los medios de la dramatización, la transposición y la recuperación de acontecimientos autobiográficos del autor, y reconstituiría en acciones escénicas estos elementos, tal cual ocurrieron (2016: 44)

Sergio Blanco (2016) realiza un recorrido histórico de los procedimientos autoficcionales finalizándolo con el descubrimiento freudiano del inconsciente en el siglo XX y su exploración con el psicoanálisis a partir de lo cual se desacredita la autobiografía para habilitar la autoficción. De esta manera somos conscientes que al querer relatar nuestras propias vidas estamos construyendo otra vida, estamos creando un ente con pensamiento autárquico en el caso de la construcción escénica. Por lo tanto, podríamos decir que todos nuestros recuerdos son autoficcionales ya que se recrea constantemente desde la memoria otro yo, un yo ficcionado y cuando se lo transcribe en la escena es un yo poético.

Pavis (2016) propone otro procedimiento autorreferencial que es el performer que actúa su propia vida para los espectadores y lo denomina "autoperformer", en referencia a la palabra "autoficción", luego de definir este procedimiento propone el siguiente título "De la autoficción a la autoperformance" (2016: 44) y define al performer de la siguiente manera: "el performer actúa su propia vida para los espectadores" y además propone:

> El performer, entonces, continúa siendo, o más bien siempre vuelve un poco a ser actor, autor y narrador. Vuelve a ser actor al mismo tiempo que trata de borrar las pistas escénicas para hacer creer que sólo se representa a sí mismo (2016: 45)

Exponiendo al sujeto performer siempre con la necesidad de producir autoficción porque "no permanece mucho tiempo como performer" (2016: 45) y luego citando a Lacan propone que "se pone en duda la integridad del sujeto" (2016: 45) y proclama al final de este título que, a partir de la noción de *experiencialidad* propuesta por la posnarratología, "... ni el sujeto, ni el actor, ni el espectador pueden comprender lo que es vivido, significado y recibido en la obra autoficcional sin hacer referencia a su propia experiencia concreta" (2016: 45). Poniendo en duda los límites entre realidad y ficción, esto supone que siempre hay algo de realidad en la actuación y algo de actuación en la realidad que se puede mostrar en escena. Pero no quedándose acá, Pavis muestra más adelante la utilización de procedimientos performáticos en distintos espectáculos anunciando también una evolución en la escena hacia formas más reales uniendo procedimientos narrativos complejos con la organicidad, lo real que propone la performance, en este sentido Pavis menciona expresiones como el body art, el live art y One-to-One performance (2016: 46).

En este sentido va nuestra investigación de la escena propuesta por Luis Palacio y su autorreferencialidad planteando además que el cuerpo del actor/performer "no es un mero emisor de signos, un semáforo ajustado con la idea de lanzar señales dirigidas al espectador; produce efectos en el espectador, ya los llamemos energía, vectores del deseo, flujo pulsional, intensidad o ritmo (Pavis, 2000: 79). Además producimos este análisis desde lo que Pavis denomina "vectores deseantes" que profundizamos en relación al deseo en el psicoanálisis y la estructura y función de los significantes desde el estructuralismo y post estructuralismo.

El tejido de materiales textuales y escénicos constituyen una red de significantes que se encuentran a la espera de significados posibles, y que, al mismo tiempo provienen de significantes primordiales, desconocidos, que poseen los intérpretes y/o los autores y directores y que son, sin

1 El moi, tiene que ver con Yo en el sentido de cómo uno se percibe a sí mismo, ligado a la conciencia, a lo que uno se percata, mientras que el je Lacan lo utiliza- para dar cuenta de la posición simbólica del sujeto (Ritsch, 2006),

2 Imago significa imagen en latín y es un término que ya había sido utilizado por el cristianismo en la expresión imago Dei. Pero llamó particularmente la atención de Jung a partir de la novela Imago de Carl Spiteller de 1906, una obra cuya trama está tejida entre la fantasía y la realidad de los personajes. A raíz del interés por este fenómeno y el término, se da este nombre a una de las primeras revistas de psicoanálisis, fundada por Hanns Sachs, Otto Rank y Freud mismo. La revista Imago se funda en 1912 con el propósito de articular el psicoanálisis con otras disciplinas tales como la antropología, la filosofía, la teología o la literatura (Murillo, 2014:123).

3 El término autoficción es mencionado por primera vez por Serge Doubrovsky, "en 1970 lo utiliza por primera vez en uno de sus manuscritos borradores llamado Le Monstre que más tarde, en 1977, se transformará en su célebre novela Fils. En una escena que pasa en el automóvil del narrador luego de su sesión de psicoanálisis, este piensa que a partir de sus sueños podría escribir una ficción y que podría hacerlo allí mismo al volante de su auto, y entonces dice: «Si escribo en mi automóvil mi autobiografía será mi AUTO-FICCIÓN»" (Blanco, 2016).

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2855
ISSN 0719-630X

dudas, productores de signos y efectos autorreferenciales en la medida que es la expresión de su propia concepción de mundo, de vida, de arte entretejida durante su constitución como sujeto. De tal forma que el sujeto creador, mediante recursos poéticos, construye una ficción contaminada con sus propias concepciones.

Podemos enunciar entonces que los procedimientos escénicos y textuales son construidos por un sujeto deseante cuyo cuerpo genera en el espacio y en convivio materiales concretos que siempre contienen direcciones inconsciente o consciente hacia alguna afectación.

Realizamos además un proceso de redefinición del objeto/problema de los estudios teatrales regionales articulándolos con sus matrices territoriales y culturales particulares, entendiendo al fenómeno teatral como un ente estético vivo. "Desde esta visión, las teatralidades y sus reflexiones contienen tensiones históricas con agenciamientos locales específicos, evidenciados en las condiciones del acontecer simbólico e imaginario, con funciones políticas e identitarias disímiles que requieren un abordaje casuístico" (Tossi, 2011: 32). El teatro en Argentina se presenta desde una dimensión político-identitaria, con resurgimiento en la postdictadura, que configura algunas pujas por la apropiación de sentidos que se posicionan en el campo social con determinados conocimientos y saberes regionales que cuestionan determinadas perspectivas hegemónicas en cuanto a estructuras y temáticas textuales y escénicas. Por ende las matrices regionales se encuentran cargadas de una amplia impronta territorial dinámica que empapa las producciones artísticas desde diferentes posicionamientos estéticos, éticos y políticos.

En este sentido tomamos los conceptos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización en los procedimientos de autrorreferencialidad considerándolos en sus contextos geográficos-históricos-culturales singulares. Los conceptos de territorialidad y desterritorialidad son considerados como un tejido de segmentaciones. Es así que el análisis de los significantes autorreferenciales, en relación con la territorialidad, se ve comprometido en función de su resonancia a configurar diferentes mesetas rizomáticas y se diluyen, como parte de los corrimientos habituales en los sucesos de la cultura y política viviente.

Tomando las investigaciones de Gilles Deleuze y Felix Guattari (2006) podemos inferir que existe una segmentaridad "dura" que depende de grandes máquinas de binarización, una organización dual de los segmentos en círculos concéntricos y además existe una segmentaridad rizomática, que permite establecer un mapeo de los significantes en relación a su interpretación de forma flexible con círculos no concéntricos. La coexistencia de todas estas segmentaridades se encuentran trazadas, surcadas por líneas de fuga que proponen descodificaciones y recodificaciones, territorializaciones y desterritorializaciones. Como si constantemente una línea de fuga, incluso si comienza por un minúsculo arroyo, fluyese entre los segmentos y escapase a su centralización y eludiese su totalización (Deleuze y Guattari, 2006: 220).

De esta manera los procedimientos visuales o textuales elegidos en cada ente poético teatral son micro decisiones significantes que pueden instalarse en segmentos duros –territorialidades instituidas–, segmentos flexibles –no binarias, de multiplicidades de n direcciones–, o líneas de flujo mutante que tienden a escaparse de los códigos. El flujo mutante, convulsivo y creador se encuentra ligado al deseo libertario y modificador, en cambio las líneas duras y flexibles de segmentaridad son estables, siempre relacionados a significantes transparentes y codificados. Es desde aquí que los procedimientos reconocidos como autorreferenciales, ya sean que remiten al sujeto creador/a o a la construcción de la escena y el texto como meta lenguaje, se pueden considerar, a partir de la estructura, el trabajo y la concepción de mundo, como posibles segmentaciones que corresponden a diferentes procedimientos autorreferenciales que se territorializan, desterritorializan y reterritorializan.

Metateatralidad y autorreferencialidad en la obra de Palacio:

La metateatralidad en las obras de Palacio la interpretamos desde aquellos significantes que poseen una intensidad de significación haciendo referencia al discurso teatral propiamente dicho, y luego observamos los movimientos que se corresponden con los significantes relacionados con la autorreferencialidad produciendo líneas de fuga hacia la desterritorialización que permiten definiciones y cuestionamiento de la actividad teatral. Los significantes metateatrales son parte de la meseta que corresponde a la línea dura que hace referencia a la sobrecodificación, círculos concéntricos con gran resonancia. Los demás significantes se interpretaron de la siguiente manera: algunos a partir de las líneas flexibles, como segmentaciones primitivas, y otros como procesos de líneas de fugas que proponen desterritorializaciones y descodificaciones. Ambos grupos se analizaron en referencia a significantes que proponen significaciones relacionadas con la autoficción y autorrerencialidad.

En los diferentes análisis de casos, interpretamos los significantes que proyectan una significación determinada, a partir de la actividad deseante en su encuentro con el Otro , con los desfiladeros del significante particulares del sujeto creador. El sujeto marcado por estos significantes en su proceso identitario construye un deseo que le es propio, de esta manera observamos lo que Palacio reflexiona sobre el teatro.

La obra *Justo Daract* (Palasi, 2018:199-223) relata las peripecias de dos muchachos que intentan, mediante la canción, tener éxito e irse de su pueblo con consecuencias diferentes para cada uno y un final trágico. Fue estrenada en Villa Mercedes en el año 2003 y en 2018 reestrenada en Merlo con otro elenco. En esta producción es muy clara la referencia metateatral del significante 'máquina de hacer historias', frase expresada en el comienzo de la obra por el personaje Nelly, a modo de explicación de lo que el público va a ver. Esta metáfora de la actividad discursiva del teatro es, sin dudas, una referencia directa de lo que piensa el autor sobre el teatro. En este caso, los significantes flexibles relacionados con la autorreferencialidad son los significantes 'formación', 'suerte', 'éxito' y 'deseo' que los situamos en estas mesetas primitivas con cierta movilidad, fundamentalmente a partir de las líneas de fuga que producen los significantes 'quiero ser' y 'muerte'. En *Justo Daract*, en esta 'máquina de hacer historias' que se da en el contexto de un pueblo, con características similares al lugar del autor y marcado por la 'muerte' del ferrocarril, presenciamos la relación de los personajes –que el autor relaciona en la entrevista (Palasi, 2018:319) con una etapa de su vida– envueltos en conflictos de 'formación', 'suerte', 'éxito' y 'deseos' que son resignificados, recodificados permanentemente por el 'quiero ser'. Estos significantes poseen un peso en su intensidad para el autor de la obra, debido a que, durante esos años, su deseo de formación y búsqueda de su impronta en el arte, específicamente en la actividad teatral, se transformó en una marca de su vida profesional. Viviendo en Buenos Aires participaba de castings y obras teatrales que le permitieron conseguir experiencia en el medio y una forma de pensar y hacer en la escena. La 'máquina de hacer historias' era el lugar donde poder proyectarse más allá de su lugar de origen. La cadena de significantes en sus vectorizaciones durante la obra se conecta, metonímicamente, en ese sentido, con un contenido irónico que le permite a Palacio reírse de sí mismo.

En *Bingo Teatro-Pedazos de labios en las tazas* (Palasi, 2018:225-247), escrita en 2007, durante el juego de un bingo, Perpetua, la poetisa con un destino inevitablemente trágico, el de cumplir con el mandato de su padre, Banina, la artista plástica, buscando su realización personal y el sentido del arte y Daniela, la bolillera, una exprostituta que ama y sufre intentan, en el final de sus vidas, explicar el sentido del arte. En esta obra la metateatralidad se relaciona, fundamentalmente, con el significante 'arte'. Podemos hablar de dos significantes primordiales que se configuran como grandes centros: 'arte realista' y 'arte surrealista', estos son los núcleos esenciales de la obra, como si esta estuviera hecha para hablar del arte y sus posibilidades transformadoras. En base a un relato, entre surrealista y absurdo, Palacio propone que reflexionemos sobre el arte. Si bien no es metateatral exactamente, podríamos decir que es meta-artístico. En las mesetas flexibles podemos hablar de significantes como 'dictadura del arte' o 'la muerte de los saberes preconcebidos' para emprender una nueva experiencia artística. Lo que propone la desterritorialización como significante con sentido desestabilizador, es el 'juego', que brinda una clara orientación hacia un sector de la población al que no le interesan estas discusiones con el doble sentido de distraer y de incluirlas en la discusión sobre la finalidad del arte.

