

TEATROLOGÍA



INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad



Vol. 4-5 / Núm. 7-8
Diciembre 2014-Agosto 2015
Segunda época
ISSN 1665-8728

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 4-5/Núm. 7-8
Diciembre 2014-Agosto 2015
Segunda época

ISSN 1665-8728



Universidad Veracruzana



Universidad Veracruzana

Dra. Sara Ladrón de Guevara González
Rectora

Mtra. Leticia Rodríguez Audirac
Secretaria Académica

Mtra. Clementina Guerrero García
Secretaria de Administración y Finanzas

Dr. Miguel Flores Covarrubias
Director del Área Académica de Artes

Dr. Edgar García Valencia
Director General Editorial

Mtro. Nerio González Morales
Director de la Facultad de Teatro

Dra. Carmen Blázquez Domínguez
Directora de la Dirección General de Investigaciones

Dra. Elzbieta Fediuk Walczewska
Coordinadora del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes



ISSN: 1665-8728

© Universidad Veracruzana

Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad, Vol. 4-5, Núm. 7-8, Diciembre 2014-Agosto 2015. Revista editada por la Universidad Veracruzana a través del Cuerpo Académico Consolidado – Teatro de la Facultad de Teatro y el Centro de Estudios Creación y Documentación de las Artes. Editor responsable: Dr. Antonio Prieto Stambaugh. Tel. (228) 8 17 21 34 y 1 86 43 14. Reserva de derechos al uso exclusivo del título: No. 04 – 2013 – 032212535000 – 102, e ISSN 1665-8728, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Impresa por Códice Servicios Editoriales, Calle Violeta No. 7, Col. Salud, Xalapa, Veracruz, México. Este número se terminó de imprimir el 10 de septiembre de 2015 y el tiraje consta de 300 ejemplares. Distribución a cargo de la Facultad de Teatro, el CECDA y de la Dirección General Editorial de la Universidad Veracruzana.

El contenido de los textos publicados en esta revista queda bajo responsabilidad de sus autores. Se prohíbe la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio, sistema y/o técnica electrónica o mecánica sin el consentimiento previo de la Universidad Veracruzana, y podrá hacerse siempre y cuando se cite la fuente incluyendo el título completo y textual del artículo, el nombre del autor, el nombre, la fecha y el número de la revista, así como el nombre de la institución editora.

Investigación Teatral es una publicación del Cuerpo Académico Consolidado – Teatro. Este número es posible gracias a fondos PIFI 2014.

Director: Domingo Adame

Editor en jefe: Antonio Prieto Stambaugh

Coordinadora del dossier “Teatrológia”: Martha Toriz Proenza

Coordinación técnica y de vinculación: Verónica Herrera García

Asistente de redacción: Mariana Martínez

Consejo Editorial

Elka Fediuk

Octavio Rivera

Nerio González

Consejo Asesor

José Ramón Alcántara (Universidad Iberoamericana)

Georges Banu (Universidad de la Sorbona)

André Carreira (Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil)

Nel Diago (Universidad de Valencia)

Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires)

Josette Féral (Universidad de Quebec en Montreal)

Erika Fischer-Lichte (Universidad Libre de Berlín)

Donald Frischmann (Texas Christian University)

Óscar Armando García ((Universidad Nacional Autónoma de México)

Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)

Rodolfo Obregón (CITRU-INBA)

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (Universidad Autónoma Metropolitana-A)

Diana Taylor (Universidad de Nueva York, Instituto Hemisférico de Performance y Política)

Corrección de estilo: Luis L. Esparza Serra

Diseño editorial y composición tipográfica: Rosa M. Hernández García

Imagen de la portada: Obra *Commonplace*, Nuna Teatro Contemporáneo, UNAM, 2014. Foto: Juan Antonio López Olguín.

Dirigir correspondencia a:

Revista *Investigación Teatral*. Centro de Estudios Creación y Documentación de las Artes, Universidad Veracruzana, Paseo de las Palmas 7, Fraccionamiento Las Ánimas, Xalapa, Veracruz, C.P. 91190, México. Tel. + 52 (228) 186-4314.

Correo electrónico: investigacionteatraluv@gmail.com

Presentación.....6

DOSSIER: TEATROLOGÍA

❧ **La teatrología como ciencia del hecho escénico**.....8
Erika Fischer-Lichte

❧ **Panorama histórico de la teatrología en los Estados Unidos**.....33
Martha Toriz

Del teatro posdramático al drama postteatral.

❧ **Un camino de investigación por hacerse**.....59
José Ramón Alcántara Mejía

Puesta en escena, puesta en serie.

❧ **Prácticas artísticas y curatoriales
en el teatro argentino contemporáneo**.....76
María Fernanda Pinta

❧ **La realidad dramática y sus implicaciones terapéuticas**.....97
Susana Pendzik

La actuación teatral y la actuación cinematográfica:

❧ **un campo de investigación específico**.....120
Karina Mauro

TESTIMONIOS

- 🌀 **Teatro y educación:
reflexiones en torno al Encuentro de Pedagogía Teatral 2013.....137**
Juan Campesino

RESEÑAS DE LIBROS

- 🌀 ***Terapeia teatral. Las prácticas teatrales y su aplicación
en acompañamientos terapéuticos.....144***
Rosalinda Esther Ulloa
- 🌀 ***De gente común. Prácticas estéticas y rebeldía social.....150***
Francesca Gargallo Celentani

RESEÑAS DE PUESTAS EN ESCENA

- 🌀 ***Hurt. Reflexión en torno al dolor.....154***
Liliana Rojas
- 🌀 ***Commonplace. Simulacro en súper solitario.....159***
Stefanie Izquierdo Martínez

IN MEMORIAM

- 🌀 ***Norma Román Calvo.....166***
Guillermina Fuentes I.
- 🌀 ***Lech Hellwig-Górzyński.....169***
Mónica Correa Bernal y Tibor Bak-Geler

COLABORADORES

INFORMACIÓN PARA AUTORES

Presentación

En este número de *Investigación Teatral* presentamos un dossier especial dedicado a la teatrología, con material coordinado por la Dra. Martha Toriz, estimada colega del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli” (CITRU), del INBA. Los textos que aquí se incluyen contienen reflexiones de actualidad en torno al pasado y presente de los estudios del teatro en diferentes ámbitos geográficos: Alemania, México, Estados Unidos, Argentina e Israel.

La investigación teatral forma parte de las ciencias humanísticas y genera conocimiento mediante la aplicación del método científico. Su reconocimiento como disciplina científica cuenta ya con una historia significativa, aunque con contrastes también notables. Mientras que en la primera mitad del siglo xx se volvió común el término *Theaterwissenschaft* (teatrología o estudios del teatro) en Alemania, Austria y Suiza, en América Latina apareció hasta 1976, al abrirse la licenciatura en teatrología en el Instituto Superior de Artes de Cuba. Hoy la teatrología, como disciplina, se ejerce y reinventa en diversas partes del mundo, abarcando un amplio abanico de fenómenos que dan cuenta de la vertiginosa transformación experimentada por las artes escénicas durante las últimas décadas.

Erika Fischer-Lichte explora el estado actual de la teatrología en su dimensión epistemológica y explica el desarrollo cultural que la suscitó en Alemania. Martha Toriz expone un panorama histórico de la disciplina en los Estados Unidos, aborda su relación con los *Performance Studies* y destaca la importante contribución que investigadores de origen latinoamericano radicados en ese país han realizado al campo. Los artículos de José Ramón Alcántara (México) y de María Fernanda Pinta (Argentina) ponen de relieve los discursos teóricos y artísticos que se desenvuelven en el teatro contemporáneo, el primero con una revisión crítica de la noción del “teatro posdramático”, y la segunda analizando los vínculos del teatro con prácticas documentales y curatoriales. Susana Pendzik (Israel) hace una lúcida exposición de las implicaciones terapéuticas del teatro, trabajo que se relaciona con la reseña del libro *Terapeia teatral*, a cargo de Rosalinda Ulloa. Por su parte, Karina Mauro (Argentina) propone elementos para el análisis del trabajo actoral en los ámbitos tanto escénicos como cinematográficos. Por último, el testimonio de Juan Campesino (México) expone un tema que relaciona el teatro con la educación y que ha constituido una de las preocupaciones principales de la teatrología en el mundo.

Cerramos el número con reseñas tanto de libros como de puestas en escena recientes, trabajos que se destacan por haber sido realizados por jóvenes investigadores y creadores en México. La sección “In memoriam” rinde homenaje a dos entrañables colegas fallecidos en los últimos años: Norma Román Calvo y Lech Hellwig-Górzyński.

∞ Dossier
TEATROLOGÍA

La teatrología como ciencia del hecho escénico¹

Erika Fischer-Lichte

Resumen

Desde que surgió la teatrología en Alemania se propuso estudiar todas aquellas prácticas escénicas que, presentadas ante un público, conllevaran la interacción de ejecutantes y espectadores. Ello indica la ruptura con la anterior concepción del teatro como el texto dramático llevado a escena, y pone atención en la corporalidad de los participantes en el hecho escénico (ejecutantes y espectadores), así como su continua retroalimentación. Si el evento escénico se estipuló como objeto de estudio de la teatrología, entonces debemos entender cuáles procesos se incluyen en este concepto; o sea, lo que se debe entender como puesta en escena (performance). En este trabajo se plantea un concepto de puesta en escena desde la teatrología actual.