La obra *Villa Presunción* (Palasi, 2018:257-289), realizada en tres capítulos, fue estrenada entre 2010 y 2011 y su relato se basa fundamentalmente en el proceso de investigación que lleva adelante un grupo de científicos en un pueblo sobre algunos hechos sorprendentes que se suceden relacionados con su historia. Esta obra lleva en su título el significante que proporciona la base de las técnicas actorales: 'presunción'. No hay certezas, sólo presunciones de cómo debería ser o sentir tal o cual personaje, la 'presunción' es un significante metateatral que otorga todo el sentido a la obra en relación a las dudas en la construcción del relato, a los supuestos que es necesario verificar permanentemente en la historia. De hecho, las técnicas de investigación de los protagonistas para averiguar la verdad son técnicas teatrales:

> Charo: Nosotros con un sistema de avanzadas técnicas teatrales podemos ponernos en la piel de los personajes a investigar. Con esta capa me convierto en Rosa Camargo (Palasi, 2018:174).

Lo metateatral, en relación con el deseo del Otro que subyace en esta obra, como lo instituido, se refiere fundamentalmente a una forma de creación de los personajes, a "ponerse en la piel de los personajes", al "como sí" stanislavskiano que unido a 'presunción' está haciendo referencia a posibles técnicas utilizadas. Por otro lado, podemos mencionar la posición del yo frente al otro en relación al fantasma, para la reacomodación del deseo propio en función del deseo del Otro, esto es la posibilidad de la conexión en la actuación con el otro ficcionado, como experiencia especular con la imagen del otro como fundante del arquetipo del yo, resolviendo su desamparo. Por este motivo, podemos concluir que la obra presenta una autorreferencialidad vinculada con el deseo del autor puesto en

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2855
ISSN 0719-630X

la actuación, al crear personajes que se 'ponen en la piel' de quienes van a investigar dentro de las incógnitas de Villa Presunción. La línea de fuga y desterritorialización, que se presentan como una vectorización del deseo secante, es la puesta en escena del segundo capítulo con búsquedas de técnicas relacionadas con la 'performance'. El relato, en el capítulo 2 de la saga, sigue siendo el mismo y a nivel discursivo la 'presunción' es el tema, pero a nivel energético en la actuación es el cuerpo que acciona políticamente, desde sensaciones genuinas, permitiendo una discontinuidad con la propuesta de 'ponerse en la piel de otro'.

Esta contraposición de miradas de lo teatral comienza a observarse más claramente en la puesta en escena de *Chico Folk* (Palasi, 2018:291-299), propuesta escénica unipersonal estrenada en Villa Mercedes en el año 2012 que nos relata, de forma fragmentada, el recorrido emocional y físico de un muchacho de pueblo en su proceso de elección de género. En esta obra representación y presentación compiten y se complementan. Lo instituido como línea dura en la segmentación es fundamentalmente el unipersonal donde, en la actuación, hay marcas reconocibles de búsquedas de representación desde la antropología teatral que permite un nuevo lenguaje codificado en cuanto a la utilización del cuerpo y de los objetos. Por otro lado, las líneas que llamamos primitivas son en relación a lo autorreferencial y tienen que ver con la elección de los objetos, fundamentalmente los casetes y la pollera –con referencias directas a su historia personal en el caso de los casetes y con referencia a lo cuyano en el caso de la pollera-. Pero, por otro lado, intervienen resonancias que producen desterritorialización en el momento en que el cuerpo del actor-autor Palacio deja de ser representacional para convertirse en presentacional demostrando en este caso cómo las investigaciones sobre performance se desarrollan, en cierto momento, donde lo que se produce son energías reales, sensibles desde el estar ahí sin ningún tipo de superficialidad actoral.

El teatro como parte del relato, a modo de búsqueda del conocimiento del yo, Palacio lo trabaja concretamente en *Verano en Tennessee* (Palasi, 2018:301-315), estrenada en 2017, donde el argumento se desarrolla alrededor de un grupo de personas que se reúnen para hacer terapia y su metodología es similar al psicodrama, con la diferencia de que emplean los temas y conflictos planteados en las obras de Tennessee Williams, especialmente en *Háblame como la lluvia y déjame escuchar, Súbitamente el último verano* y en *El Zoo de Cristal*. Las improvisaciones con funcionalidad terapéutica se transforman en el significante inicial y constitutivo de la obra para desarrollar el proceso de identidad de los personajes, e ir develando la trama que los pondrá en conflicto. Este significante es un procedimiento en sí mismo que los relaciona con su propio fantasma, a partir del cruce de cada personaje con el Otro, configurando sus deseos. La forma de trabajo en la preparación de la obra se centró en la búsqueda de sentimientos genuinos, se corresponde con la autorreferencialidad de cada uno de los actores en la creación colectiva, ya que en los ensayos llevaron su cuerpo al límite de sus resistencias, utilizando técnicas a partir del estudio de la performance. Sánchez Harriet explica, en este sentido, que para los ensayos cada uno llevaba sus problemáticas personales para ponerlas en juego, según lo interpretado de los conflictos que propone Williams en sus obras (Palasi, 2018:387). Así, esta metodología de trabajo para la creación de *Verano en Tennessee* va produciendo líneas de fuga que compromete la estabilidad del sentido inicial en la vectorización propuesta del teatro dentro del teatro permitiendo, hacia el final de la obra, la confusión de realidad y ficción.

Conclusión

Las lecturas de los significantes de las obras de Luis Palacio a partir de la intersección entre la herramienta de los vectores deseantes propuestos por Patrice Pavis (2000) y teorías psicoanalíticas, relacionadas con lo simbólico y su relación con el deseo, nos permitieron configurar una macropoética de Palacio que en este trabajo, lo refererimos sólo a los procedimientos autorreferenciales.

Hemos investigado, topológicamente cada obra para construir, por un lado, una micropoética a partir de los significantes que resuenan en el cuerpo, tanto de los creadores como de la investigación y, por otro lado, el análisis de las obras, en su conjunto, permite definir una macropoética que se corresponde con el proceso de creación visto desde la diacronía del movimiento creativo.

Uno de nuestros objetivos fue distinguir, a partir del dispositivo de los vectores, en relación con procedimientos de autorreferencialidad, los significantes más resonantes, la actividad deseante de Palacio como creador e impulsor de creaciones teatrales y analizar, además, algún tipo de significante que fuera el conductor, al modo de semblante, que corta la cadena de significantes, una falta que expresa lo ininterpretable, la hiancia que nos compromete como sujetos del inconsciente. Logramos, de esta manera, establecer, en cada una de las micropoéticas analizadas, algunos significantes resonantes que conmueven la creación. Estos significantes resonantes están conectados, generando características específicas de la poética de Palacio.

Desde este procedimiento investigativo podemos afirmar que Palacio, mediante todas las referencias metateatrales que realiza en las obras analizadas –desde sus significantes textuales o sus procedimientos de creación– pone sobre el tapete, permanentemente, su ubicación personal dentro del teatro y su cuestionamiento de la funcionalidad del arte, en general, y el teatro, en particular.

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2855
ISSN 0719-630X

Bibliografía

Aristóteles (1966). *Poética.* España: Editorial Aguilar.

ABEL, L. (1963) *Metatheatre: A New View of Dramatic Form.* New York, Hill and Wang,

Blanco, S. (2016). La autoficción: una ingeniería del yo. 01/03/2021, *Revista Temporales* Sitio web: https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/-

Dubatti, J. (2010) Herramientas de Poética Teatral: concepciones de teatro y bases epistemológicas. *Revista Texturas*, 9/10 (9), 341-352. doi: https://doi.org/10.14409/texturas.v1i9/10.2891.

__ **(2011).** El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia*, 11-12, 71-80. Recuperado de http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia11-12/indice.html (1/05/2018).

Lacan, J. (2002). *Escritos.* Buenos Aires: Siglo XXI, Editores Argentina: Buenos Aires.

__ **(2007)** *Seminario 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica.* Buenos Aires: Paidos.

Murillo, M. (2014). El significante no es un arquetipo. *Anuario de Investigaciones. Universidad de Buenos Aires*, Vol. XXI, 119-126. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=369139994055-

Palasí, M. A. (2018) *Dinámica de las poéticas teatrales en el acontecimiento escénico producido por el dramaturgo, actor y director Luis Palacio de Villa Mercedes (San Luis).* Córdoba: Mapa, repositorio digitar de la Facultad de Artes, UNC.

__ **(22/07/2015).** Lauwers, Jan, Sad Face/Happy Face, una trilogía sobre la humanidad. Dramaturgia que provoca. *RECIAL-Revista* del CIFFYH Área Letras, Vol. 6 Num. 7, https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11910.

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine.* Barcelona: Paidos.

__**(2015).** *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidos.

__**(2016).** *Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo.* México: Toma, Ediciones y Producciones escénicas y cinematográficas, A. C.

Ritsch, G. (2006). *Algunas consideraciones acerca del sujeto y el yo.* 08/03/2021, de El Sigma.com Sitio web: https://www.elsigma.com/introduccion-al-psicoanalisis/algunas-consideraciones-acerca-del-sujeto-y-el-yo/10010.

Trastoy, B. (2009) Miradas críticas sobre el teatro posdramático. *AISTHESIS* Nº 46 (2009): 236-251 • ISSN 0558-3939. Chile: Instituto de Estética - Pontifi cia Universidad Católica de Chile.

Tossi, M. (2011). *Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán 1954-1976.* Buenos Aires: Dunken.

Larson, C. (1989) El metateatro, la comedia y la crítica: Hacia una nueva interpretación. *AIH. Actas X.* Buenos Aires: Centro Virtual Cervantes. 1013-1019.

Hermenegildo, A., Rubiera, J. Serrano, R. (2011) Mas allá de la ficción teatral: el metateatro. *Revista sobre el teatro áureo*. Nº 5. Canadá: Teatro de los siglos de oro. 9-16.

“Anatomy II”

Técnica: Mixta / Digital

[PAGS. 77 - 84] Panambí n.13 Valparaíso DIC. 2021 DOI 10.22370/panambi.2022.13.3125 ISSN 0719-630X

Recursos pop como una forma de ironizar lo político en *Mateluna* de Guillermo Calderón y *La dictadura de lo cool* de la Compañía La Re-sentida.

Carolina Hernández Parraguez
Universidad Católica Silva Henríquez
dimitrahp@gmail.com

Artículo bajo licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2021-05-14
ACEPTADO: 2021-11-29

RESUMEN
Pensar en la categoría *pop* como fenómeno estético permite comprender de manera más compleja las formas propias de la cultura pop: la superficialidad, el simulacro, el estilo directo y la masividad. Las obras del teatro chileno reciente: *Mateluna* de Guillermo Calderón y *La dictadura de lo cool* de la Compañía La Re-sentida, utilizan ciertos recursos de la cultura pop como una manera de ironizar lo político. En estas manifestaciones artísticas las materialidades, tanto visuales como sonoras, ofrecen la posibilidad de repensar los fenómenos históricos y sociales recientes en Chile. De este modo, el objetivo de este trabajo es problematizar lo político desde un *giro perceptual* e introducir la categoría pop en el análisis de dos obras teatrales, en donde el foco no se centra en la matriz dramática o conceptual, sino más bien en los procedimientos estéticos que se utilizan en cada una de las obras para exhibir lo político en escena.

Palabras clave
Pop - teatro político - recursos materiales - superficialidad-ironía.

RESUMO
Pensar na categoria *pop* como fenômeno estético nos permite compreender de forma mais complexa as formas da cultura pop: superficialidade, simulacro, estilo direto e massividade. As obras do recente teatro chileno: *Mateluna* de Guillermo Calderón e *La dictadura de lo cool* da Companhia La Re-sentida, usam certos recursos da cultura pop como forma de ironizar a política. Nessas manifestações artísticas, as materialidades, tanto visuais quanto sonoras, oferecem a possibilidade de repensar os recentes fenômenos históricos e sociais no Chile. Dessa forma, o objetivo deste trabalho é problematizar a política a partir de uma *virada perceptiva* e introduzir a categoria pop na análise de duas obras teatrais, onde o foco não está na matriz dramática ou conceitual, mas sim os procedimentos estéticos que são utilizados em cada uma das obras para exibir a política no palco.

Palavras-chave
pop - teatro político - recursos materiais - superficialidade - ironia.

ABSTRACT
Thinking about the pop category as an aesthetic phenomenon allows a deeper understanding of the pop culture forms: superficiality, simulation, direct style, and massing. Recent Chilean theater plays such as, '*Mateluna*' by Guillermo Calderón and '*La dictadura de lo cool*' by the 'La Re-sentida' company, use some resources from the pop culture as a way to ironize the political. In these works the materialities, both visual and sound, offer the possibility of rethinking recent historical and social phenomena in Chile. Thus, the aim of this work is to problematize the political from a perceptual turn and introduce the pop category in the analysis of two theater plays, where the focus is not on the narrative or conceptual matrix, but rather on the aesthetic procedures used in each work for exhibiting the political on stage.

Keywords
Pop - Political theater - material resources - superficiality - irony.

1- Acercamiento a una definición de lo pop

Cuando se alude a la palabra *pop* es inevitable pensar en el término *lollipop*[1], expresión que se solía utilizar en la adolescencia, cuando los jóvenes de los años 90 en Chile se referían a personas superficiales o vacuas. En la actualidad, podemos decir que este término es mucho más que superficialidad, es también, por ejemplo, simulacro, estilo directo y masividad. Sin embargo, aún permanece la interrogante sobre si la superficialidad sigue siendo vital para abordar el pop desde una mirada estética. Es decir, siendo relevantes los procedimientos estéticos para realizar cualquier investigación sobre el teatro sudamericano posdramático ¿Puede ser la superficialidad uno de los conceptos claves para establecer el juego entre significante-significado?

Para comenzar un viaje que implique un análisis de los recursos pop y lo político, desde una mirada más perceptual que únicamente sociocultural, es necesario dialogar con aquellos autores que han tratado no solo de definir el concepto en cuestión, sino establecer también sus conexiones con la recepción masiva del pop.

Umberto Eco en su libro *Apocalípticos e integrados* introdujo las primeras nociones para debatir sobre la cultura de masas y la alta cultura, pero lo más relevante de su trabajo es, justamente, que indaga en ciertos íconos pop desde un análisis semiótico. Desde su gran tesis investigativa, Eco intenta problematizar la disyuntiva: "¿Es bueno o malo que exista cultura de masas?" (Eco, 1984:58). Dentro de sus posibles respuestas aparece el conflicto entre la cultura de masas y los poderes económicos. Sin embargo, la mayor dificultad se presenta cuando intervienen los "hombres de cultura" -alta cultura- en la producción de este tipo de insumo cultural masivo. Este es un problema que, claramente, sigue presentándose en el mundo de las artes y la cultura en la actualidad, pero que, de todas maneras, puede resolverse si se desmitifica la necesidad de separar completamente los niveles culturales: *High, middle y low*. De tal forma que, la complejidad en la que interactúan estos niveles indicaría que existe también, en palabras de Eco: "[…] *complejidad en la circulación de valores (estéticos, prácticos, teóricos)"* (Eco,1984:67). A partir de estas ideas del autor, quizás resultaría interesante, entonces, establecer vínculos entre ciertos valores estéticos que envuelven la cultura pop desde un punto de vista perceptual, pues lo que le sucede al espectador(a) es fundamental para comprender lo político desde otra mirada.

Dentro de los valores estéticos de la cultura de masas encontramos la sensibilidad común, un aspecto muy difícil de definir ¿Cómo nos acercamos a él? ¿Cómo pueden presentarse los/las espectadores(as) ante una obra de Manuela Infante o una obra de comedia musical? ¿Existen diferencias de nivel intelectual para poder apreciar cada una de ellas? Preguntas que surgen cuando pensamos en las categorías de superficialidad, simulacro y estilo directo, como nociones estéticas del pop que sirven para develar ciertos mecanismos que exhiben lo político desde otra mirada. Si pensamos en la formas de ironizar lo político en ambas obras de este corpus podemos establecer que estas categorías del pop-simulacro, superficialidad-estilo directo- permiten desplegar otras nociones para representar lo político. En definitiva, las formas indirectas para representar el contenido político de las obras teatrales de este corpus serán lo que nos permita comprender la desmitificación de actores relevantes para la historia reciente de nuestro país: ex frentistas, artistas y activistas culturales.

Como dijimos, la superficialidad es un aspecto relevante por tratar. Pensar en la superficie del objeto es pensar en su exterior y en las entidades que le circundan. Mas, ¿El hecho de que sea algo que percibimos desde el exterior impide que se profundice en su conocimiento? Por el contrario, la superficialidad y el artificio de los recursos pop son claves para acercarnos a las nociones de lo político en estas obras del teatro chileno contemporáneo.

En el presente artículo centraremos el análisis en los recursos pop de dos obras chilenas contemporáneas: *Mateluna* de Guillermo Calderón y *La dictadura de lo*

1 El término proviene de el chupete de dulce lollipop. En la obra de Richard Hamilton: Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? (1956).

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.3125
ISSN 0719-630X

cool de la Compañía La Re-sentida. En ambas producciones, tanto los recursos sonoros como los materiales audiovisuales ironizan lo político a través de las nociones de superficialidad y simulacro. Por esta razón, parece necesario indagar primero en ciertos conceptos asociados a la cultura pop que nos acercan a los procedimientos propios de este estilo: el *kitsch* y el *camp*.

El kitsch como un concepto intraducible al castellano, pero que se asocia a lo cursi, tiene la particularidad de utilizar recursos estilísticos recargados para reforzar un estímulo más bien sentimental en el receptor, como menciona Eco (1984): "Pero en el Kitsch, el cambio de registro no asume funciones de conocimiento, interviene sólo para reforzar el estímulo sentimental, y en definitiva la inserción episódica se convierte en norma" (p.83). Esta característica de superficialidad se produciría por el efecto que provoca en los/las receptores(as). Sensaciones que se vinculan a lo barato, sentimental y muchas veces dirigidas para el consumo masivo, nos remiten a pensar en la negación de la obra de arte sobre la base de reiteración de recursos que apelan al estímulo ¿La técnica de la reiteración o imitación es también un procedimiento que refuerza el contenido en la forma?:

> Por consiguiente, mientras la cultura media y popular (ambas producidas a nivel más o menos industrializado, y cada día más elevado) no venden ya obras de arte, sino sus efectos, los artistas se sienten impulsados por reacción a insistir en el polo opuesto: a no sugerir ya efectos, ni a interesarse ya en la obra, sino en el procedimiento que conduce a la obra (Eco,1984: 88).

Son los efectos que provoca la obra en el/la espectador(a), como la reiteración, la imitación y la falsificación, categorías relevantes de profundizar para comprender las formas en que se ironiza lo político en las dos obras escénicas escogidas. Es decir, el efecto que producen en el/la espectador (a) ciertos fenómenos propios de la representación teatral son los que provocan un desplazamiento de los soportes convencionales en el drama, como lo son el texto y la matriz narrativa, por ejemplo.

Otro concepto que podría ayudar a aproximarse a una definición del pop es el *camp*, término difícil de determinar, pero que podría parecer un apéndice del kitsch. Esta expresión se ha utilizado para denominar una corriente artística que basa su atractivo en el humor, la ironía y por, sobre todo, la exageración. Para Susan Sontag: "la esencia de lo camp es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración" (1984:303).

El artificio como categoría estética puede problematizar las relaciones entre forma y contenido, por ejemplo, se puede pensar que centrarse solo en el artificio de la obra artística podría quitarle su sentido político: "Cargar el acento en el estilo es menospreciar el contenido, o introducir una actitud neutral respecto del contenido. Ni que decir tiene que la sensibilidad camp es no comprometida y despolitizada —al menos, apolítica" (p.304). La reflexión de Sontag instala el distanciamiento posible que genera la preocupación exagerada por el estilo. Sin embargo, es este mismo procedimiento el que logra producir un acontecimiento político. Es este "puro artificio", al que se refiere Sontag, el que reproduce una experiencia del mundo constantemente estética.

2- De la matriz dramática a la experiencia del espectador(a)

Para realizar un análisis crítico de obras teatrales posdramáticas, es necesario posicionarse primero en el rol de espectador (a). Entre las particularidades del teatro chileno contemporáneo se encuentra la de introducir nuevos lenguajes y experiencias que permiten cuestionar el concepto de representación teatral tradicional. El teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann ha establecido ciertos parámetros que nos permiten indagar en los procedimientos estéticos que vinculan la representación escénica con el/la espectador(a): la des-jerarquización de recursos teatrales, la experimentación escénica, la parataxis y la simultaneidad, por ejemplo.

El término posdramático surge a partir de la investigación que Hans-Thies Lehmann desarrolla en su libro homónimo en 1999. Es importante detenerse en el desarrollo de esta categoría teatral, ya que es un referente para el análisis y comprensión de las artes escénicas de principios de siglo XXI. Su lectura ha sido diversa dependiendo de los contextos, como menciona el mismo autor en el prólogo: "como una crítica al modelo teatral dominante en Europa; como un arte poética de los nuevos idiomas teatrales; como la búsqueda de una teoría política del teatro de los llamados lenguajes posmodernos" (Lehmann, 2017: 14), todo esto desde una mirada estética, en donde la crítica a la posmodernidad y la autonomía del arte escénico del texto dramático, el teatro posdramático, dialoga con la des jerarquización de las materialidades teatrales del nuevo teatro contemporáneo.

Es importante destacar el rol que asume el/la espectador(a) en el teatro posdramático. El rasgo estilístico es *la simultaneidad*, que permite vincular los modos de percepción con los recursos teatrales. Esta característica la entenderemos como la imposibilidad de procesar todos los signos teatrales al mismo tiempo. La función de este fenómeno radica en la *compartimentación de la percepción* que produce en el/la espectador(a) la imposibilidad de sintetizar la información: "[…] pues incluso los procesos y acontecimientos percibidos en un momento escapan a su sintetización cuando trascurren simultáneamente y la concentración en uno de ellos hace imposible el registro claro de los otros" (p.153). De esta forma, se produce el ejercicio de poner atención a los detalles, pero al mismo tiempo percibir el todo. Este fenómeno problematizará el ejercicio habitual del espectador (a) de centrarse sólo en la matriz dramática -que pone como elemento principal el texto, en la representación dramática clásica- y posibilitará el diálogo con todos los materiales teatrales.

La práctica de simulación expuesta al espectador(a) es, en las obras de este corpus de investigación, una posibilidad de resignificar los discursos oficiales. La relatividad y re-significación de la historia se devela al espectador(a) como una forma fragmentada, en donde se debe de-construir no sólo la historia sino, además, la estética presente en la obra. Tanto el cuerpo como los recursos mediales participan, y se relacionan entre sí, como elementos que son signos de signos, es de decir, realidad que se hace artística al tomar conciencia de la forma no como elemento separado del contenido sino como realidad en sí misma (Rojas, 2006: 39-40).

Las trasformaciones que se producen en teatralidad y la dramaturgia contemporánea nos conducen a reflexionar sobre la función y futuro del teatro. Primero, acercándonos a un cambio de paradigma con relación al ejercicio dramatúrgico, en donde el texto no es fundamental para la representación. Luego, transportándonos al compromiso histórico que debe asumir el teatro como instrumento de concientización. Posteriormente, vislumbrando un teatro experimental en donde existe una asociación entre el teatro y las artes visuales. Y, finalmente, encontrándonos con un teatro que hace coexistir todos sus recursos de manera no jerárquica, incorporando los elementos mediales como parte de su función crítica. La pregunta muchas veces recae en las direcciones artísticas y estéticas, desde el concepto de vanguardia y tradición. Si como dice Luis de Tariva :"No existe obra más abierta que el teatro" (1998: 16) ¿Cómo se construye un teatro en una época en donde lo nuevo ha dejado de ser un valor para el teatro contemporáneo? La crisis o cuestionamiento de la representación es la clave cultural para comprender parte de la función teatral. El agotamiento de las vanguardias, la emergencia del acontecer y el simulacro, conforman un indicio para connotar la verosimilitud del acontecimiento. De esta forma, los materiales mediales -proyecciones, videos, cine, música, etc.- son parte fundamental para producir el juego indisoluble con el/la espectador(a).

En el contexto sudamericano la transformación de los modelos representacionales necesariamente se vincula con la memoria fracturada producto de las dictaduras militares. La renovación del pensamiento instaura la necesidad de establecer la relación entre leitmotiv y códigos representacionales. La posibilidad de recuperar la memoria, en donde el/la espectador(a) fuera partícipe de un develamiento de la escena, es una práctica que permite conciliar -de alguna forma- el cruce entre historia, memoria y representación.

Para Hans-Thies Lehmann (2017), el teatro de propaganda política o de autoafirmación política de principios de los años 20 está superado. La razón principal de este fenómeno radica en que para el investigador: "el teatro deviene obsoleto como lugar para defender los intereses de las minorías, cuando cada una de ellas dispone de publicaciones semanales especiales en las que se abordan sus temas de interés" (p.429). De esta forma, el *efecto político real* se problematiza en las obras posdramáticas, ya que, en el contexto de globalización, el discurso político: "es idéntico en todos los canales, al menos en los países centroeuropeos" (p.429). ¿Cómo es el discurso político en el teatro sudamericano? Es algo muy difícil de precisar, pero trataremos de discutirlo en este apartado.

El problema que plantea Lehmann se acerca a una discusión sobre cómo abordar lo político en un contexto en donde los fenómenos sociales e históricos se exhiben de manera indirecta. La idea de que el teatro es un espacio didáctico que entrega una *moral inmediata* es problematizado en el teatro posdramático, ya que existen diversos factores que impiden tener ciertas certezas discursivas de lo propiamente político. En consecuencia, esta dimensión no radica en que personas subalternas u oprimidas se muestren sobre la escena: "El teatro difícilmente será político a través de la tematización directa de lo político, sino a través del contenido implícito de su modo de representación" (p.434). Es, entonces, este modo de representación de lo político, lo que nos conducirá a una experiencia estética en *Mateluna* y *La dictadura de lo cool*.