Palabras clave: teatrología, puesta en escena, corporalidad, percepción, presencia, representación.

Abstract

Theatre Studies as a Science of Performance

Theatre Studies as a field was developed in Germany to study different kinds of performances, with a special interest on the ways performers and spectators interact. This perspective departed from the earlier conception of theatre as dramatic text, and placed the focus of study on the physicality of the participants and the continuous feedback of actors and spectators during the performance. If the performance event constitutes the subject of Theatre Studies, then we need to address how the concept

¹ N. de la T. Título en alemán: *Theaterwissenschaft als Wissenschaft von Aufführungen*. A este último término, en plural, se optó por verterlo en singular en tanto que refiere a un carácter genérico; es decir que se trata de la ciencia que estudia las diversas prácticas o hechos escénicos. La palabra en alemán *Aufführung* significa actuación, presentación, representación o ejecución; aquí, refiriéndose a la presentación de algo en escena, es decir de acciones que, en su acontecer, son percibidas por alguien. Con el fin de evitar reiteraciones excesivas, en el texto se usarán como sinónimos hecho escénico, evento escénico y puesta en escena, si bien se privilegiará este último término cuando la autora se refiera específicamente al concepto que explica en su artículo.

of performance is understood, and which of its aspects are to be studied within this field. We here discuss the development of Theatre Studies from a contemporary perspective.

Key Words: Theatre Studies, performance, embodiment, perception, non-fictional presence, fictional interpretation.



La historia del teatro, particularmente la historia del teatro en lengua alemana, se consideró inicialmente un tema propio de las letras alemanas, comparable a la historia del teatro griego para la filología clásica o al teatro isabelino para las letras inglesas. En la transición del siglo XIX al XX varios profesores impartieron los primeros cursos de historia del teatro en las universidades alemanas: Max Herrmann en Berlín, Berthold Lizmann en Bonn, Albert Köster en Leipzig, Hugo Dinger en Jena, Arthur Kutscher en Múnich, Julius Petersen en Fráncfort, Eugen Wolff en Kiel y, un poco después, Carl Niessen en Colonia. Por lo general, esto tenía lugar en el ámbito de las letras alemanas pero, notablemente, en el caso de Hugo Dinger, en el contexto de una estética general.

Cuando a principios del siglo XX se proclamó, y luego se instituyó la teatrología (*Theaterwissenschaft*) en Alemania como disciplina universitaria autónoma, se marcó una ruptura radical respecto de la concepción de teatro dominante en el siglo XIX. Desde los primeros esfuerzos tendientes a acentuar la literatura dramática durante el siglo XVIII, prevaleció en general la idea del teatro no sólo como institución moral (Schiller), sino también como un arte literario. Hacia el final del siglo XIX se avalaba el carácter artístico del teatro exclusivamente por su relación con la obra dramática basada en textos literarios. Aunque Goethe en su texto dialogado *Sobre la verdad y la verosimilitud de las obras de arte* (1798), ya había formulado la idea, con respecto a la ópera, de que el carácter de arte debía ser otorgado por la puesta en escena y no por los elementos individuales involucrados en su creación, como el texto dramático o la partitura. Richard Wagner tomó esta idea y la desarrolló en su texto de 1849, *La obra de arte del futuro*. Sin embargo, para la gran mayoría de sus contemporáneos decimonónicos, el carácter artístico de una representación teatral lo acreditaba solamente el texto o la música. Todavía en 1918, el crítico

de teatro Alfred Klaar, en una polémica contra la incipiente teatrología, escribió: “La escena puede reclamar su valor total, sólo si la literatura le atribuye contenido”. De acuerdo con esta opinión, el teatro se consideraba como materia de la literatura, y la ópera y el ballet como objetos de la musicología.

Por su parte, el fundador de la teatrología berlinesa, especialista en literatura alemana del medievo e inicios de la época moderna, Max Herrmann (1865-1942), se refirió a la puesta en escena. Abogó por el establecimiento de una nueva ciencia del arte –la teatrología– con el argumento de que no es la literatura lo que constituye al teatro como arte, sino la puesta en escena: “[...] la puesta en escena es lo más importante [...]” (1914, 118). No se detuvo en un simple cambio de enfoque desde el texto literario hacia la puesta en escena, sino que llegó a afirmar una diferencia fundamental entre los dos:

El teatro y el drama [...] son, en mi opinión, [...] originalmente opuestos, [...] ya que en esencia sus signos no pueden dejar de mostrarse una y otra vez: el drama es la creación literaria individual, el teatro es producto del público y sus servidores (1918).

Dado que ninguna de las disciplinas existentes incluía la puesta en escena como su objeto de estudio, sino sólo textos o artefactos, en consecuencia debía crearse una nueva disciplina dedicada al estudio de la puesta en escena. Por tanto, la noción de “puesta en escena” [*Aufführung* o performance] requería la determinación cuidadosa de un concepto clave.² Para lograr esto, era necesario crear una nueva disciplina independiente por lo que, entre 1910 y 1930, Herrmann puso sus esfuerzos tendientes a ese objetivo en diferentes escritos. La relación entre actor y espectador fue su punto de partida y el centro de sus reflexiones:

[El] sentido original del teatro [...] consiste en ser un juego social, un juego de todos para todos. Un juego en el que todos colaboran: participantes y espectadores. [...] El público está implicado como coprota-

² N. de la T. En los siguientes párrafos la autora resume el apartado relativo al concepto de “puesta en escena” (*Der Begriff der Aufführung*) de su libro *Ästhetik des Performativen* (2004), que en su versión española corresponde al titulado “El concepto de realización escénica” en el capítulo II de *Estética de lo performativo* (2011). La traducción al inglés del mismo libro (*The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*, 2008) utiliza el término *performance* para lo que en este artículo se denomina “puesta en escena”.

gonista. Como si el público fuera el creador del arte teatral. Hay tanta participación de quienes hacen la fiesta teatral, que no se pierde su carácter social básico. En el teatro siempre existe una comunidad social (Herrmann 1981, 19).

Mientras que el interés del crítico literario y del crítico teatral se había centrado exclusivamente en lo que sucedía en el escenario, preguntándose acerca de los medios por los que el texto literario subyacente se interpretaría y si la representación de las obras literarias sería la apropiada, Herrmann llamó la atención sobre la relación entre actores y público. Planteó que se trata de una puesta en escena en la que todas las personas en la sala estaban involucradas, incluyendo al espectador. Incluso fue tan lejos como para decir que realmente era el público el único que debía entenderse como creador del arte teatral.

Así Herrmann redefinió la relación entre actores y público. Los espectadores no aparecen más como observadores sensibles o distanciados de las tramas actuadas en el escenario, a las que atribuyen un significado específico con base en sus conocimientos y observaciones. Tampoco se les considera decodificadores de mensajes formulados en los actos o modos de hablar de los actores. La participación creativa de los espectadores no queda en absoluto limitada a su imaginación. Se trata más bien de procesos corporales que suceden entre los actores y los espectadores. De esta manera, Herrmann ve realizada la actividad creativa del espectador “en una íntima empatía, en una vaga réplica de la producción actoral, en la percepción no tanto a través del sentido de la vista, sino más a través del sentir corporal, en un impulso secreto de ejecutar los mismos movimientos, de producir el mismo tono de voz en la garganta” (Herrmann 1930, 153).

Así se resalta que, para el desarrollo de la puesta en escena y para la experiencia que los espectadores pueden hacer en ella, “lo teatralmente más determinante [es] el participar de los cuerpos y del espacio reales” (*Ibid.*). Entonces, en la puesta en escena no se trata de que el espectador entienda ciertos significados remitidos a través de los actores, como los motivos, pensamientos, sentimientos y estados emocionales representados por el intérprete de un personaje, o mediante el espacio ficticio de un palacio, bosque o valle fluvial. Es más determinante “el participar de los cuerpos y de los espacio reales”, justo aquello que sucede *entre* los actores y los espectadores.

La actividad del espectador no se concibe sólo como una actividad

de la imaginación, como pareciera ante una lectura fugaz de este pasaje, sino como un proceso biológico. Este proceso se realiza mediante la participación en la puesta en escena, específicamente a través de la percepción que se efectúa no sólo en el ojo y el oído, sino también en la sinestesia del cuerpo, el “sentimiento del cuerpo”.

Asimismo, el público reacciona no sólo a las acciones corporales de los intérpretes, sino también al comportamiento de los demás espectadores. Herrmann señala, en consecuencia, que

siempre habrá en el público individuos no aptos para revivir internamente la producción actoral y, por lo general, también disminuyen el desempeño de los individuos predispuestos a la empatía, debido al contagio emocional en el conjunto del público que, si bien resulta en ocasiones muy favorable, aquí sin embargo se torna inconveniente (Herrmann 1930, 153).

Así también se afecta el desarrollo de la puesta en escena de manera total y negativa. Con la presente reflexión sobre el papel del espectador como “coprotagonista” en la puesta en escena se desarrolló una nueva configuración del teatro y, en consecuencia, un nuevo concepto.