La pregunta que surge es si existe un carácter político en la escena posdramática y cómo la matriz dramática, propia de la fábula aristotélica, puede ser desplazada para generar esa estética en el nuevo teatro contemporáneo. Lehmann se pregunta si la representación de lo político depende de la fábula como vehículo de representación del mundo: "hay teatro político sin narración, sin fábula en el sentido brechtiano? ¿Qué sería teatro político después de Brecht?" (p.438). Estas preguntas nos conducen a pensar en el vínculo indisoluble entre obra teatral y la experiencia estética de lo político en el teatro posdramático. ¿Cómo definimos entonces esa experiencia estética? A través de los modos de percepción:

> El teatro es capaz de reaccionar a ello sólo con una *política de la percepción* que, al mismo tiempo, podría llamarse una *estética de responsabilidad* (o *de capacidad de respuesta*). En lugar de la realidad engañosa y tranquilizadora de aquí y allí, dentro y fuera, puede trasladar la inquietante implicación mutua de actores y espectadores en la producción teatral de la imagen como elemento central y así dejar visible el hilo roto que existe entre percepción y experiencia propia. Tal experiencia no sólo sería estética, sino también ético política (p. 447).

La experiencia que se produce con el objeto -montaje teatral- es fundamental para pensar el lugar del espectador(a) en el proceso de construcción artístico. El sujeto que se relaciona con la puesta en escena es el giro como tal, para preguntarse por las relaciones o vínculos que se establecen entre producción y recepción. La paradoja del espectador(a) se presenta al romper las relaciones de jerarquía entre sujeto que mira y el espectáculo observado. Rancière en el *Espectador emancipado* devela el borramiento de la frontera entre los que actúan y los que miran: "los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performistas" (2010:20). Para Rancière, este borramiento es el que permite construir una *comunidad emancipada* (p.28), ya que es necesario poseer narradores y traductores para que se manifieste esta nueva aventura intelectual. Por lo tanto, el lugar epistemológico para analizar estas obras teatrales debería situarse desde la posición del espectador (a) activo, es decir, un espectador (a) capaz de vincularse con la obra a través de un *giro perceptual*: "De ahí su radical inmediatez. Un trabajo con la intensidad y el flujo energético que la acción es capaz de suscitar tanto en el performer como en el público que asiste" (Barría, 2014 :20).

A partir de este posicionamiento como espectador (a) activo(a) se intenta indagar en las trasformaciones que se producen en la representación respecto a sus materialidades pop y su energía política. De esta manera, se debe partir de la premisa que la forma de ironizar lo político se producirá en el "entre medio" de la obra y el espectador. En consecuencia, ya no será importante la temática o matriz dramática de la representación teatral sino más bien el cómo los recursos de la cultura pop, tanto en *Mateluna*

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.3125
ISSN 0719-630X

como en *La dictadura de lo cool*, se transforman en sí mismos en una manera de ironizar lo político. Para Mauricio Barría hacer teatro político en el contexto globalizado en el que estamos insertos es paradójico, por lo tanto, la posibilidad de establecer un vínculo directo con el/la espectador(a) es lo que permitiría que este teatro político sea capaz de producir una práctica contrahegemónica (Barría, 2018:5).

Pues bien, pareciera que, en las obras teatrales en cuestión, aquella actividad propia del espectador(a) se despliega en la medida en que la obra teatral reflexiona sobre sí misma en base a la exhibición de su proceso material, difuminando los roles entre significante y significado (Rojas, 2006: 39-40). Desde que se introduce la problemática sobre el carácter anti mimético de la obra de arte -ésta ya no es una representación de la realidad, sino una construcción- podemos develar de qué manera los materiales se involucran no solo como parte secundaria del contenido, sino más bien como componentes propios del proceso constructivo de la obra misma. La necesidad del espectador(a) de establecer representaciones de la realidad, en ocasiones se problematiza, al comprender que el poder de las imágenes no radica en su contenido figurativo sino más bien en el razonamiento sobre los recursos mismos y su representación. Ciertamente, la mímesis o relación de correspondencia entre ella y la realidad no es el foco de *Mateluna* y *La dictadura de lo cool*, sino más bien, a la manera de lo que propone Sergio Rojas: "comprender el trabajo de construcción del mundo que tiene lugar en la obra" (Rojas, 2012:238). Ambos trabajos escénicos exploran, a través de sus recursos teatrales, el rol del teatro dentro del teatro. Es decir, la función que tienen los creadores y colaboradores teatrales con la realidad social, política e histórica de Chile hoy.

3- Materialidades pop como forma de ironizar lo político:

"El arte puede ser una aventura, todo depende de cómo te lo tomes"
Martín Sastre.

Reflexionar sobre lo político como definición es una tarea muy compleja en la actualidad. Por ejemplo, indagar en las diferencias entre la política y lo político es un ejercicio interesante y confuso. Sin embargo, aquí nos interesa pensar este término no como temática, sino más bien desde los procedimientos estéticos, que son un acontecimiento político en sí mismos. ¿Cómo emerge entonces lo político en *Mateluna* y *La dictadura de lo cool*? Mauricio Barría (2018) nos da algunas luces, cuando se hace la pregunta por ¿Cómo realizar un teatro político en la era de lo postpolítico?: "Lo político en el teatro, por lo tanto, se juega ante todo en los procedimientos y metodologías, ellos son los que, en tanto tales, performativizan el antagonismo (Mouffe) o el descuerdo (Rancière) que define lo político" (p.6). Es de esta forma como la existencia de ciertas materialidades pop en las obras propuestas para este análisis permite hablar de lo político desde otra mirada.

La obra *Mateluna* de Guillermo Calderón, estrenada el 2016, describe y exhibe las pruebas que incriminaron a Jorge *Mateluna* en el asalto a un banco el 2013. Esta producción artística, además, explora el problema ético y artístico que enfrenta el grupo de teatro ante la condena y prisión de Jorge Mateluna, ya que el mismo año que montaron *Escuela*, obra que le precede, Mateluna fue detenido por la policía. Si bien esta obra indaga sobre temas de contingencia política, algunos de sus recursos materiales, nos permiten repensar lo político desde otro escenario. Ejemplo de ello es la canción *I little respect* de Erasure, un single de amor pop de los años 80s, que en escena es transformada en distintas versiones musicales. La repetición de esta canción correspondería a una diversificación de distintas percepciones en el/la espectador(a). La pregunta que surge entonces es ¿Por qué la elección de esta canción pop, ícono del movimiento gay, resuena tantas veces en una obra que se puede catalogar como teatro político?

Se puede decir que la canción de Erasure tiene una carga emotiva que vincula lo romántico de su contenido con una forma propia de la música pop de los años ochenta. Su letra ha sido relacionada con el movimiento homosexual, ya que *I little respect* connota la exigencia del respeto que cada individuo merece. Es irónico pensar que esta canción se transforme en escena en un himno de lucha de la izquierda revolucionaria chilena. A cargo de la hermosa voz de la actriz Camila González, la versión acústica de la canción de Erasure se escucha para dividir escenas importantes de la obra: *"I try to discover/ A little something to make me sweeter/Oh baby refrain from breaking my heart/I'm so in love with you/I'll be forever blue/ That you gimme no reason/Why you make-a-me work so hard*" (Erasure, 1988, canción 1). El modo de convertir una canción romántica pop ochentera en una canción política, entrega al espectador(a) la posibilidad de percibir la obra desde otra posición. Posiblemente, la intención irónica de utilizar esta canción se desmorone en este ejercicio de repetición y resignificación. Sin embargo, si pensamos que la ironía se produce por lo que connota el título: "I little respect", sobre todo

en la escena en que Jorge Mateluna enseña a fabricar bombas a guerrilleros jóvenes, que inocentemente no tienen idea de cómo hacerlo y ni siquiera se imaginan lo que debía realizar un miembro del FPMR durante la dictadura cívico militar chilena; puede ser un ejercicio que nos lleve a reflexionar, como espectadores(as), sobre el respeto que debe recibir un hombre que arriesgó su vida por luchar contra el poder hegemónico. De esta manera, la canción de tintes electrónicos que se transforma en una canción acústica rememora en los/las espectadores(as), a través de la disposición de los recursos, la generación de los ochenta, mas, lo que problematiza esta remembranza, es que *I little respect* se asocia a baile y fiesta, mientras que la obra exhibe acciones de un ex frentista -o guerrillero-. Este ejercicio contradictorio, en el que se exhibe el dolor de un sujeto acusado injustamente con la melodía de una canción bailable y alegre, produce en el/la espectador(a) una forma distinta de percibir lo político, no solamente desde la ironía, sino más bien desde lo cotidiano, cercano y melancólico que evoca la era ochentera.

2016, Santiago, Chile. Foto extraída de página web Fundación Teatro a mil https://www.fundacionteatroamil.cl/que-hacemos/circulacion-nacional-e-internacional/catalogo/Mateluna/

Por otro lado, *La dictadura de lo cool*, estrenada en el año 2016, es un espectáculo escénico que reflexiona sobre el arte, la cultura, la política y el estilo de vida contemporáneo. A través de una estética de simulación, la obra utiliza el recurso técnico de montaje audiovisual, que busca exhibir los objetos fetichizados con los que supuestamente se construye materialmente el marco ideológico de un artista hoy: fotos de Allende, Frida Kahlo, aceites de relajación, polerones y zapatillas de marca, audífonos de lujo, ropa exclusiva, logos de campañas medioambientales, etc. Es decir, se enfatiza en los materiales que modelan a la elite del arte y la cultura hoy. Cabe, entonces, pensar en estas materialidades o recursos pop desde las categorías de superficialidad, simulacro y masividad.

Lo *camp* permite establecer los vínculos entre artificio y exageración. El proceso de fetichizar objetos que antiguamente tenían un contenido puramente ideológico (imágenes de Allende, Frida Kahlo, Che Guevara) es lo que puede generar un acontecimiento político. Es decir, la forma en que la obra teatral, a través de sus procedimientos estéticos, hace aparecer lo político.

La frase de Martín Sastre: "No vayas a la universidad, eres un artista, eso nadie sabe exactamente qué es" (Sastre, 2012:31), nos invita a plantear la pregunta por ¿Qué es lo que hace que el artista sea un artista hoy? La obra teatral de la Compañía de La *Re-sentida*, indaga justamente en el marco ideológico de la elite cultural chilena, problematizando las relaciones entre capitalismo y producción artística.

La obra exhibe, a través de diversos recursos en escena: reproducción simultánea a través del video, imágenes de activistas sociales, marcas de ropa y accesorios; la tematización de la vida de un artista de izquierda hoy, que vive entre un seudo activismo y la humanización del capitalismo. Poner en escena a este grupo social que define nuestra época y del cual pareciera que somos parte -ya que es difícil, como espectadores(as), no sentirnos culpables de ciertos comportamientos burgueses que se han diversificado, al experimentar esta obra teatral- nos permite reflexionar sobre el arte, la cultura y la política. Lo interesante dentro de la experiencia como espectadores (as) es justamente, reírse de la elite cultural y artística y, al mismo tiempo, problematizar la relación entre acción de arte y política: "En el mundo hay dos tipos de artistas, tú eliges: Madonna, Picasso, Coca-Cola, Britney Spears, Perro / O, Björk, Dalí, Pepsi-Cola, Christina Aguilera, Gato" (Sastre, 2012:53).

La simulación es otro concepto, desde una perspectiva posdramática, que nos sirve para indagar en la ironía de lo político en base a los recursos pop. La práctica de simulación expuesta al espectador(a) es una posibilidad de resignificar los discursos oficiales. La relatividad y resignificación de la historia se devela al espectador(a) como una forma fragmentada, en donde se debe deconstruir no sólo la historia sino, además, la estética presente en la obra. Tanto el cuerpo como los recursos mediales participan y se relaciona entre sí como elementos que son signos de signos, es de decir, realidad que se hace artística al tomar conciencia de la forma no como elemento separado del contenido sino como realidad en sí misma.

Es importante entonces indagar en el fenómeno de la transmedialidad y comprender este concepto desde la perspectiva de Alfonso de Toro (2009): "el intercambio de una multiplicidad de posibilidades mediales en tensión" (62). . La transmedialidad crea otra posibilidad de denotar la teatralidad. El hecho de que se emplean diversos recursos mediales que se necesitan y coexisten entre sí posibilita la auto referencialidad, es decir, una reflexión del teatro sobre sí mismo. El recurso material se exhibe y pone de manifiesto su carácter espectacular. Un ejemplo de este fenómeno es el video como nueva espectacularidad, en donde su carácter simultáneo permite que se produzca una ilusión teatral, se establece de esta forma un juego simultáneo entre cuerpo actoral y espectador(a). En definitiva,, el espectador(a) atrae su atención más hacia el objeto que hacia el mensaje.

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.3125
ISSN 0719-630X

El video en *La dictadura de lo cool* se transforma en un recurso transmedial interesante, ya que a través del juego de simulación logra poner en crisis la representación teatral. A través de la grabación simultánea en escena podemos evidenciar como espectadores(as) el proceso de producción de la obra. En definitiva, se logra generar una repuesta ante las nuevas necesidades de las percepciones del espectador(a).

2016, Matucana 100 Santiago de Chile. Foto extraída de página web https://teatrolaresentida.cl

Esta fotografía representa la función que asume el video en la obra teatral. A través de una estética grotesca se proyecta simultáneamente lo que sucede tras bambalinas. El actor logra exhibir con su cámara los camarines del Centro Cultural Matucana 100 y la infraestructura de la escenografía de la obra.