Cuando Goethe declaró a la puesta en escena como una obra de arte, tenía en consideración la interacción de los más diversos elementos y artes, tales como la poesía, la retórica, la declamación, la mímica, la arquitectura, la plástica, la pintura, la música, o sea sólo las actividades escénicas y la disposición del escenario. Herrmann, en cambio, entendía la puesta en escena como un acontecer que se lleva a cabo entre actores y espectadores, entre escenario y público, y en el cual consecuentemente todos participan. Él no llegó a esta nueva definición del concepto de puesta en escena por sí solo a través de caminos puramente teóricos o de reflexiones obtenidas de la historia del teatro. Es mucho más probable que lo haya logrado a partir de observar las representaciones teatrales de su tiempo, sobre todo las de Max Reinhardt (1873-1943).

Max Reinhardt, quien primero fungió como actor desde 1894, luego como director teatral desde 1900 y, a partir de 1903, como director artístico en Berlín, siempre creó para sus producciones nuevas disposiciones espaciales en las cuales instó a los espectadores a salir de la posición observadora del teatro a la italiana (*Guckkastentheater*). Con ello permitía una nueva relación entre los actores y el público. Por ejemplo, en la pan-

tomima *Sumurun*, presentada en 1910 en el Deutsches Theater de Berlín, Reinhardt hizo poner una pasarela llamada *hanamichi* atravesando la butaquería, tal como se emplea en el teatro japonés kabuki. En ella ocurrían los eventos, en medio de los espectadores. Aquí se acercaban los actores tanto a estos últimos, que pudieran haberlos tocado, como lo remarcó un crítico con motivo de la puesta en escena en Nueva York.

Este acercamiento corporal de actores y espectadores fue característico también para las producciones de Reinhardt en las tragedias griegas de *Edipo* (1910) y la *Orestíada* (1911) en el Circo Schumann de Berlín. Aquí los coros fluían entre el público, los actores aparecían por detrás y en medio del público, tal como el crítico Siegfried Jacobsohn remarcó: “las cabezas de los espectadores [apenas] se diferenciaban de las cabezas de la comparsa, cuyos integrantes están efectivamente entre el público” (Jacobsohn 1912, 51). Y Alfred Klaar –quien como ya se dijo respecto del debate con Max Herrmann sobre la primacía el texto literario por encima de la puesta en escena– deploraba en la *Orestíada*:

La división del espectáculo en el espacio: adelante, entre, debajo y atrás de nosotros, este constante verse obligados a cambiar el punto de vista, este asedio de los intérpretes en la sala, donde los personajes con sus trajes de oropel, sus pelucas y sus maquillajes se nos acercan demasiado, los diálogos sostenidos a gran distancia, los repentinos gritos desde cualquier parte, que nos asustan y nos desorientan; todo esto es confuso, no ayuda, sino que destruye la ilusión (1911).

Si seguimos el argumento del crítico, era evidentemente imposible para los espectadores construir la ilusión de una realidad ficticia y sumergirse en ella. Más bien, tenían que adoptar una nueva posición con respecto a los actores y los demás espectadores. La puesta en escena sucedía literalmente entre los actores y los espectadores. Cuando el crítico se queja de que se rompía la ilusión con tales procedimientos, lo que enfatiza es la imposibilidad de los espectadores para apreciar los cuerpos de los actores representando personajes y el espacio figurando un lugar ficticio; más bien los espectadores eran confrontados con los “cuerpos reales” y el “espacio real”, y de tal manera tenían que situarse a sí mismos como “cuerpos reales” en el “espacio real”. Se puede decir que para la creación de su concepto de puesta en escena, Herrmann se inspiró y recibió un impulso importante gracias a las producciones de Reinhardt.

Acorde a su definición de que la puesta en escena ocurre entre los actores y los espectadores y de que derivan de las actividades de ambos y de su interacción, Herrmann destaca la fugacidad y transitoriedad de la puesta en escena, lo cual se distingue fundamentalmente de los textos y los artefactos y su fijación y transmisibilidad. Por ello, al ampliar la definición del concepto de puesta en escena, no tomó en cuenta los textos, ni artefactos como la decoración. Justamente polemizaba en contra de la pintura escénica naturalista o hasta la expresionista y las caracterizaba como “un error básico y determinante” (Herrmann 1930, 152), aunque en varias ocasiones les atribuyó un valor artístico. En su opinión, todo aquello era innecesario para la definición de la puesta en escena. La específica pero también efímera materialidad de la puesta en escena está constituida más bien, de manera ejemplar, por los cuerpos de los actores, los cuales se mueven en y alrededor del espacio. “En el arte de la actuación [...] está lo que define la producción teatral”, sólo él crea “la obra de arte pura y real, que el teatro es capaz de producir” (*Ibid.*). En este sentido Herrmann parece menos interesado en el personaje surgido de un mundo ficticio, creado por el arte de la actuación; más bien se enfoca, como ya se dijo, en el “cuerpo real” y el “espacio real”. Entendía entonces el cuerpo del actor en el espacio escénico no como el mero portador de sentido, tal como se había naturalizado desde el siglo XVIII, sino que tomaba en cuenta el cuerpo y el espacio en su “realidad” particular.

También en este aspecto se pueden encontrar analogías sobresalientes en el teatro de Max Reinhardt. Por consiguiente, los nuevos espacios teatrales como el *hanamichi* o el teatro-arena del Circo Schumann, no servían para representar ciertos espacios ficticios de una nueva manera. Más bien, en tanto “espacios reales”, inauguraban nuevas posibilidades de salir a escena, de moverse y, en general, para actuar. Correspondientemente, a los espectadores se les introdujo a formas de percepción y de experiencia inusitadas, sobre todo en lo que se refería a la corporalidad del actor. Por ello, respecto de la escenificación de *Edipo* y la *Orestíada*, muchos críticos reclamaban que los actores dirigían la atención de los espectadores de manera especial al uso del cuerpo. Por un lado se referían a la comparsa, sobre todo a los “caminantes desnudos”, los cuales “corrían con faroles por encima de la orquesta escaleras arriba hacia el Palacio y regresaban como unos salvajes” (Jacobsohn 1910), sin que se les pudiera adjudicar alguna función o significado. De ellos se burlaba Alfred Klaar en su reseña sobre la *Orestíada*. Criticaba los “sorprendentes entrelazados

corporales y los juegos de cadenas humanas, que la dirección poetizó en el Aischylos de ayer”, y se mofaba: “Los caminantes con el torso desnudo cumplían nuevamente con su deber y, doblándose en el suelo, formaban una exhibición gimnástica que recordaba a una atracción visual” (1911).

Por otro lado la crítica se dirigía contra la actuación de los protagonistas. Jacobsohn se quejaba de “el entretenimiento enervante de masas de espectadores que se habían educado con corridas de toros” (Jacobsohn: 1912, 49), y describía, como especial escarmiento, la siguiente escena de la *Coéforas*, la segunda parte de la *Orestíada*:

Quando Orestes quiere golpear a su madre, basta con empujarla fuera de la puerta del palacio, agarrarla cerca de la puerta y después del duelo verbal regresarla de un empujón al palacio. Aquí la caza escaleras abajo hacia la pista, riñe con ella a diestra y siniestra, y después la jala demasiado lentamente escalera arriba. Es espantoso (Jacobsohn: 1912, 49ss).

En todos estos ejemplos se les hacía tomar conciencia a los espectadores de los “cuerpos reales”, mediante la manera especial en que los actores usaban el cuerpo. Al mirar los cuerpos, estos veían disminuido su carácter de portadores de significados como mediadores de un personaje dramático. Más bien remarcaban a los espectadores su más cruda y evidente corporalidad. Los críticos polemizaron en contra porque, a su modo de ver, una representación teatral debía cumplir el objetivo de comunicar el significado de un texto literario, al recrear una determinada ilusión del mundo ficticio de la obra, en el cual las figuras dramáticas obraban de una manera supuestamente dada por el texto.

Contra estas concepciones atentaron tanto la práctica teatral de Max Reinhardt, como la definición del concepto de puesta en escena de Max Herrmann. Esta determinación del concepto fue la que originó y legitimó el establecimiento de una nueva disciplina universitaria; porque cuando el teatro se define con base en la puesta en escena y no mediante el texto o la partitura –que encuentran en ella su aplicación–, no se puede investigar de manera apropiada con principios ni métodos exclusivos de la literatura o la música. Los estudios literarios y la musicología no están suficientemente calificados, o son inadecuados, para la investigación del teatro. Se requiere más bien de una nueva disciplina cuyo objeto de estudio es la puesta en escena; por lo que es necesario desarrollar teorías y métodos adecuados para tal objeto de estudio. En este punto estaban

de acuerdo todos los estudiosos de la literatura, sobre todo en Alemania, aunque no se ocuparan exclusivamente del teatro. Por ello la teatrología fue fundada en este país como ciencia de la puesta en escena.

Sin embargo no hubo acuerdo en cuanto a los tipos de puesta de escena válidos como objeto de estudio para la recién fundada disciplina. Mientras Max Herrmann concebía el teatro como una forma específica de arte y a la teatrología como una nueva disciplina artística que en particular debía estudiar el teatro de arte, el interés del estudioso de letras alemanas Arthur Kutscher (1878-1960) se dirigía sobre todo al teatro popular en el sur de Alemania y otras regiones de Europa, en las cuales pervivían la tradición de representación de la pasión de Cristo y otras formas de teatro popular. Ambos tipos de teatro se distanciaban claramente de los estudios literarios, así como de una unificación de las formas de teatro esparcidas por Alemania (Kutscher 1946).