Si el video es un recurso transmedial que pone en crisis la representación ¿por qué el director toma la decisión de mediar a través de la cámara lo que el ojo podría estar viendo en directo? Una posible respuesta podría darse a través de lo que se exhibe tras bambalinas, todo lo que graba la cámara son acciones prohibidas: una fiesta clandestina, excesos de drogas, alcohol, sexo. De esta forma, podría interpretarse como el doble estándar: lo que se muestra en el escenario versus lo que se muestra detrás del escenario. Lo que se exhibe mediado por la cámara representa la transgresión de lo ético, lo grotesco que, finalmente, estaría exhibiendo de forma irónica el otro lado de la elite cultural chilena.

Otro elemento importante en la obra, y que no puede pasar inadvertido, es la acción de fetichizar los materiales, no sólo desde las cosas mercantiles, sino también de las cosas artísticas. Transformar la experiencia artística en la vinculación con el objeto como fetiche es también una idea interesante, para abordar la utilización de recursos transmediales en escena: video, performer, diseño teatral, texto, música, etc. El fetiche como mercancía elabora ciertos paradigmas que obligan a reflexionar sobre los recursos que se reproducen en las obras como fetiches artísticos. El valor de la cosa en sí mismo, no solo puede hacernos pensar en la alienación del ser humano frente al fetichismo de la mercancía, sino también en la relación que establece el/la espectador(a) con estos recursos ¿Qué objetos debe poseer un artista, hoy en día, para tener reconocimiento social y, por otra parte, qué recursos transmediales son exigidos a una obra teatral contemporánea para ser reconocida por la crítica actual? Estas son algunas de las preguntas que surgen al situarnos epistemológicamente como espectadores(as) activos (as).

El análisis de las obras teatrales *Mateluna* y *La dictadura de lo cool*, desde un giro perceptual, permite reconocer el modo en que ciertos procedimientos estéticos propios de la cultura pop, como la superficialidad, la simulación o la exageración, son una forma de experimentar lo político desde otro escenario. La disposición de los recursos o materialidades en escena es lo que hace que estas obras se transformen en un teatro político. De este modo, la forma de ironizar lo político se produce en ese "entre medio" entre la obra y el/la espectador(a). Por lo tanto, lo importante no es la presencia de una temática política, sino más bien el modo en que se organizan las estrategias estéticas que se exhiben al espectador(a) en la obra teatral

Bibliografía

Barría, Mauricio (2018). "Desmantelar aparatos con otros aparatos: *Mateluna* de Guillermo Calderón. Teatro político en la época de la pospolítica". R*evista Artescena* 5. 1-19. Recuperado de http://www.artescena.cl/sumario-n5/.

Barría, Mauricio (2014). *Intermitencias: Ensayos sobre performance, teatro y visualidad.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Eco, Umberto (1984). *Apocalípticos e integrados.* España: Editorial Lumen.

Erasure. *I little respect* **(1988)** (Grabada por Stephen Hague y Dave Jacob). En *The Inocents* (CD). Mute Records.

De Vicente, César (2013). *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político,* Madrid: Centro de Documentación Crítica.

Irazábal, Federico (2004). *El giro político. Una introducción al Teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos.

Lehmann, Hans Thies (2017). *Teatro Posdramático.* Trad. Diana González. Frankfurt: Verlag_ Cendeac.

Opazo y Benítez (2017). "A Little Respect". Mateluna, de Guillermo Calderón. *Revista Conjunto Casa de las Américas*, Cuba N° 185. 8-15.Recuperado de http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/185/04Cristian.pdf.

Ranciére. Jaques (2010). *El espectador emancipado.* Buenos Aires, Argentina: Bordes Manantial.

Rojas, Sergio (2006). *"El contenido es la astucia de la forma". Chile Arte Extremo nuevas tendencias en el cambio de siglo.* Fondart. Santiago de Chile. 35-75. Recuperado de http://www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/index.htm.

Rojas, Sergio (2012). *El arte agotado.* Santiago de Chile: Sangría.

Sastre, Martín (2014). *Actitud*. Santiago: Metales Pesados.

Sontag, Susan (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos.* (Trad. H. Vázquez). Barcelona: Seix Barral.

Tariva, Luis (1998). *El provenir del teatro en las fronteras de la modernidad* en "Acercamiento al teatro actual (1970-1995): historia-teoría-práctica". Madrid: Iberoamericana, p. 11-23.

“Perfil”

Técnica: **Mixta / Digital**

[PAGS. 87 - 98] Panambí n.13 Valparaíso DIC. 2021 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2877 ISSN 0719-630X

Caracterizaciones teóricas e irradiaciones prácticas: tramas y reflexiones de espesor en el teatro argentino contemporáneo.

Carla Pessolano
Instituto de Investigación en Teatro (DAD - Universidad Nacional de las Artes)/CONICET
carlapessolano@hotmail.com

Artículo bajo licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2021-06-28
ACEPTADO: 2021-11-30

RESUMEN
Este trabajo busca exponer que el campo de la investigación teatral no se apoya solo en la producción teórica propiamente dicha sino en los desarrollos prácticos que la atraviesan y enriquecen. Haciendo foco en ciertos términos que circulan en el teatro argentino contemporáneo pueden presentirse con claridad algunos de los textos que se inscriben detrás de los decires de creadoras y creadores como líneas fundacionales de su pensamiento complejo. Este artículo se propone caracterizar brevemente el campo teatral de Buenos Aires a partir del análisis de ciertas terminologías recurrentes que estudiamos a partir del concepto de discursos de espesor.

Palabras clave
Teatro argentino contemporáneo, prácticas escénicas, prácticas de actuación, teoría y práctica teatral, discursos de espesor.

RESUMO
Este trabalho procura expor que o campo de pesquisa teatral não se apoia somente na produção teórica, mas também, nos desenvolvimentos práticos que a atravessam e enriquecem. Fazendo foco en certa terminologia que circula no teatro argentino contemporâneo, podem-se intuir com clareza alguns dos textos que se inscrevem além dos dizeres de criadoras e criadores como linhas fundacionais de seu pensamento complexo. Este artigo se propõe a caracterizar brevemente o campo teatral de Buenos Aires a partir da análise de terminologias recorrentes que estudamos do conceito de discursos de espessura.

Palavras-chave
Teatro argentino contemporáneo, práticas cênicas, práticas de atuação, teoria e práxis teatral, discursos de espessura.

ABSTRACT
This work seeks to establish that the field of Theatrical Research does not lean only in the theorical production itself, but it also uses the practical developments that go through it and that enriches it. If we focus in certain circulating concepts within the Contemporary Argentine Theater, it is possible to clearly feel some of the texts that fall into the creator's sayings as founding aspects of its complex thinking. This article proposes to briefly feature the Theatrical Field of Buenos Aires from the analysis of specific and frequent terminologies studied from the concept of thick discourses.

Keywords
Argentinean contemporary theater, scenic practices, acting praxis, theatrical theory and practice, thick discourses.

Introducción

"Pensar el teatro es imposible", titula el creador escénico argentino Alberto Ajaka (2015) un artículo acerca de su praxis. Como él, son múltiples los artistas de la escena que consideran que clasificar, catalogar o nombrar las prácticas es fútil. En muchos casos, incluso, esta creencia viene asociada a la idea de que es el campo de la investigación el que debe ocuparse de estas nomenclaturas. Esa perspectiva sostiene, a su vez, que las prácticas no deberían lidiar con el decir sino únicamente con el hacer. Por otra parte, a pesar de ser un supuesto muy instalado en la escisión entre disciplinas, también se ha visto que el intento de definir límites explícitos entre teoría y práctica teatral es un cometido cada vez más estéril. De hecho, podría afirmarse que el campo de la investigación teatral contiene no únicamente la producción teórica propiamente dicha sino también -y principalmente- desarrollos prácticos que la atraviesan y enriquecen.

Tras una prolongada e infructuosa búsqueda de localizar la autoafirmación de parte de creadores locales de la voz del artista investigador como una evolución de ambos roles (el del artista y el del investigador), nuestro trabajo dejó hace tiempo de ocuparse de quién enuncia para indagar en la especificidad de los enunciados en sí. En el teatro argentino se pueden presentir, a través de la jerga cotidiana de la praxis, algunos de los textos que se inscriben detrás de los decires de creadoras y creadores como líneas fundacionales de su pensamiento complejo.

Este artículo intentará localizarse en esa paradoja, escapando a la pretensión de hacer decir a las y los artistas escénicos aquello que no dicen por cuenta propia, pero aspirando también a poner en perspectiva esas terminologías que -como nodos de su pensamiento singular- religan al campo teatral. De este modo, se pretenderá vislumbrar cómo este entramado de nociones puede llegar a hablar más de la realidad escénica que lo que cualquier análisis externo pueda jamás hacer.

Entrando en esa indagación terminológica incluso pueden detectarse diversas relaciones que se establecen entre las lecturas de las creadoras y creadores -sospechadas o confirmadas- y el impacto que las mismas tienen sobre las creaciones escénicas de un abordaje poético específico. Esa indagación permitiría rastrear un pensamiento que circula en el campo de la escena nacional y que se hace manifiesto a través de términos con los que un grupo de creadoras y creadores remite a la escena de la cual forma parte. Se espera que analizando sus recurrencias terminológicas puedan detectarse nodos conceptuales que centralizan matrices claves para entender ese lenguaje singular que circula y funda la praxis teatral de un territorio: en este caso, la constelación de creadores sobre el que enfocamos nuestro interés radica su quehacer en el teatro de Buenos Aires.

Se trata de una constelación de artistas escénicos que catalogamos -siguiendo y actualizando la noción previamente desarrollada por Osvaldo Pellettieri (1998)- de resistencia. Algunos de los creadores que la componen son Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro, entre otras y otros. Estos directores, actores y directora y actriz fueron quienes dieron origen a la primera sistematización abordada a partir del estudio de sus discursos de espesor. Sus rasgos de unión principales radican en sus concepciones escénicas, con poéticas disimiles, pero coincidentes en la regularidad de su producción lexical acerca de las prácticas que despliegan. Hoy esas redes se han expandido y tocan muchos artistas más del teatro de Buenos Aires, sin embargo, reconocemos que ese grupo originario operó como desencadenante inicial para que los estudios teatrales locales se apoyen cada vez más en lo que los artistas-intelectuales producen en términos estéticos y no solo en lo que producen los críticos e investigadores acerca de lo que ven hacer. Sus recurrencias del decir pueden encontrarse tanto en metatextos reflexivos acerca de las propias praxis como en decires informales en clases y ensayos que buscan impactar en los cuerpos de actuación sobre los que pretenden operar. En todos los casos, ambos tipos de decires pueden inscribirse en aquello que llamamos *discursos de espesor* y que desplegaremos con mayor detalle más adelante en este escrito.

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2877
ISSN 0719-630X

Para enunciarlo brevemente, estos serían discursos que tienen la potencialidad de reunir nodos de saber y sobre los cuales pueden delinearse redes de relaciones de creadores en un territorio puntual. Para estudiarlos, en este trabajo, se tomó como base metodológica los materiales textuales que generan los artistas en diversos formatos: por un lado, publicaciones tradicionales (artículos, ensayos, entrevistas) y también con materiales no publicados o publicados por fuera del circuito editorial o académico (blogs, revistas, entrevistas propias y llevadas a cabo por otros investigadores, y también publicaciones inéditas de circulación en el ámbito de las redes sociales de los artistas).

Cabe destacar que el grupo de creadores escénicos sobre el que apoyamos esa primera constelación ha sido y es fundamental para el teatro no solo argentino sino también regional. Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís son actores (Pavlovsky durante toda su carrera en ambos roles y Bartís al comienzo actor y luego se dedicó a la dirección) y directores que instalaron su quehacer en el campo en la década del 80, momento en que sus concepciones de escena irrumpen en un teatro en que la estética realista es dominante y el abordaje procesual de las prácticas escénicas encuentra base en el texto previo (es decir con dramaturgia autoral). Estos creadores implementan -cada uno con sus particulares características- la *producción de sentido actoral* como generadora de un saber eminentemente escénico. Sin embargo, ese término específico-que refiere al cuerpo de actuación en primer plano para las prácticas escénicas-, será acuñado, cuando la mencionada triada de creadores ya se encontraba legitimada. El concepto de *Producción de Sentido Actoral* lo desarrolla otro director y docente que es Alejandro Catalán. Junto con Bernardo Cappa y Analía Couceyro conforman una segunda red de creadores que -según analicé- es fundante para la producción teórica que surge desde la práctica escénica. Estos dos creadores y creadora son clave, entonces, para pensar cómo aquello que se implementó en un primer momento en una concepción de cuerpo escénico como médula fundante de las prácticas de la escena de resistencia se arraiga y religa concepciones de teatro que determinan un modo de hacer singular dentro del teatro argentino contemporáneo.

Es preciso señalar que este escrito forma parte de una investigación de más amplio alcance que se ocupa, justamente, de estudiar ciertas zonas de opacidad del decir metarreflexivo de creadoras y creadores escénicos del campo teatral argentino, localizados especialmente en Buenos Aires. Desde allí, se han podido establecer ciertas redes de contactos que ubican a esos dichos como verdaderas teorías no explícitas que componen un saber específico del teatro nacional. Vale aclarar que este trabajo funciona en diálogo con otro en el cual desarrollamos un glosario -extenso pero no exhaustivo- de términos utilizados de modo recurrente por creadores del teatro de Buenos Aires. En el mismo, se buscó relevar algunas de las principales series de acuerdos discursivos en torno a la actuación utilizados por diversos especialistas de la escena. Algunos de esos acuerdos se encuentran presentes en este artículo en cada una de las entradas terminológicas propuestas.