Carl Niessen (1890-1969) hizo más avances en esa dirección; fundó la teatrología en Colonia y sentó las bases para el Museo del Teatro en esa ciudad, con su colección de *Theatralia*. En su artículo “Las tareas de la teatrología” (1927) propuso que la nueva disciplina debía referirse a los estudios etnológicos en vez de los estudios literarios, pues su núcleo lo formaban “las expresiones primitivas del impulso de representación mímica en los niños y los pueblos de un nivel cultural bajo [*sic*]”, así como “los dramas clásicos de la literatura nacional alemana”. Posteriormente (1948-1958), en su *Manual de teatrología*, desarrolló más ampliamente su concepto de una teatrología con orientación etnológica y, en una compilación que suena ambiciosa, listaba fiestas, procesiones, ceremonias, juegos, funerales y otros rituales de las más variadas culturas y épocas, como objetos de estudio de la teatrología. De forma correspondiente, demandó una enorme ampliación del campo de aplicación de la teatrología. A diferencia de Herrmann, eran Kutscher y Niessen quienes no veían la necesidad de definir más exactamente el concepto de puesta en escena. Ambos partían de la noción de mímica, la cual definían como una condición antropológica especial, o sea como el impulso humano innato de realizar corporalmente distintos estados mentales o anímicos.

Kutscher y Niessen no llegaron a profundizar en el concepto de mímica en el que se enfocaban, ni explicaron dicha noción como un instrumento heurístico para investigaciones futuras, y que justificara adecuadamente la nueva disciplina; es decir, para fundamentar a la teatrología como la ciencia de la mímica y, respectivamente, conectarla con la

etnología o la antropología. Es de notar que, a pesar de ello, los fenómenos mencionados por Kutscher y Niessen sí se pueden incluir en el concepto de puesta en escena, tal como lo definió Herrmann en sus esfuerzos por aclarar adicionalmente dicha noción.³

Con base en la concepción del término de puesta en escena se respondió a la pregunta sobre la utilidad de la teatrología que surgió al inicio del siglo xx en Alemania, ya que el concepto define el teatro y no existía disciplina que lo hiciera. Por ello se debe suponer que, para Max Herrmann, el objeto de interés principal para la nueva disciplina era la puesta en escena del teatro contemporáneo que él mismo observó, ya que era la única accesible de manera inmediata para el investigador. En tanto que las otras ciencias del arte (historia del arte, estudios literarios y musicología) se entendían a sí mismas como disciplinas histórico-hermenéuticas, parecía casi obvio que la recién fundada ciencia del arte también se conceptualizara como histórico-hermenéutica y dirigiera su atención a las puestas en escena del pasado. Hasta los años setenta del siglo pasado, en las universidades, la teatrología estuvo orientada en gran medida hacia la historia del teatro. Apenas en esa década emergió un debate con las formas teatrales contemporáneas, sin duda también como consecuencia de un teatro institucional radicalmente diferente.

En otros países se instituyó la teatrología como una disciplina universitaria autónoma bajo otros fundamentos y, en algunos, en distintos periodos. Por ejemplo, en los Estados Unidos se desarrolló, por un lado, al inicio del siglo xx en varias universidades e instituciones de educación superior a partir de la oferta de estudios no académicos, tales como dramaturgia, actuación, oratoria, expresión verbal, los cuales en muchos casos se unieron en una escuela de oratoria, en donde se enseñaba expresión oral, comunicación, radio, televisión, cine y teatro. Por otro lado, se fundó la teatrología como una disciplina histórico-hermenéutica autónoma por mediación del teatrólogo austriaco Alois Nagler quien, como Max Herrmann, se dedicaba a la historia del teatro y dio clases en Yale desde los años treinta. En oposición a las dos direcciones denominadas “estudios del teatro” (*Theatre Studies*), en la Tisch School of the Arts de la Universidad de Nueva York, el teatrólogo y director Richard Schechner planteó hacia 1980 un nuevo programa con el título de “estudios del performance” (*Performance Studies*). Éste reunía a teatrólogos, teóricos

³ Para la historia de la teatrología en Alemania véase Corssen 1997, Fischer-Lichte 1994 y 1999, Klier 1981, Münz 1998.

de la danza, musicólogos, antropólogos y etnólogos, y proclamaba como sus objetos de estudio las prácticas escénicas y los performances, tanto los producidos por artistas del performance, como los rituales de las culturas más variadas. Las razones para esta reorientación fueron, por un lado, el constreñido concepto de teatro que predominaba a fines de los sesenta en los Estados Unidos, y que sólo designaba al teatro basado en un texto literario y no al teatro musical ni a la danza-teatro, mucho menos a los tipos de teatro popular; por otro lado, el desarrollo de nuevas formas de teatro que iniciaron en los sesenta. Resulta interesante cómo en los estudios del performance emergieron dos de los afanes que fueron importantes para la génesis de la teatrología en Alemania en la primera década del siglo xx: el enfoque en la puesta en escena como evento (Herrmann 1930), y la ampliación del concepto de teatro, que implica la puesta en escena teatral y aquello que el etnólogo Milton Singer llamó “performance cultural”, el “evento escénico cultural”, como los rituales, las ceremonias y el juego en las diferentes culturas (Niessen).⁴

La instauración de la teatrología en Alemania, según su reordenación desde los años setenta, y la introducción de los estudios del performance en los Estados Unidos sucedieron, en cada caso, en una época de cambio cultural. La razón para tales renovaciones se relaciona estrechamente con su respectivo cambio cultural. De ahí que no puede existir sólo *una* respuesta para cada época y cultura del porqué de la necesidad de una ciencia del teatro. La pregunta tiene que replantearse según sea el caso. El establecimiento de la teatrología al inicio del siglo xx en Alemania y su readecuación desde los setenta, no sólo en los Estados Unidos y Alemania sino también en muchos otros países del mundo occidental, así como la fundación más o menos simultánea de la teatrología como disciplina universitaria en muchas culturas no-occidentales, llevan a la conclusión de que para la teatrología no puede ser productiva una estrecha definición del teatro basada en un texto literario. Por el contrario, es más prometedor tomar como punto de partida el concepto de puesta en escena, como afirmaban Max Herrmann con anterioridad, y los estudios del performance desde los años setenta. Por esta razón la teatrología se entiende como la ciencia del hecho escénico. Sus focos de interés los constituyen eventos escénicos de los más variados tipos.

Si las puestas en escena se estipulan como objetos de estudio de la

⁴ Para la historia de la teatrología en los Estados Unidos de América véase sobre todo Jackson 2004. Para el concepto de performance cultural véase Singer 1959, xii ss.

teatrología, entonces tenemos que entender cuáles procesos se tienen que incluir en este concepto; o sea, lo que se debe entender como puesta en escena [o performance]. La definición del concepto de Herrmann aparece indudablemente innovadora, pero aun incompleta. Se requiere hacer una aclaración del concepto. En ese caso la pregunta no es “¿Qué son las puestas en escena?”, pues tal cuestionamiento demanda una respuesta definitiva. Más bien se formula: “¿Qué se puede y se debe entender hoy día como puesta en escena en el marco de la teatrología?” Una pregunta así se puede responder de diferente manera según las condiciones. Cada nueva respuesta produce nuevos planteamientos, perspectivas y posibilidades para la teatrología. Finalmente se debe determinar un planteamiento del concepto de puesta en escena desde una perspectiva actual.⁵

Este planteamiento se desarrollará en cuatro tesis que se referirán a: 1) la medialidad, 2) la materialidad, 3) la semioticidad y 4) la esteticidad de los eventos escénicos. Estas tesis se desarrollaron recurriendo a las puestas en escena teatrales y al performance artístico de hoy en día, pero pretenden valer para todo hecho escénico.⁶

Primera tesis: *Una puesta en escena se crea a partir de la interacción de todos sus participantes, o sea, del encuentro entre ejecutantes⁷ y espectadores.⁸*

Una puesta en escena se da en y a partir de la copresencia corporal de ejecutantes y espectadores. Para que pueda suceder se tienen que reunir dos grupos de personas, “ejecutantes” y “observantes” –en donde la afiliación a los grupos se puede cambiar en el curso del evento escénico–, en un momento dado y en un lugar específico y compartir ahí una situación y un rango de tiempo. La puesta en escena se crea a partir de sus

⁵ Para este concepto de puesta en escena véase Fischer-Lichte 2011. N. de la T. En la edición española se emplea el término de “realización escénica” (en vez de puesta en escena); término que remite, al menos en México, al proceso de producción de un montaje y no a su presentación ante un público.

⁶ Para las tesis que se expondrán aquí véase Fischer-Lichte 2004.

⁷ N. de la T. La autora usa en su artículo tres vocablos que en español significan actor: *Schauspieler*, *Darsteller* y *Akteur*. Sin embargo establece una distinción; mientras que las primeras dos palabras las emplea para referirse al actor de teatro, el término *Akteur* lo aplica para remitir a quien ejecuta acciones escénicas, no exclusivas del teatro. Por esa razón se ha optado por verterlo como ejecutante.

⁸ N. de la T. En este apartado la autora resume el capítulo 3 (*Die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern*) de su libro *Ästhetik des Performativen* (2004), que en su versión española corresponde al titulado “La copresencia física de actores y espectadores” de *Estética de lo performativo* (2011).

encuentros: de sus confrontaciones, de sus interacciones.