Modos de decir como modos de ver el mundo

Al ir en busca de términos que aparecen de modo recurrente en los espacios de creación de ciertos artistas del teatro nacional partimos de la idea de que un tipo específico de "materialidad lingüística" (Goldsmith, 2015) porta una elección discursiva que contiene creencias y opiniones que constituyen identidades, modos de ver el mundo y formas posibles de inscripción en ese mundo. A esto se le puede agregar el hecho de que, históricamente, el teatro ha sido hablado por otras disciplinas. De este modo, las lecturas semióticas, los análisis comparados o la genética textual, por ejemplo, han sido líneas a partir de las cuales la dimensión de la escena pretendió ser cooptada. Nuestra perspectiva, en cambio, propone reconocer un lenguaje que circula generación tras generación y que es propiamente teatral. Al relevar una serie de términos del decir de una constelación de creadoras y creadores, que comparten ciertas concepciones de teatro, pudo observarse que dentro sus abordajes algunos vectores funcionaban como referencias ordenadoras para guiar los lemas centrales de sus modos de creación.

En esta misma línea, además, cabe destacar que algunas de las categorías emanadas del campo autorreflexivo de la disciplina de la actuación fueron abordadas por más de un autor y por eso se definen a partir de una sucesión genealógica dando espacio a sus coincidencias y especialmente a sus diferencias específicas. Para poder acceder a ese campo autorreflexivo, sobre el trabajo de creadoras y creadores que -en la mayoría de los casos- escapan a catalogar su pensamiento como producción teórica, es que elaboramos en trabajos previos, la noción de *discursos de espesor*.

Esta categoría se enfoca en la detección de cierta especificidad en el decir que proviene de las praxis de creación. Parte de la idea de que todo creador se encuentra en condiciones de producir textualidad reflexiva en torno a su producción artística, sin necesidad de clasificaciones abstractas que orienten esas textualidades, que suelen ser de base oral.

La noción se apoya en la idea de "descripción densa" elaborada por Clifford Geertz. En su libro *Interpretación de las culturas* el autor propone un método etnográfico de análisis para estudios producidos en el campo de las ciencias sociales. Geertz plantea que, dado que el "hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido" (Geertz 2003: 20) la cultura debería ocuparse, no de producir leyes que puedan ser reproducidas una y otra vez sino de propiciar la búsqueda de significaciones, poniendo por delante su facultad de ciencia interpretativa. Describe al respecto:

> Debemos medir la validez de nuestras explicaciones, no atendiendo a un cuerpo de datos no interpretados y a descripciones radicalmente tenues y superficiales, sino atendiendo al poder de la imaginación científica para ponernos en contacto con la vida de gentes extrañas (Geertz 2003: 29).

Este enfoque permite entrar en el "mundo conceptual" en que habitan esos sujetos que se pretende analizar. Será, por lo tanto, a partir del abordaje de problemas específicos

y de cada fenómeno estudiado que se formulará el tipo el marco teórico a partir del cual se podrá continuar generando interpretaciones frente a nuevos fenómenos:

> Si bien uno comienza toda descripción densa (más allá de lo obvio y superficial) partiendo de un estado de general desconcierto sobre los fenómenos observados y tratando de orientarse uno mismo, no se inicia el trabajo (o no se debería iniciar) con las manos intelectualmente vacías. En cada estudio no se crean de nuevo enteramente las ideas teóricas [...] las ideas se adoptan de otros estudios afines y, refinadas en el proceso, se las aplica a nuevos problemas de interpretación. Si dichas ideas dejan de ser útiles ante tales problemas, cesan de ser empleadas y quedan más o menos abandonadas. Si continúan siendo útiles y arrojando nueva luz, se las continúa elaborando y se continúa usándolas (Geertz, 2003: 37).

Dado que la teoría cultural no es autónoma, ya que se encuentra imbricada y en cruce permanente con los hechos inmediatos que trae la descripción densa, es que las generalidades a las que logra llegar se deben a la delicadeza de sus distinciones, no a la fuerza de sus abstracciones (Geertz, 2003: 35). Del mismo modo, el campo de la escena se encuentra plagada de decires *distintivos*, singulares que se conforman al modo de una jerga instalada especialmente en las zonas más fértiles de las prácticas: las clases y los ensayos.

Geertz, desde su descripción etnográfica, le da un valor prioritario a la producción discursiva del sujeto inmerso en sus prácticas. Esto le permite acceder a un tipo de producción textual que desentraña aquellos elementos que componen los materiales a analizar, en contraposición al trabajo sobre análisis abstractos sobre los cuales los sujetos podrían o no responder. Del mismo modo, pensando en el campo del teatro argentino contemporáneo, podría reconocerse que el modo de acceder a una reflexión de espesor se dará a través de los materiales que produzca un sujeto artístico en alguno de los siguientes planos: el metarreflexivo o el de la praxis en sí misma.

Un sujeto discursivo autónomo a partir de la reflexión sobre las prácticas

Tomando como referencia esta distinción se ha buscado contribuir, desde la enumeración de ciertas categorías, a la metarreflexión teatral de la práctica (ya sea relevando discursos explícitamente reflexivos sobre las propias praxis o aquellos que circulan en el cotidiano del hacer). En esa dirección es que surge la propuesta de una clasificación que contemple un sistema de pensamiento para estudiar el campo teatral del cual surgen ciertos conceptos, considerando también el modo en que operan en el quehacer concreto. En esa dirección, la pretensión nunca ha sido enumerar nociones al infinito, sino hacer foco en cómo trabajan esos términos dentro de los contextos en que fueron concebidos. Al hacerlo, y en función de nuestras investigaciones precedentes, nos ocupamos especialmente de aquellas que están estimuladas por pertenecer a un campo de la práctica ligado a la idea de resistencia, que tomamos como referencia y recorte de un modo singular de concebir las praxis de actuación. Cabe destacar, que reconocemos estas textualidades específicas y singulares como refractarias del pensamiento acerca de la vida y de la escena pero no como un reflejo directo de esa vida. Es decir, esos discursos peculiares representan el pensamiento del hacer y no funcionan como radiografía directa de la materialidad escénica.

Si seguimos la definición de Fernando Lara según la cual "el diccionario es un depósito de memoria social manifiesta en palabras, [...] un texto en cuya veracidad cree la comunidad lingüística" (Lara, 1997:17), podríamos afirmar que la voluntad de sistematizar y clasificar estas categorías busca evidenciar esa memoria social que late en el campo de la escena nacional. Al hacerlo, es vital destacar que el recorte de lexemas seleccionado surge de una clasificación puntual y son los términos que reconocemos como nodales para la comunidad lingüística que está siendo pensada. De hecho, el campo teatral en tanto comunidad lingüística podría reconocerse a sí misma en la historia y en su multiplicidad, conservadas usualmente en textos, en entrevistas, en relatos de la praxis, pero principalmente en el marco del ensayo y de la clase.

Nuestra intención es trabajar sobre estos conceptos o redes de conceptos desde tres acciones particulares, historizando, situando y conectando los elementos entre sí. Por otra parte, si pensamos, además, que esta lista de términos terminaría de comprenderse al ser leída en conjunto con una teoría específica del campo del cual forman parte, debemos considerar que estos lexemas operan como núcleos de verdaderas teorías no sistematizadas sobre las que se basa el trabajo de los creadores.

Como se mencionó, las unidades léxicas sobre las que trabajamos son las que produce una constelación de creadores del teatro de Buenos Aires que hemos agrupado bajo la denominación de una praxis de resistencia (Pessolano, 2019). Nuestras investigaciones precedentes ya se han ocupado de distinguir la noción de resistencia a modo de recorte dentro del teatro contemporáneo argentino. Gracias a esta conceptualización hemos podido enfocarnos en una modalidad de práctica teatral en que el cuerpo de actuación se concibe como un territorio que se enfrenta al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena.

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2877
ISSN 0719-630X

Esto se da, tanto en una impronta de trabajo escénico que pone por delante la búsqueda de un cuerpo poético como productor de sentido, como forma de micropolítica y como producción de pensamiento en la práctica (Pessolano, 2019). Como mencionamos al inicio de este trabajo, algunos de los creadores que fundan ese tipo de prácticas desde su hacer y desde sus reflexiones son Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro, entre otras y otros.

Construcción de lenguaje para una poética del cuerpo

Una de las recurrencias discursivas de la constelación de creadores que hemos estudiado dentro del campo teatral argentino contemporáneo es el que aborda la idea de poética. Esta concepción escénica -para estos creadores- se encuentra apoyada en una concepción singular del cuerpo de actuación. Principalmente, priorizando una corporalidad en escena frente a cualquier tipo de textualidad, en la cual se pone en tensión, de modo frecuente, la idea de representación. Este nodo conceptual se compone de los términos: transformación, relato, teatralidad, canal y tráfico.

Su particularidad es que refiere a un cuerpo de actuación que no va hacia la representación más lineal de un texto previo, sino que jerarquiza la potencia de una corporalidad apoyada en las derivas singulares del lenguaje. De este modo, la posibilidad de construcción de lenguajes heterogéneos encuentra su ordenamiento en la pretensión de escapar a las zonas más transitadas de la representatividad teatral tradicional. Del mismo modo, la puesta en cuestión del lenguaje dentro de los espacios habituales será lo que permita un reconocimiento del cuerpo en escena como el campo fértil a partir del cual la misma conformará un territorio de resistencia.

Al respecto y especialmente en lo que concierne a los procesos de creación, Alberto Ure, director y escritor, considera que las marcas en las poéticas se definen en gran medida a partir del lenguaje en común que configuran los integrantes del equipo de creación:

> El lenguaje se traza, para mí, delimitando lo que se puede llamar imaginario del grupo. Quizás en el trabajo que hace el actor para construir el personaje es donde esta ecuación –realidad/imaginario– traza series zigzagueantes, crea zonas confusas, algunas placenteras, otras insoportables (Ure, 2003: 106).

A partir de los dichos de Ure, y de quienes trabajaron con él, podemos inferir que el material a partir del cual se parte debe inevitablemente transitar esas "series zigzagueantes" e irregulares para confluir -en sus derivas- en la construcción de un lenguaje estético para llegar a ser obra. En segunda instancia, en los procesos de creación de este director, se da la conformación de un lenguaje en lo que él describe como el campo de ensayo. Ese recorte vuelve a insistir sobre el proceso de creación que, especialmente a partir del "imaginario de grupo", se conforma como basal para configurar una poética.

Otro caso claro de esto, haciendo foco en el cuerpo de actuación, lo constituye el aporte del director y docente Ricardo Bartís, quien ha dedicado múltiples reflexiones a la elaboración de la idea de la actuación como un "lenguaje renovador, vital, poco solemne" (Bartís 2003: 65), es decir, la actuación desde la idea de "estar" (desde la puesta en cuestionamiento del "sentir para ser" (Bartís 2003: 91)), y también algunos pensamientos en torno a lo que se habilita en la actuación desde la concepción de "artificio", o la actuación como lo que capta "lo efímero de la vida" (Bartís 2003: 116). Dentro de esta lógica, el director escénico funcionaría como coordinador de las relaciones de "lenguaje en la actuación" (Bartís 2003: 115) para producir materialidad escénica.

De hecho, consideramos que la actuación pensada como lenguaje es el primer elemento clave de su pensamiento para contrastar el modo en que se constituye su credo poético[1]:

> Nuestra preocupación es crear una máquina autónoma de producción de teatralidad, donde los límites de la actuación no están dados por ningún rol. No hay un rol, una fuerza, una energía y además una búsqueda del lenguaje del actor que permite que ese actor exprese con la máxima potencia su poética, dentro de una estructura dada. Tiene tanto peso el desarrollo de la poética de ese actor como la idea temática que debe desarrollar, en este caso, el texto (Bartís 2003: 120).

Por su parte, el director, dramaturgo y docente Bernardo Cappa también se alinea con una visión y necesidad de transmisión de su concepción escénica que no se funda en los límites entre una actividad y otra sino justamente en el entremedio. Es desde ese espacio de cruce que se dedica a buscar el lenguaje contenido en la actuación desde un apoyo en la dimensión específica de lo poético. En esta línea afirma, por ejemplo: "Un actor cuando improvisa no inventa sólo palabras: está creando lenguaje, está creando relato. Frente a la mirada su cuerpo inscribe otra realidad. En la expansión de su expresividad es dónde se vuelve poético, que no es lo mismo que efectivo" (Cappa, 2018).