En un hecho escénico rigen diferentes condiciones a las de la producción y recepción de textos y otros artefactos. Mientras los ejecutantes realizan acciones: se mueven por el espacio, gesticulan, manipulan objetos, hablan y cantan, los espectadores perciben sus acciones y reaccionan a ellas. Aunque parte de estas reacciones puede transcurrir como puramente 'interna', es decir como procesos imaginativos o cognitivos, la mayoría son reacciones perceptibles.

Este tipo de reacciones son percibidas tanto por otros espectadores, como por los ejecutantes: las sienten, escuchan o ven. A su vez estas percepciones producen reacciones perceptibles de los ejecutantes y de los otros espectadores. Lo que sea que realicen los ejecutantes, tiene efectos en los espectadores, y lo que hagan los espectadores, afecta a los ejecutantes y a los demás espectadores. En este sentido la puesta en escena sucede en su transcurrir. En otras palabras, se crea a sí misma a partir de las interacciones entre ejecutantes y espectadores. Por ello su curso no es completamente programable ni predecible. Se presta a un alto grado de contingencia. Lo que sucede en su acontecer no es predecible desde el inicio del hecho escénico. Algo surge sólo como consecuencia de ciertas interacciones durante la puesta en escena. Esto vale para prácticas escénicas en general, y no sólo para aquellas que buscan deliberadamente la participación de los espectadores, lo que refuerza considerablemente lo contingente que se adhiere a todo hecho escénico.

Si bien los ejecutantes realizan acciones decisivas para el transcurso de la puesta en escena, no son capaces de controlarlo. Al final, el hecho escénico es realizado por todos los presentes sin que uno de los grupos en particular lo pueda planear, dirigir o controlar completamente. Se evade del dominio de cada uno. En este sentido es ingobernable. Lo que sucede en el transcurso de una puesta en escena es frecuentemente emergente. Todos los participantes son cocreadores; participan en diferente medida y manera en el hecho escénico sin poderlo determinar individualmente.

De ahí se dilucida que una puesta en escena –sin importar el género– ocurra al mismo tiempo como un proceso social. En ella se encuentran diferentes grupos que pueden negociar y regular sus relaciones de diferentes maneras. El proceso social se convierte en político si en una puesta en escena se inicia una lucha por el poder entre ejecutantes y espectadores, o entre diferentes espectadores que intentan forzar una cierta definición de relaciones, puntos de vista, valores, convicciones, formas de

comportamiento. Como cada individuo toma parte en diferente grado en el hecho escénico, tanto como se deja influir por él, nadie participa de forma 'pasiva'. Cada quien es corresponsable de aquello que sucede durante la puesta en escena. Quien permanece, declara con ello su fundamental acuerdo con lo que sucede. Quien no concuerda, puede intentar con su crítica y su visión imponerse o hasta abandonar el lugar. Quien participa carga consigo una parte de la responsabilidad.

La primera tesis tiene grandes consecuencias no sólo para la teatrología, sino también para las ciencias sociales. Porque si uno toma como punto de partida que en una puesta en escena todos los participantes están de una u otra manera involucrados, participando en ella o dejándose influir por ella, entonces apenas se puede mantener la tesis de la manipulación, ampliamente propagada en las ciencias sociales. En esta se determina que en las fiestas políticas y otros tipos de eventos masivos, los organizadores pueden dirigir y controlar a los grupos poblacionales participantes y manipularlos en dirección de lo que quieren los grupos de poder. Eso quiere decir que los organizadores serían capaces de dirigir y controlar el desarrollo del evento escénico y aplicar con éxito estrategias de producción que pudieran dominar a un pasivo, 'inocente' público de una manera calculada y desencadenar un comportamiento deseado. En cambio, si se parte de la idea de que la presencia en un hecho escénico significa aprobar y compartir la responsabilidad, entonces no se puede hablar de manipulación o sólo se puede hablar de ella con reserva.

Segunda tesis: *Lo que se muestra en las puestas en escena sucede siempre 'aquí y ahora' (hic et nunc) y se experimenta de especial manera en el momento presente.*⁹

Las puestas en escena no disponen de un artefacto material fijo y transmisible; son fugaces y transitorias, se crean en su presencia, en su constante ser y pasar, en su autopoiesis. Esto no excluye de ninguna manera que en ellas se empleen objetos que permanecen al acabar el hecho escénico y que se pueden conservar como huellas de su realización. Aun así, la puesta en escena se pierde irreversiblemente al finalizar; nunca se deja repetir exactamente como antes. La materialidad del

⁹ N. de la T. En este apartado la autora resume el capítulo 4 (*Zur performativen Hervorbringung von Materialität*) de su libro *Ästhetik des Performativen* (2004), que en su versión española corresponde al titulado "Sobre la producción performativa de la materialidad" de *Estética de lo performativo* (2011).

evento escénico sucede de manera performativa y sólo aparece por un momento en el tiempo.

Lo que se muestra en el desarrollo de una puesta en escena se remonta a las intenciones, las figuraciones y los planes de determinados individuos. En el proceso de producción escénica (*Inszenierung*)¹⁰ se determina cuáles elementos aparecen en qué momento y en qué ubicación, cómo se mueven a través del espacio y en dónde y en qué momento deben volver a desaparecer, aparte sobresale lo que se muestra de las interacciones anteriormente mencionadas. Por ello se debe diferenciar claramente entre el concepto de producción escénica y el de puesta en escena. Mientras que ‘producción escénica’ refiere a la intencionada y planeada producción performativa de la materialidad, la ‘puesta en escena’ incluye toda la materialidad performativa que produce en su transcurrir. Esto vale para la corporalidad del hecho escénico, tal como la espacialidad y la sonoridad.

Debido a la copresencia física de ejecutantes y espectadores, se le adjudica un significado especial a la corporalidad. En las puestas en escena se tiene que tomar en cuenta tanto el cuerpo fenoménico como el cuerpo semiótico. Los ejecutantes aparecen siempre en su ser-en-el-mundo corporal, sin importar si se trata de un actor, un político, un deportista, un chamán, un bailarín o un compañero ‘normal’ de interacción. De su cuerpo fenoménico sale una irradiación específica que los otros participantes/espectadores sienten físicamente. En muchos casos parece que emana un flujo de energía que se transmite a los espectadores y les da energía. El ejecutante se experimenta a sí mismo de una manera especial e intensamente actual. Al mismo tiempo el espectador que capta este flujo de energía, se experimenta a sí mismo de forma singular e intensamente actual.

Tercera tesis: *El cuerpo fenoménico del ejecutante y del espectador es la razón existencial de cada puesta en escena: en la vida diaria, en las artes y en las prácticas escénicas culturales.*¹¹

En las puestas en escena, el específico estado fisiológico, afectivo, energético y motriz del cuerpo fenoménico de los participantes afecta de

¹⁰ N. de la T. Su traducción literal es “escenificación”, que en español es sinónimo de puesta en escena. Sin embargo, con *Inszenierung* la autora se refiere al proceso previo a la presentación ante público.

¹¹ N. de la T. En este apartado la autora resume el capítulo 5 (*Emergenz von Bedeutung*) de su libro *Ästhetik des Performativen* (2004), que en su versión española corresponde al titulado “Emergencia de significado” de *Estética de lo performativo* (2011).

inmediato al cuerpo fenoménico de otros y, respectivamente, es capaz de provocar estados fisiológicos, afectivos, energéticos y motrices especiales. Así también, con frecuencia se presenta el cuerpo fenoménico como un cuerpo semiótico. Sea en una interacción, en un ritual o en una puesta en escena teatral, quien toma la posición de espectador siempre va a sentir no sólo la corporalidad fenoménica del otro, sino también se preguntará lo que quiere decir un ceño fruncido, un brazo levantado o cruzar por la sala, o al menos si tiene significado alguno.

Mientras que hasta ahora en el hecho escénico se le ha prestado más atención al cuerpo semiótico, el cuerpo fenoménico de ejecutantes y espectadores ha permanecido prácticamente soslayado. El cuerpo fenoménico y el semiótico están inextricablemente unidos y aunque, naturalmente, el cuerpo fenoménico se puede pensar sin el semiótico, lo contrario no es posible. Ambos se pueden conectar de manera productiva al concepto de corporalidad. De esta manera el actor resalta su cuerpo fenoménico de una manera muy especial, que se experimenta con frecuencia como presencia y *al mismo tiempo* como figura dramática, por ejemplo Hamlet. En la puesta en escena el actor expone tanto su presencia como el personaje, los cuales no existen apartados de los procesos de corporalidad; más bien ambos son creados por estos procesos.

Otro punto de vista revela como trascendental el concepto de corporalidad. Abroga el milenario dualismo sobre cuerpo-alma, o cuerpo-mente/conciencia, pues dilucida que no puede existir el espíritu, o bien la conciencia, fuera del cuerpo; que el alma en este sentido sólo se puede tener y pensar como corporalizada. En las puestas en escena ya no se concibe el ser humano a partir del dualismo cuerpo-mente, sino como mente corporalizada, como *embodied mind*.¹² Cuando en un hecho escénico aparece el cuerpo fenoménico de los ejecutantes como mente corporalizada, el público lo percibe actual de una manera especial. El flujo de energía que emanan los hace presentarse como mente corporalizada y así se vivencian intensamente actuales. A la vez esto abre la posibilidad

¹² N. de la T. Se verterá el término *embodied mind* –que la autora utiliza en inglés– como mente corporalizada, porque esta última palabra está constituida con el mismo grupo de morfemas derivativos que corporalidad (corporal, corporalización), a diferencia de ‘corporizada’ (corpóreo, corporeidad, corporización). Asimismo, se considera que da una idea más cercana a que lo aludido forma parte del cuerpo humano. En cambio, corporización se refiere a todo tipo de cuerpo, incluso de materias inertes. El término *embodied* también ha sido traducido al español como encarnado, incorporado, encorporado.

de que el espectador receptivo se experimente a sí mismo como mente corporalizada e intensamente actual.

De manera comparable aparecen en las atmósferas espacios, objetos, olores y sonidos, y se experimentan también intensamente actuales. Las atmósferas carecen de una ubicación específica, como explica Gernot Böhme, pero aun así colman el espacio. No pertenecen sólo a los objetos o a los individuos que parecen emanarlas, ni a quienes ingresan a un espacio y las sienten físicamente. Por lo general son lo primero que captan los espectadores/visitantes, los “envuelve” y les permite una particular experiencia del espacio. Esta experiencia no se puede explicar con base en elementos individuales del espacio –por ejemplo su extensión, ciertos objetos, olores, sonidos. Cada cual por sí solo no crea la atmósfera, sino la interacción de todo aquello que regularmente se planea bien durante el proceso de producción escénica. Böhme define las atmósferas como “espacios a los que le da color la presencia de objetos, personas o constelaciones ambientales, o sea, sus éxtasis. Ellos mismos son esferas de la presencia de algo, su realidad en el espacio” (Bohme 1995, 33). Con el concepto de “esferas de presencia” se apunta a un determinado modo de presencia. Böhme especifica esto mejor como “el éxtasis de las cosas”, como una manera en la que un objeto aparece ante el receptor como particularmente presente. No sólo se puede pensar como éxtasis a los colores, los olores y los sonidos –o sea, las llamadas cualidades secundarias de un objeto–, sino también a sus cualidades primarias, tal como la extensión y la forma. Tal éxtasis hace que las cosas afecten hacia el exterior y aparezcan ante quienes las perciben como especialmente actuales; se impone sobre su atención.

Asimismo, la repentina presencia de un fenómeno es condición para un nuevo modo de percibir, una forma enteramente diferente de constituir significado. Quizá se perciba primero en su ser fenoménico; pero luego, cuando la atención se aparta de su foco de percepción y comienza a divagar, entonces se conectan el significante con sus significados, y las más diversas asociaciones (imágenes, recuerdos, sentimientos, pensamientos) que estos constituyen. Cabe preguntar si tales asociaciones suceden según ciertas reglas, o sea si son predecibles. Más bien se puede suponer que “invaden” a los espectadores por azar, aunque con frecuencia después parezcan justificables. El enfoque de percepción de la actualidad en los fenómenos emergentes, y su respectiva separación de contextos predeterminados, logra evidentemente condiciones favorables para que

los perceptores se trasladen a un estado comparable con el de Proust al oler y saborear la magdalena.¹³ Las asociaciones pueden integrarse a casi cualquier contexto que se desee, ya sea que se establezca una conexión inmediata o a través de una serie de mediaciones. Sin embargo, rara vez se puede crear esta conexión consciente e intencionalmente. Las asociaciones suceden más bien sin que se les invoque o se les busque. Suceden por sí mismas, se incorporan a aquél en cuya conciencia surgen al percibir cierto objeto. Quien percibe no puede disponer de ellas libremente. Las asociaciones lo invaden, y él puede en el mejor de los casos intentar desplazarlas concentrando su atención en la actualidad del objeto percibido.

A la oscilación perceptual entre concentrarse en el fenómeno en su autorreferencia y las asociaciones que puede provocar lo llamo categoría de presencia. Ésta se diferencia de la categoría de representación. Percibir el cuerpo del actor como su físico estar-en-el-mundo fundamenta la categoría de presencia. Por el contrario, percibirlo como imagen de un personaje establece la categoría de representación, la cual exige relacionar cada percepción con la figura dramática. La primera categoría crea significado como ser fenoménico de lo percibido, y este significado puede producir muchos otros que, preponderantemente, no corresponderán a lo percibido. Mientras que la segunda aporta significados que, en su conjunto, constituyen al personaje.

Cada una de las categorías genera significados según otros principios que se hacen prevalentes cuando se estabiliza una categoría: En la categoría de representación todo lo que se percibe se refiere a un personaje, a cierto mundo ficticio o a un orden simbólico específico. Los significados así producidos crean en su totalidad la figura dramática, el mundo ficticio o el orden simbólico. Estos últimos constituyen el objetivo del proceso de percepción. Los elementos que no se perciben como signos de tal universo ficticio, no se toman en cuenta en un posterior proceso de generación de significados. Por ello se pasan por alto otros elementos, o sea que desde un inicio quedan fuera del proceso de percepción. Los significados producidos a partir del universo ficticio afectan la dinámica del proceso de percepción, de tal manera que solamente se seleccionan aquellos elementos que el sujeto percibe en relación con el personaje y su mundo. Al estabilizarse esta categoría, sólo se siguen percibiendo los elementos que

¹³ N. del Ed. La autora se refiere a una escena del libro *Por el camino de Swann*, de Marcel Proust (1913), en el que el aroma de un biscocho tipo “magdalena” mojado con té detona en el protagonista una avalancha de recuerdos de la infancia.

son relevantes para el sujeto con relación a la generación del personaje, el mundo ficticio y el orden simbólico, y se ponen de relieve los significados que únicamente promueven este propósito. En este sentido, el proceso perceptual se lleva a cabo con base en un objetivo y parece ser predecible hasta cierto grado.

En la categoría de percepción de la presencia rigen principios totalmente diferentes. Los significados del ser fenoménico del cuerpo u objeto percibido crean por su lado significados asociativos, algunos de los cuales ya no refieren a lo percibido. El proceso de percepción se complementa dependiendo de cuáles significados emergen en el consciente y cuáles elementos aparecen en el espacio. Un significado determinado provoca que la percepción se dirija hacia un elemento específico y lo capte en su ser fenoménico, originando un nuevo significado. Este a su vez hace aparecer otros significados creados por asociación, los cuales afectan a uno u otro elemento percibido y así *ad infinitum*. Cuando se estabiliza la categoría de percepción de la presencia, los procesos de percepción y generación de significados se desenvuelven de manera impredecible y, en este sentido, “caótica”. Nunca se puede predecir qué significado guiará a la percepción a qué elemento. Paradójicamente, en este caso la estabilidad de la categoría implica gran imprevisibilidad. Por ello el proceso de percepción se desarrolla como un proceso totalmente emergente. Es la categoría de presencia, la autorreferencialidad, la que crea los significados sólo como emergentes y sobre los cuales el perceptor no tiene dominio.

En el momento del salto de una categoría a otra sucede una ruptura, una discontinuidad. Se crea un estado de inestabilidad. Coloca al perceptor entre ambas categorías, lo traslada a un estado intersticial o liminal. La dinámica del proceso de percepción asume en cada salto, en cada inestabilidad, un cambio de dirección. Así, el proceso pierde aleatoriedad y se convierte en direccionado, o bien, pierde su finalidad y empieza a divagar. Cada cambio de dirección conduce muy probablemente a la percepción de algo diferente –o sea a aquello que se incorpora a esa categoría estabilizante y que contribuye a su estabilización– y, con ello, a la generación de otros significados. Entre más suceda este salto, más se convierte el perceptor en un trashumante entre dos mundos, entre dos categorías de percepción. Asimismo se hará cada vez más consciente que no tiene dominio sobre las transiciones. Es cierto que puede, y querrá, intentar “ajustar” nuevamente la posición de su percepción hacia la categoría de presencia o a la categoría de representación. Sin embargo, pronto será

consciente que el salto se realiza sin que lo haya querido, que se le escapa, le sucede, o sea que, sin poder evitarlo, se encontrará en el estado intermedio. En ese momento experimenta su percepción como emergente, como desprovista de su voluntad y su control, como fuera de su libre y entera disposición, pero al mismo tiempo como efectuada conscientemente.

Esto quiere decir que los saltos conducen la atención del perceptor tanto al proceso de percepción mismo como a su dinámica específica. La percepción no será evidente mientras se realice hacia, y en, una de las categorías y en tanto ésta se haya estabilizado; es más, al perceptor le parecerá muy natural distraer todo el tiempo su atención hacia las asociaciones, apartándola de los fenómenos presentes, o bien, dirigir su atención solamente a los fenómenos que parecen conducir hacia la meta deseada: crear un personaje, un mundo ficticio o un orden simbólico. En cambio, en el momento del salto el propio proceso de percepción se pone de manifiesto y con ello se convierte en objeto perceptible. El perceptor comienza a percibirse a sí mismo como perceptor, lo cual crea significados específicos que a su vez producen más significados que afectan a la dinámica del proceso de percepción, y así sucesivamente. También a partir de ello el proceso de percepción toma un nuevo giro. Tanto lo percibido como los significados generados parecen cada vez menos predecibles. El perceptor cobra cada vez más conciencia de que no se le transmiten significados, sino que es él quien los formula y que pudo haber generado significados totalmente diferentes si, por ejemplo, el salto de una categoría a otra hubiera ocurrido más tarde o con menor frecuencia.