Desde otro enfoque, estas cuestiones en torno a la construcción de lenguaje, presentes en las descripciones de Ure, Bartís y Cappa verán su réplica en el caso de Pavlovsky. En el caso de este psiquiatra, actor y dramaturgo haciendo foco especialmente en lo que configura el lenguaje acerca de las prácticas. Cabe destacar que estos artistas escénicos no tienen una intención explícita de que su producción discursiva tome el rol de la enunciación legitimada por teóricos e investigadores, ni tampoco ellos autoafirmarse tras esas nomenclaturas. De hecho, en el caso de Ure, su entorno y las personas que trabajaban con él son quienes decidieron editar y publicar sus escritos en formato libro. Esta es la razón principal por la cual podemos acceder a la producción de discursos de espesor de estos creadores, así como a sus líneas de pensamiento disidentes frente a un discurso afirmado y dominante, como puede ser el discurso académico. Respecto de esta idea, Pavlovsky, por ejemplo, dice no haber estado nunca interesado en ocupar un rol de teórico cuando afirma: "leo y estudio a los teóricos y elaboro mis propias nociones en algunos campos, sobre lo grupal y sobre estética. Escribo mucho. De todo. Pero no soy un teórico" (Pavlovsky 2001: 140). Este tipo de configuraciones descriptivas evidencian que el procedimiento de pensar las propias prácticas significa la creación de un lenguaje en sí mismo. No se trata únicamente de salir de la práctica para "llegar" a la teoría (o ir a la búsqueda de definirse como teórico para configurar teoría) sino generar un lenguaje singular que sea capaz de dar cuenta de la materialidad específica de ese creador en particular al describir sus propios métodos. Por otro lado, en el caso de Pavlovsky, este tipo de formulaciones reflexivas a partir de revisiones teóricas previas parecen tener una aplicación concreta en su práctica artística en sí. Al respecto completará:

> Creo que esas ideas teóricas me sirven para estar más seguro en el escenario y para escribir mejor teatro. El actor no es sólo intuición. Hay una serie de saberes que están en las enseñanzas específicas del teatro, pero hay otros saberes que provienen de las lecturas de otros campos. Yo me siento mejor actor y autor cuando leo mucho de estas cosas. Cuando me apasiono con la lectura (Pavlovsky, 2001: 140).

Desde aquí vemos el modo en que asume, desde su rol de creador, la necesidad de la indagación en torno a "otros saberes" que nutren directamente la práctica de actuación. En su caso y desde su construcción discursiva, la elaboración de este tipo de producción es considerada como parte de su trabajo en tanto intelectual al manifestar que su función es lograr producir desde todos los espacios disponibles, al considerar "la palabra como Acto" (Pavlovsky, 2001: 153). De este modo, se agrega un nuevo anclaje en que se pone por delante la potencia política de lo escénico a partir de una producción de discursividad en torno a las prácticas de actuación de parte de creadores escénicos. Dentro de estas lógicas, dicha discursividad se produce a partir de la operación de generar una reflexión teórica sin que haya un lenguaje únicamente verbal por debajo de la misma, puesto que su materialidad principal siempre será la actuación.

Agregado a esto, y desde la configuración de una serie de saberes que suelen transmitirse como decires asistemáticos que perviven en las prácticas, Bartís pensará la evolución del pensamiento en torno a la actuación en función del campo de inscripción de sus prácticas del siguiente modo:

> En los últimos años, quienes produjeron lenguajes más atractivos, fueron aquellos que de alguna manera fueron en contra de esas ideas comunicativas del teatro independiente, que lo acercaban peligrosamente a una idea didáctica, y se produjo un cuestionamiento de la idea de relato como único elemento soporte. Y entonces la diseminación del relato en sus múltiples variantes escénicas, tales como el espacio, el uso del tempo, lo musical, la revalorización de las modalidades de actuación priorizando la capacidad creadora del actor como parte determinante de lenguaje teatral, transgredió algunas de las nociones implícitas de aquel otro teatro heredado del teatro independiente: el rol del personaje, el lugar del texto, el lugar de la dirección y de la actuación. La actuación tuvo que abandonar una especie de lugar meramente técnico para asumir un discurso mucho más filosófico, o por lo menos tratar de instalarlo (Bartís 2002: 22).

En Bartís se jerarquiza además la legitimación del carácter del ensayo como espacio de búsqueda desde el cual se pueden elaborar lenguajes de actuación y una puesta en cuestionamiento del texto tradicional como único soporte. Esto deriva en la posibilidad de generar "relato" desde variantes escénicas diversas: el espacio, el uso del tempo, y lo musical pero especialmente desde la "revalorización de las modalidades de actuación priorizando la capacidad creadora del actor como parte determinante de lenguaje teatral" (Bartís 2002: 22).

Respecto a la idea de relato, puntualmente, tanto Ricardo Bartís como Bernardo Cappa han producido gran caudal reflexivo. Especialmente en lo que concierne a la noción de

1 Categoría que problematiza los modos en que un artista escénico genera reflexión dentro de y en torno a su práctica (Pessolano, 2018).

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2877
ISSN 0719-630X

relato de actuación dentro de sus concepciones acerca de las prácticas de la escena. Inscriptos en la concepción del lenguaje como una materia "nueva", es decir, "ya no la idea o una traducción de una idea sino pura materialidad escénica" (Bartís 2003: 68) el relato teatral se basa en la lógica de estos creadores en el cuerpo de actuación.

En el caso de Bartís esto se instala como procedimiento que no es evidente en su concepción, especialmente si reconocemos que la búsqueda con esta utilización de las asociaciones que provienen del campo textual ha intentado romper con el formato de actuación naturalista canónico al momento en que estas experiencias comenzaban en su estudio, el Sportivo Teatral. De hecho, este modo de concebir el cuerpo del actor este director se pregunta acerca de

> cómo priorizar el desarrollo de los relatos de actuación, tanto en el plano pictórico y musical, sin caer presos de la égida del texto. En la búsqueda de esa autonomía uno puede ser arrojado a un teatro conceptual, solemne, pretencioso en su intento de decir, o al puro procedimiento que torna muy ingenua la actuación y muy ingenuo el relato teatral (Bartís 2003: 238).

En esta postura entonces, respecto del procedimiento en que se instala una actuación que se concibe como autónoma y no supeditada al texto, también encontramos diversos nodos que podemos reconocer como centrales en la conformación de su credo poético. La pretensión por escapar de lo que podemos entender por teatro conceptual, lo solemne o la actuación sostenida exclusivamente desde el relato textual son algunos de ellos. Desde estas formulaciones, el vínculo con la textualidad se pone en cuestionamiento pero nuevamente no por la negación de un trabajo sobre un texto, "sino porque se verifica la posibilidad de la producción de un texto propio que se transforma en texto dramático y de puesta" (Bartís 1996:19). Por otra parte, en el caso del relato en la escena, este director afirma:

> Yo acepto que debo 'relatar', porque sin relato no hay personas y sin personas, no hay política, ni actuación. Esto no quiere decir que no entienda que hay otras formas de relatar, porque lo que está en cuestión es el relato, la forma del relato es lo que se dirime en la actualidad en relación al teatro (Bartís, Desmarás, Zapata, 2018: 12).

Por su parte, en el caso de Bernardo Cappa, el relato también se encuentra ligado a los cuerpos de actuación, pero haciendo foco en la idea de "atravesamiento". Explicita al respecto:

> Un actor en el teatro debe dejarse atravesar por estos relatos, su cuerpo es un catalizador, un pararrayos, su inteligencia y su talento convertirán esos gestos que tienen ya un significado en signos abiertos, múltiples, que permitan imaginar. Un actor debe aprender a usar esta fuerza, esta extraña necesidad de dramatizarlo todo, es su fuente de inspiración. (Cappa, 2015: 18).

La idea de atravesamiento pareciera sostenerse desde una construcción de la actuación como materia permeable. El pasaje por el cuerpo del actor operando como un "catalizador" o un "pararrayos" implica la multiplicación de una materialidad en otra, la de la escena. De este modo, al describir los procedimientos inherentes a la situación de actuación, Cappa los define de la siguiente manera:

> Saber emitir signos se hace imprescindible, son nuestras armas. Esa actuación genera un relato, no solo responde a ese relato si no que al reproducirlo lo va inventando, le va creando nuevos surcos, nuevas coartadas para no ser encontrado, para poder repetirse necesita generar la sensación de estar siendo inventado (Cappa, 2015: 18).

Por último, específicamente en el plano de la metodología a partir de la que se lleva a cabo un abordaje escénico, como hemos delineado, el proceso de creación de las obras de Cappa suele implicar un trabajo grupal en que los integrantes se encauzan en un recorrido autorreflexivo, con instancias de escritura en solitario; pruebas en la escena; escritura colectiva; improvisaciones a partir de diversas temáticas, films, imágenes, objetos y espacios; y siempre reflexión sobre las mismas. En medio de lo cual suele darse un entretejido vincular singular que luego se pondrá de manifiesto en aquello que conforma el germen de la obra, en tanto dispositivo al que se suele acudir una y otra vez en busca de nuevo material transitable. Por lo tanto, la forma de generar "escena" se gesta sobre sí misma a partir de las dinámicas vinculares y los aspectos coyunturales que sostienen el trabajo durante el proceso de creación. Si bien hay un rol de dirección claramente organizador, el grupo en tanto colectivo tiene incidencia en lo que se quiere contar y lo que se "actúa" (podría decirse, en los elementos que quedan como parte del material escénico definitivo luego del proceso de ensayos) a partir de un código común.

.

La teatralidad de lo innombrable

A partir de analogías, metáforas y ejemplos dentro del trabajo con sus elencos y sus clases, Bernardo Cappa se ha dedicado a indagar sobre el momento en que se produce el acontecimiento que conforma la teatralidad en escena. Al hacerlo, el concepto de "teatralidad" se hace presente en la búsqueda de recursos (por ejemplo, la distancia con el texto previo) para llegar a aquello "innombrable en la actuación":

> El texto previo normaliza el vínculo. Esas cosas que quedan, no sólo los textos, sino las expresividades que surgen en el ensayo, son las que me interesan. No hago teatro sólo para buscar efectividades, sino para poder acceder a esos estadios dónde surge aquello que es innombrable (Cappa, 2018).

Siguiendo esto, el trabajo con la teatralidad se instala como aquella indagación del artista que busca una expresividad en los procesos más cercana a lo singular que a lo efectivo. En esta dirección, este creador explicita lo que él reconoce como los componentes de un relato -instalado ya por fuera del texto previo- y cuánto esto afecta a la producción de una poética:

> Cuando empecé a estudiar teatro, me decían que tenía mucha continuidad verbal, pero no tenía interioridad, por decirte… y entonces por eso me fui a estudiar dramaturgia. Y después también me lo dijo Bartís. Se trata de habilitar la posibilidad de ir a una zona desconocida…Se empieza a dudar del ensayo. Fundar siempre el deseo. Fundar siempre el para qué. ¿Para qué se junta toda esa gente? Lo más atractivo no es la ficción. Es el "entre" (Cappa, 2014b).

Por otra parte, otro nodo conceptual que trabaja Cappa en tándem con esta idea es el que se conforma a partir de la idea de "mitología berreta" como materia base para "generar creencia". Este tipo de potencias combinadas o conceptos cruzados dan pie a uno de los principales materiales productores de teatralidad en el contexto específico en el cual se inscribe la poética de este creador:

> Argentina es una especie de mitología berreta […] necesita mitologizar permanentemente. […] Hay algo en la manera de construir lenguaje […] en la forma de relatarlo se constituye el mito (Cappa, 2017).

Estas descripciones que realiza Cappa coinciden -y confirman la filiación- con algunos de los puntos centrales del pensamiento de Ricardo Bartís, en que se toma la idea de la nostalgia y lo popular desde esa misma noción de mito. También este creador piensa la apertura al mito como zona de abnegación, ya que su propuesta no es someterse a los mitos sino, más bien, oponerse a la idea de generar repeticiones conservadoras de los mitos para transformarlos. En un punto bastante evidente en Cappa hay un rescate de esta idea y una readaptación sobre la categoría puntual de *mito berreta*. Además, esta configuración de mitologías que el autor reconoce como generadora de relato, pone por delante su idea de "sostén emocional" (Cappa, 2017) que mantiene vigente los procedimientos teatrales que, en segunda instancia, van a vertebrar el lenguaje teatral. Luego al respecto agregará:

> Del mito berreta hay algo muy interesante de la teatralidad que genera […] Los "mitos berreta" […] son más que nada exageraciones. Pero sin esas exageraciones parecería ser que la Argentina se derrumbaría. Eso también se traslada a los afectos, eso también se traslada a la forma de construir lenguaje. […] Son formas de traficar emociones […] y acá parecería ser que lo único que hay son afectaciones, después si rascás un poquito pareciera que todo se cae a pedazos (Cappa, 2017).

.

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2877
ISSN 0719-630X

Tráfico, o la inteligencia que sobrepasa al cuerpo

Otra noción recurrente que conforma el nodo conceptual de las poéticas que jerarquizan el cuerpo de actuación es la de tráfico, desarrollada especialmente por Bernardo Cappa. Este creador concibe que la relación entre la actuación y la mirada se establece en función de la capacidad de ser afectado y afectar y dentro de esta lógica la poética conforma una materialidad específica desde lo que él reconoce como un "tráfico de emociones". Esta además es una noción muy singular porque es bastante unificadora de otros conceptos, por lo que activa la red que mencionamos en instancias previas. El tema de la emoción, según Cappa es un gran motor de la actuación desde la dimensión de la mostración y el ocultamiento, de este modo dirá que "un tipo emocionado que va ocultando su emoción produce gran teatralidad para generar cierto tipo de relato" (Cappa, 2020). Dentro de esta lógica ese juego que establece el cuerpo de actuación frente a la administración de lo emocional es lo que habilita la singularidad de una poética, desde una "inteligencia emocional". Agrega al respecto el dramaturgo:

> La emoción es tal vez un buen conductor pero tampoco se trata de emocionarnos tanto. Hay una inteligencia que no depende de los esfuerzos del pensamiento. Es una inteligencia emocional. Si la emoción no es inteligente, es idiota y está sólo en el teatro, porque sale de los cuerpos. Es atemporal. Sucede entre. Y sucede en el modo en el que sucede, porque no hay texto previo (Cappa, 2018).