Cuarta tesis: *Las puestas en escena se caracterizan por ser acontecimientos. El tipo particular de experiencia que las propicia representa un modo especial de experiencia liminal.*¹⁴

Las puestas en escena no pueden comprenderse adecuadamente como obras sino como acontecimientos, pues al crearse el hecho escénico mediante la interacción de ejecutantes y espectadores, en un proceso autopoietico, no se puede hablar de una obra. Cuando concluye el proceso autopoietico que genera la puesta en escena, no da como resultado un evento escénico; más bien se acaba el hecho escénico. Ya pasó, se ha

¹⁴ N. de la T. En este apartado la autora resume el capítulo 6 (*Die Aufführung als Ereignis*) de su libro *Ästhetik des Performativen* (2004), que en su versión española corresponde al titulado “La realización escénica como acontecimiento” de *Estética de lo performativo* (2011).

perdido irremediabilmente. Existe sólo como, y en, el proceso de la realización; existe sólo como acontecimiento. Como acontecimiento, la puesta en escena –a diferencia de la producción escénica– es única e irrepetible.

En el evento escénico los participantes se experimentan como sujetos que contribuyen a determinar su curso y que al mismo tiempo pueden ser afectados por él. Viven el hecho escénico como un proceso estético y, al mismo tiempo, social y hasta político, en donde las relaciones se negocian, las luchas de poder se dirimen, las comunidades se crean y se vuelven a disolver. Sus percepciones resultan tanto de la categoría de presencia como de representación. Lo que tradicionalmente en nuestra cultura se han considerado oposiciones que se pueden resumir en parejas de conceptos –sujeto autónomo vs. sujeto extradeterminado, cultura vs. sociedad/política, presencia vs. representación–, en las puestas en escena no se experimentan como “uno u otro”, sino como “uno y otro”. Los antagonismos se presentan en colaboración.

Cuando los contrarios se unen, de modo que uno y otro pueden tener lugar simultáneamente, entonces la atención se dirige a la transición de un estado al otro, a la inestabilidad, la disolución, que son experimentados como acontecimiento. Se abre el espacio entre los opuestos, un “intersticio”. Así, lo intersticial se convierte en una categoría privilegiada que remite al limen entre los espacios, a la condición de umbral. Es decir, el estado de liminalidad hacia el que las prácticas escénicas transportan a sus participantes. Esta peculiaridad la hicieron evidente y perceptible Marina Abramovic y su compañero Ulay en su performance *Imponderabilia* (1977, Galleria Comunale d'Arte Moderna en Bolonia, durante el evento *La performance oggi: settimana internazionale della performance*), en el cual simultáneamente reflexionaban. El performance consistía en que los espectadores accedían el portón del museo entre los cuerpos desnudos de los dos artistas: entrar en el umbral, estar en él, atravesarlo y volver a abandonarlo; es decir, la transición como tal, el estado intersticial, constituía la puesta en escena. Difícilmente se puede señalar con más énfasis que en el hecho escénico los espectadores deben proceder para entrar en un estado de liminalidad.

Además de instrumentos para la descripción y el reconocimiento del mundo, los pares conceptuales dicotómicos sirven también, y principalmente, como reguladores de nuestro actuar y nuestro comportamiento. Su desestabilización no sólo acarrea una perturbación de la percepción

del mundo, de uno mismo y del otro, sino también desequilibra las reglas y normas que guían nuestro comportamiento. A partir de los conceptos dicotómicos se pueden deducir diferentes marcos conceptuales como “esto es teatro/arte” o “esto es una situación social o política”. Estos marcos detentan las normas para un comportamiento correcto en su respectiva situación. Se logran situaciones de liminalidad cuando las puestas en escena propician el choque de marcos aparentemente contrarios o distintos, cuando suscitan la confrontación de valores diferentes o diametralmente opuestos, de manera que todos tienen validez y se anulan simultánea y recíprocamente. Estas situaciones ubican al espectador entre reglas, normas, categorías, lo transportan a una situación de crisis.

La experiencia de tal crisis, como experiencia de una desestabilización de la experiencia de uno mismo, del otro y del mundo, a menudo va acompañada de fuertes sensaciones y sentimientos, de cambios fisiológicos, energéticos, afectivos y motores. En dichos cambios se articula la vivencia de la crisis, es decir, que se concientiza y se vivencia primero como una transformación del estado corporal. El estado de liminalidad se experimenta antes que nada como una transformación física. Por el contrario, es probable que el volverse consciente de los cambios físicos ocasione un estado umbral, a veces incluso en forma de crisis. Esto es aplicable sobre todo para sensaciones y sentimientos intensos, como los provocados en el sujeto perceptor durante y a partir del acto de la percepción por algo que surge repentinamente en el espacio, sobre todo si se trata de un fenómeno vinculado a un poderoso convencionalismo. Este tipo de sentimientos intensos pueden desatar muchas veces impulsos que hacen que efectivamente algunos entren en acción, con lo cual se alcanza un nuevo estatus, el del ejecutante, y al mismo tiempo se implementan y se ponen a prueba nuevas normas.

La puesta en escena transporta al espectador a un estado que lo enajena de su entorno cotidiano y de sus normas y reglas vigentes, sin mostrarle el camino para lograr una reorientación. Este estado puede ser experimentado tanto de manera placentera como dolorosa. Las transformaciones por las que atravesará son de naturaleza diversa. Se trata sobre todo de cambios pasajeros, que subsisten mientras dura la puesta en escena o bien durante algunos momentos de ella. Entre dichos cambios se puede contar con las transformaciones físicas: fisiológicas, afectivas, energéticas y motrices, pero asimismo con una modificación de facto como la del estatus de espectador al de ejecutante, o bien la creación de una comu-

nidad de ejecutantes y espectadores o también sólo de espectadores. Estas transformaciones se efectúan muy perceptiblemente durante la puesta en escena, no obstante apenas duran más allá de su final. Si la experiencia de la desestabilización de la percepción de sí mismo, del otro y del mundo, y la experiencia de pérdida de normas y reglas vigentes realmente guían a una reorientación de cierto sujeto y su percepción de la realidad y la de sí mismo y, en este sentido, a una transformación prolongada, es asunto que se determina en cada caso particular. Puede suceder también que, tras abandonar el espacio escénico, el espectador rechace su desestabilización momentánea por absurda e infundada y busque regresar a su previa percepción de sí mismo, del otro y del mundo; o bien que permanezca en su estado de desorientación y, muy posteriormente, a base de reflexiones, logre una nueva orientación o vuelva a sus anteriores órdenes de valores y conducta. Esto no cambia el hecho de que ha vivido su participación en el evento escénico como una experiencia umbral. La experiencia estética en puestas en escena se lleva a cabo como una experiencia umbral. Esta difiere de la experiencia umbral del ritual principalmente con base en dos criterios válidos sólo en la práctica ritual, a saber, el de permanencia (irreversibilidad) y el del reconocimiento social. Las transformaciones realizadas como experiencia estética se pueden revertir –casi nunca duran siquiera al final del hecho escénico– y no requieren de aceptación social. Una experiencia umbral como tal sólo es posible si los espectadores se desenvuelven como parte activa, del actuar creativo.

La experiencia estética en puestas en escena, entendida como liminal, no conduce a la experiencia umbral que tiene lugar en los rituales, donde hay un cambio de estatus socialmente sancionado, o un cambio de identidad, sino a una transformación de la percepción de uno mismo, del otro y del mundo en los individuos que participan en la puesta en escena. Esto no sólo es válido para el artista sino también para el espectador. En este sentido, la transformación del sujeto puede ocurrir en y mediante el hecho escénico, y también puede persistir más allá del fin de la puesta en escena.

Como se puede observar en el concepto de puesta en escena aquí esbozado, se pueden investigar las prácticas escénicas según los respectivos intereses científicos, bajo diferentes planteamientos y empleando distintos enfoques teóricos y metodológicos. Por tanto, los análisis del hecho escénico, como los estudios de historiografía teatral, pueden realizarse de múltiples maneras (véase Fischer-Lichte 2014).

Bibliografía

- Böhme, Gernot. 1995. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Corssen, Stefan. 1997. *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer.
- Fischer-Lichte, Erika. 1994. "Theatergeschichte und Wissenschaftsge schichte: eine bedenkenswerte Konstellation". En *Arbeitsfelder der Theaterwissen schaft*, eds. Erika Fischer-Lichte, Wolfgang Greisenegger, Hans-Thies Lehmann, pp. 13-24. Tübingen: Gunter Narr.
- _____. 1999. "From Text to Performance. The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany". *Theatre Research International*. 24.2: 168-178.
- _____. 2004. *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- _____. 2011. *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha. Introducción de Óscar Cornago. Madrid: Abada Editores.
- _____. 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London and New York: Routledge.
- Herrmann, Max. 1914. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, parte II. Berlin: Weidmann.
- _____. 1918. "Bühne und Drama". *Vossische Zeitung*, 30 de julio, prólogo del Prof. Dr. Klaar.
- _____. 1930. "Das theatralische Raumerlebnis". *Vierter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Beilage zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25.II: 152-163.
- _____. 1981. "Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts" (1920). En *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, ed. Helmar Klier, pp. 15-24. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Jackson, Shannon. 2004. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jacobsohn, Siegfried. 1912. *Das Jahr der Bühne*, vol. I. Berlin: Verlag der Weltbühne.