Encontramos, además, en estos pensamientos nuevamente la idea del "entre" como posibilitadora de una materialidad que jerarquiza a los cuerpos de actuación como nodos centrales en una concepción del teatro como territorio de resistencia dentro del campo de las prácticas. Por otro lado, la conceptualización de un tráfico de emociones insiste sobre un abordaje escénico en que el texto es mero registro o gatillo para producir actuación.

Canal como recurso para un cuerpo poético

La idea de canal se afirma sobre poéticas que ponen por delante el cuerpo de actuación. Como hemos visto, los artistas que nutren estas redes de recurrencias conceptuales llevan en su pensamiento una impronta a partir de la cual consideran necesario generar discursos de espesor desde el eje de la resistencia -en el cual se inscriben dentro del contexto teatral del cual forman parte-. Especialmente aquella que encarna el cuerpo de actuación a nivel poético. Así es que a través de sus diferentes dichos y pensamientos vemos instalarse una modalidad de producción de discursividad reflexiva centrada específicamente en el cuerpo de actuación. Al decir del director y docente Alejandro Catalán:

> Evidentemente, en la actualidad, la actuación depende de una conquista que ese cuerpo logra hacer por y para sí mismo. Actuar o dirigir es un acontecimiento de ese cuerpo en el que tiene más peso la decisión y la afirmación de recursos apropiados, que el bagaje de toda la información acumulada. El acontecimiento actoral de ese cuerpo será el encuentro de una dinámica propia que seleccione y componga sus recursos e informaciones (Catalán, 2007).

Cuerpo de actuación que se reconoce como un germinador de insumos materiales para configurar escena. En el caso particular de Pavlovsky esta categoría se relaciona con la apropiación de la escena por parte del actor y aporta su pensamiento cuando afirma: "mi teatro se trata de dejar pasar por el cuerpo intensidades y de ser lúcido con el material" (Pavlovsky, 2001: 121). Esa conquista de los cuerpos en Catalán y el pasaje de "intensidades por el cuerpo" de Pavlovsky instalan la lógica de la corporalidad como canal para la producción de la materialidad escénica que caracteriza sus búsquedas. En el caso de Ure, estas ideas se apoyan en su concepción de "impulsos interactuantes":

> Es necesario mandarse a la escena en estado de cuelgue absoluto y dejar que la escena se defina sola, a través de los impulsos interactuantes de los actores y no a partir de una historia preconcebida (Ure, 2009: 98).

De este modo, vemos instalarse a la idea de canal como una categoría funcional para la configuración de pensamiento de estos artistas en relación con el cuerpo de actuación dentro del tipo de escena de resistencia que configuran en sus prácticas.

Transformación como creencia

La noción de transformación dentro de los artistas que conciben una praxis de actuación de resistencia suele estar relacionada con conceptualizaciones en torno a la creación dinámica de un material escénico y el efecto que este tiene sobre el cuerpo de actuación. Esta concepción se instala en diversos planos. Por ejemplo, respecto a la afectación de los cuerpos actorales, Ure piensa en términos de terror a la transformación cuando afirma:

> Los malos actores procuran que la actuación "no los toque", se resguardan de todas esas alteraciones y transformaciones de temperatura, ritmo, respiración, etcétera. Pero su coraza puede ser desarmable. Tienen un profundo temor a la transformación que les va a acontecer en escena y no quieren que se le cambie su armadura ni tener imágenes de "otro pasado", y experimentan "miedo a no poder volver". Saben que se enganchan en las escenas y que las pueden cortar a voluntad pero "temen no volver", y todo esto se reduce al problema: terror a transformarse (Ure, 2009: 99).

En términos de proceso este creador trabaja mucho acerca de su concepción del ensayo, al cual ha buscado visibilizar en sus escritos por reconocerlo como una de las zonas menos exploradas de lo teatral en términos reflexivos afirmando: "si bien la creación artística –que implica una transformación de la materia para que aparezca o se refleje algo que no es material– tiende a mantenerse reservada y es casi un coto cerrado de mitos, tanto silencio es excesivo" (Ure, 2003: 64). Esa singular "transformación de la materia" tiene una instancia posterior según Ure que abarca la "transformación de la experiencia imaginaria" cuando enuncia:

> Es en el ensayo donde se estructura lo que luego deberá sostenerse frente a hostilidades de todo tipo, las que vienen del éxito o del fracaso. Esto dicho a partir de la creencia de que a un cambio en el teatro no lo constituyen las modas, sino una transformación de la experiencia imaginaria que se reconoce, se postula o, por lo menos, se descubre como modelo de cambio social (Ure, 2003: 65).

Por lo tanto, en los dichos de este director encontramos tres aristas en que la transformación se instala dentro de la praxis teatral de resistencia: la transformación de los cuerpos de actuación en una concepción teatral profunda, que trasciende a la "coraza" del sujeto al entrar en la experiencia eminentemente escénica; la transformación de la materia capaz de exponer aquello que no es material -podríamos pensar en la teatralidad específica contenida en las poéticas centradas en los cuerpos de actuación-; y la transformación de la experiencia imaginaria que vendría a trabajar sobre la idea del teatro como posibilidad de modificar el entorno, lo social.

Asociada a este último aspecto, a esta acepción tridimensional de Ure podemos agregarle la mirada de Pavlovsky que liga la idea de transformación con la de mutación al pensar manifiestamente su práctica como una puesta en cuestionamiento de un cuerpo de actuación controlado y restringido por su entorno (como el caso específico donde relata el proceso creativo de una de sus obras, *El señor Galíndez*, poniendo en evidencia su clara conciencia de la violencia represora de la dictadura que es cuestionada mientras se le teme con horror) y a partir del texto pretende propiciar un recorrido que estalla en una corporalidad específica. Un cuerpo que piensa la escena al apropiarse de la textualidad previa que lo potencia. Puntualmente, al describir ese cuerpo que se asume al entrar a escena, señala:

> Me toca el turno, camino unos metros y entro en el escenario. Una nueva energía parece apoderarse de todo mi ser; desaparece mi cansancio, mi fatiga ya no me pertenece, "no está en mi cuerpo", mi físico parece corresponder por entero al torturador, mi andar es parsimonioso, pero enérgico. Reconozco en mí una tremenda vitalidad, un vigor que corresponde a Beto, como si me hubiera trasladado a otro espacio y estuviera "encarnado" en Otro (Pavlovsky 1976: 43).

Desde esta descripción del momento de entrada a escena y apropiación de ese "otro yo" que organiza la corporalidad de este Pavlovsky-actor para enfrentar la escena se derivan una serie de preguntas en torno a lo "mágico" del tránsito por esa transformación: "¿Qué pasó en mi cuerpo? ¿De dónde surge esa vitalidad tan instantánea? ¿Qué línea divisoria entre lo real y lo imaginario permite esa mutación? ¿Yo me transformo? ¿O yo me traslado a una dimensión diferente de lo real? ¿No encarnaré un personaje de un espacio habitado por fantasmas?" (Pavlovsky, 1976: 43,44). Siguiendo su credo poético, reconocemos todas estas preguntas como definitorias del modo en que este artista escénico se piensa como tal, en que piensa la articulación de los roles que constituyen escena (autor-actor) y especialmente da cuenta de un abordaje corporal específico a partir del cual el universo dramático se volverá escena. Esa especie de "mutación fantástica" (1976: 44) exige, para Pavlovsky, la determinación de que el teatro para ser tal se conforma como un receptor de otras realidades y otras dimensiones de aquel "mundo cargado de fantasmas que habitamos" (44).

 DOI 10.22370/panambi.2022.13.2877
ISSN 0719-630X

Conclusiones

En este trabajo me ocupé de caracterizar el campo teatral de Buenos Aires tomando como base el estudio de ciertos discursos de espesor para analizar términos recurrentes que circulan por el teatro porteño de los últimos 30 años. Caracterización que, sin pretenderse exhaustiva, buscó dar cuenta de los modos en que la creación escénica de una época y en un territorio se ve determinada tanto por lo que se produce estéticamente como los decires que elaboran los intelectuales que generan esa producción estética. Desde estos lazos que se intentan hilvanar puede notarse que la tradición resistencia dentro del campo teatral porteño se funda -en gran parte- en el pensamiento producido por las creadoras y los creadores que lo conforman.

A lo largo de estas páginas, se buscó seguir los itinerarios del decir de una serie de creadores con la intención de delinear aquella jerga que despliega un quehacer común más allá de ciertas coincidencias espaciales o temporales. Los creadores utilizan estos términos como herramientas técnicas que van sembrando la pista de un despliegue teórico distintivo de un modo de abordar las praxis. Las concepciones de *transformación, relato, teatralidad, canal* y *tráfico* dan cuenta de una concepción de ciertas poéticas de actuación que son fundacionales para pensar redes de artistas escénicos en un sector del teatro argentino contemporáneo. En sus concepciones de escena se pone por delante la corporalidad en frente a cualquier tipo de textualidad, tensando permanentemente la idea de representación. Se trata de conceptos que germinan en clases y ensayos y terminan de inscribirse como discursos de espesor en metarreflexiones explicitas de sus autores.

Este trabajo, pese a su brevedad, intentó evidenciar que los límites entre teoría y práctica teatral no son explícitos, y que la autodefinición de artistas-investigadores no es excluyente para la producción de teoría desde la praxis. Por el contrario, los saberes de las prácticas suelen transmitirse como decires asistemáticos que perviven en las prácticas y las concepciones en común que contienen los términos relevados los manifiestan. Para acceder a ellos puede resultar útil la noción de discursos de espesor en tanto recupera aquellos decires *distintivos* (Geertz, 2003) que circulan como jerga del hacer. En estas páginas, hemos visto, a su vez, cómo esos decires pueden ser aglutinados para caracterizar un tipo de abordaje en las poéticas de actuación dentro de una parte del teatro contemporáneo argentino.

Como agregado a esto hemos logrado reconocer que muchos de estos discursos de espesor se inscriben como formulaciones metafóricas, lo cual permite seguir estudiando esa especificidad del decir. A partir de esa detección, e indagando puntualmente sobre zonas de la creación escénica donde no hay registro escrito sino únicamente oralidad, se conforman algunas preguntas nuevas que guían nuestros trabajos actuales. Nos interesa, entonces, pensar acerca de cuáles son las metáforas fundantes de los campos de saber para el recorte de artistas que producen reflexión desde la idea de cuerpo y resistencia, así como los modos en que esto genera redes terminológicas más allá de compartir estéticas, poéticas y espacios formativos.

Finalmente, el rastreo terminológico que aquí presentamos y otras derivas posibles permitirán ir en busca de una constelación de creadores que se lee a sí misma como "comunidad lingüística" (Lara, 1997) compartiendo, a veces sin siquiera pensarlo, los principales saberes de un hacer.

Referencias bibliográficas

Ajaka A. (2015). "Pensar el teatro es imposible". *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.

Bartís R. (2003). *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel.

---------- (2002). "El teatro independiente y el teatro actual". *Teatro XXI-Revista del GETEA* Año VIII, No. 15.

Bartís, R., Desmarás, J., Zapata, L. (2018). *Ahí vienen. Sobre el laboratorio de Creación dirigido por Ricardo Bartís*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.

Cappa, B. (2015). "Buenos Aires: paraíso fiscal de verdades falsas". *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.

---------- (2014, 1 de octubre). Comunicación personal.

---------- (2008, 1 de junio). Comunicación personal.

Catalán, A. (2001). "Producción de sentido actoral" en *Revista Teatro XXI, Año VII, No.* 12. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., otoño.

---------- (2007, 20 de julio). Problemática de los solos (con trailer del espectáculo, backstage y link para ver solos). *Ale Catalán Blogspot*. Recuperado de http://alecatalan.blogspot.com/

Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.

Lara, L. F. (1997). *Teoría del diccionario monolingüe.* México: El Colegio de México.

Pavlovsky, E. (2001). *La ética del cuerpo.* Buenos Aires: Atuel

---------- (2015). *Resistir Cholo. Cultura y política en el capitalismo.* Buenos Aires: Editorial Topía.

Pellettieri, Osvaldo (1998). "El teatro de resistencia. El caso de Postales argentinas". En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna.

Pessolano, C. (2019) "Cuerpo de saberes, cuerpo de prácticas: notas sobre resistencia y reflexión en la escena argentina", *Revista Territorio Teatral,* Diciembre, vol. 1, núm. 19, s/n.

---------- (2018). "El credo poético como sistema de reflexión autónoma en los procesos de creación escénica". *Revista Estudis Escenics*. Barcelona: Institut del Teatre.

Ure, A. (2003). *Sacate la careta.* Buenos Aires: Editorial Norma.

--------- (2009). *Ponete el antifaz.* Buenos Aires: Editorial INTeatro.

“Oil”

150x250 cms.
Técnica: **Lana, lienzo / crochet**