- _____. 1910. *Die Schaubühne* 46, 17 de noviembre.
- Klaar, Alfred. 1911. *Vossische Zeitung*, 14 de octubre.
- Klier, Helmar (ed.). 1981. *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kutscher, Arthur. 1936. *Grundriß der Theaterwissenschaft*. München: Kurt Desch.
- Münz, Rudolf. 1998. "Theater: eine Leistung des Publikums und seiner Diener". En *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*, eds. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler, pp. 43-52. Berlin: Fannei und Walz.
- Niessen, Carl. 1927. "Aufgaben der Theaterwissenschaft". En *Die Scene. Blätter für Bühnenkunst* 17: 44-49.
- _____. (1948-1958). *Handbuch der Theater-Wissenschaft*. 3 volúmenes. Parte I *Daseinsrecht und Methode, Ursprung und Wert der dramatischen Kunst* (1949). Parte II *Ursprung des asiatischen und griechischen Dramas aus dem Toten- und Ahnenkult* (1953). Parte III *Drama, Mimus und Tänze in Asien* (1958), Emsdetten: Lechte.
- Singer, Milton, ed. 1959. *Traditional India. Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society.

Traducción del alemán: Martha Toriz y Steffen Hess.

Panorama histórico de la teatrología en los Estados Unidos¹

Martha Toriz

Resumen

Desde la distancia, el paisaje de la teatrología en los Estados Unidos ha ido cambiando de acuerdo con la manera en que se concibe su objeto de estudio, dominado siempre por un sentido instrumental. Si el teatro es un medio para lograr ciertos propósitos, la teatrología habría de establecerse como disciplina autónoma. En la evolución de esta disciplina pueden observarse tres grandes fases que responden a la historicidad de los marcos teóricos en los que se ha implicado su objeto de estudio: 1) constitución como disciplina autónoma, 2) consolidación y 3) transformación.

Palabras clave: teatrología, estudios del teatro, estudios del performance, teatro didáctico, Estados Unidos.

Abstract

Theatre Studies in the United States. A Historical Review

Perceived at a distance, theatre studies in the United States appears to be a discipline marked by the way its object of study is conceived. Such focus of interest is characterized by an instrumental perspective. If theatre is seen as a means to achieve certain ends, theatre studies would lay the foundation for the autonomy of the discipline. In its evolution until now one can see three major phases that match the historicity of theoretical frameworks in which the subject of this discipline has been implicated: 1) its constitution as an autonomous discipline, 2) its consolidation and 3) its transformation.

Key words: *Theaterwissenschaft*, Theatre Studies, Performance Studies, Educational Theatre, United States of America.

¹ Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación desarrollado en el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, del INBA, sobre las perspectivas científicas de la teatrología en los continentes europeo y americano.

Actualmente la teatrología se define como la ciencia humanística dedicada al estudio del hecho escénico, como lo explica Erika Fischer-Lichte en este mismo número de *Investigación Teatral*.² Su objeto de estudio involucra por supuesto al teatro, así como a todo evento preparado para ser visto y que, al acontecer en vivo, suscita la interacción entre ejecutante y espectador. Sin embargo, esta concepción no ha sido la misma en todas partes del mundo, ni en todas las épocas, incluso en el mismo espacio de tiempo en un solo país. En los Estados Unidos, la teatrología, conocida en un principio como investigación teatral, y después también como estudios del teatro (*Theatre Studies*), se abocó desde un inicio al teatro hecho ex profeso por un grupo o un director o directora en un espacio diseñado para tal efecto, y no a la observación de cualquier hecho escénico. En tiempos recientes, el surgimiento y amplia difusión de los estudios del performance han ido modificando la perspectiva de los estudiosos hacia otro tipo de eventos.

En general, la teatrología, por su carácter de reflexión con rigor académico, ha mantenido un vínculo natural con las instituciones de educación superior. Como disciplina universitaria, surgió en los albores del siglo XX en los Estados Unidos. En su evolución hasta la actualidad se pueden observar tres grandes fases que responden a la historicidad de los marcos teóricos en los que se ha implicado el objeto de estudio de esta disciplina: 1) el de su constitución como disciplina autónoma, 2) el de su consolidación y 3) el de su transformación.

Antes del surgimiento de la teatrología como disciplina autónoma, se escribieron varios libros que documentaron el teatro aparecido desde el siglo XVIII; registros de las compañías y las obras que se ponían en escena, como *History of the American Theatre*, de William Dunlap (Nueva York: J. & J. Harper, 1832); *Twenty-six Years of the Life of an Actor and Manager*, de Francis Courtney Wemyss (Nueva York: Burgess, Stringer & Co., 1846); o *The Modern Standard Drama*, editado por John W.S. Hows (Nueva York: W. Taylor, 1848), quien al año siguiente publicó como autor *The Practical Elocutionist, an Academical Reader and Speaker; Designed for the Use of Colleges, Academies and High Schools* (Nueva York: G.P. Putnam, 1849) (véase McDermott 1998, 213). También se publicaron revistas como *The Dial* (1880-1929), especializada en literatura, y *Theatre Magazine. An Illustrated Magazine of Theatrical Art, Fashion, and Life* (1901-1931), edita-

² El término que usa Fischer-Lichte en alemán es “*Aufführung*”, que en inglés se ha traducido como “performance” y aquí traducimos como “hecho escénico”.

da por Arthur Hornblow, donde se reseñaban funciones de teatro (véase Brooker 2012). Sin embargo, no hubo una reflexión acerca del hecho escénico hasta que el estudio del teatro logró su autonomía en las instituciones de educación superior. Desde que se fundaron las primeras universidades, el estudiantado formó clubes dramáticos a la par que profesores de las carreras de letras u oratoria daban materias como dicción o técnicas escénicas y asesoraban o dirigían las obras, pero se trataba de asignaturas extracurriculares implementadas con fines recreativos o para reforzar las habilidades que se consideraban adecuadas para su formación profesional. Es decir, se veía el teatro como un medio para fines de entretenimiento pero, sobre todo, como una herramienta educativa.

Ello no significa que se soslaye la importancia del teatro comercial de los Estados Unidos, pero es indudable que los estudios teatrológicos que aquí nos ocupan se han abocado a las producciones que tienen otras funciones más que la mera recreación. Visto desde la perspectiva que permite la distancia desde México, podría afirmarse que, durante la fase inicial de la teatrología, en los Estados Unidos prevaleció una concepción del teatro como instrumento que marcó la constitución de la teatrología y gran parte de su derrotero.

El teatro como medio educativo

Varios indicios permiten avizorar el carácter instrumental: las agrupaciones formadas desde las primeras décadas del siglo xx para ocuparse del teatro para niños y jóvenes, el hecho de que las más antiguas asociaciones para la investigación teatral y con un mayor número de miembros hayan sido las orientadas hacia la pedagogía teatral y, en años posteriores, la gran cantidad de egresados de las carreras de teatro que se dedican a los procesos formativos.

Durante las primeras fases de la llamada Era Progresista (periodo que abarca desde finales del siglo xix hasta la Primera Guerra Mundial) diversos grupos de la sociedad estadounidense enfrentaban a las transformaciones urbanas, industriales, políticas y culturales provocadas por el crecimiento irregular de la mancha urbana, la falta de control de los sistemas fabriles y de explotación de recursos y la enorme ola de inmigrantes europeos. Grupos reformistas, impulsados por principios religiosos, políticos e intelectuales trataban de dar solución a esos problemas (Jackson 1996, 338) al tiempo que las teorías darwinistas sobre la evolución, la escuela filosófica del pragmatismo y su compromiso con la pedagogía social

hacían sentir su impacto en la sociedad. Si bien los reformistas diferían en la visión y el método, la mayoría concordaba en la identificación de los problemas: la creciente fragmentación y segregación de las comunidades urbanas, los diferentes grupos de inmigrantes y trabajadores, y la aguda separación entre ricos y pobres sin un sentido más amplio de la heterogeneidad citadina y de comunidad urbana. Las discusiones reformistas se referían a la diferencia en el vestir, la gramática, el volumen de la voz, la mirada, el comportamiento corporal, los hábitos espaciales, y hasta los “hábitos de pensamiento” (Jackson 1996, 339-340).³

En este contexto, el teatro fue una de las herramientas para paliar los problemas. Se empleaba para inculcar buenos hábitos en la elocución y servía en los planos artístico, físico y social, pues ayudaba a que los estudiantes fueran expresivos, desenvueltos y pudieran trabajar mejor en equipo. El teatro en sí era considerado una institución educativa, ya que podía “cultivar la apreciación artística en una nación, así como desarrollar una comprensión de la historia, la lengua, el buen hablar y los ideales. El teatro tiene que ser nuestro más eficaz agente civilizatorio y nacionalizador” (Harris 1997, 136). En las escuelas, el teatro entraba en la categoría de la música y las artes visuales para ampliar la comprensión de ideas y valores; el teatro en la educación servía a la formación de la moral de una ciudadanía cultivada.

Este considerar al teatro como medio didáctico fue un verdadero acicate para que se instituyera como disciplina universitaria a nivel curricular. Al menos hasta mediados del siglo XX, en la educación superior el principal interés era por el teatro educativo, y con ese enfoque funcionó la mayoría de los programas de enseñanza del teatro. Muchos de los graduados pretendían convertirse en trabajadores del teatro educativo, y otro gran porcentaje consideraba la experiencia teatral universitaria útil en diversas carreras (Hobgood 1964, 158).

Los pioneros

La Universidad de Harvard se distinguió por ser una de las que más apoyaba los cursos extracurriculares de teatro, principalmente para los alumnos de literatura. El profesor George Lyman Kittredge, quien gozaba de reputación como investigador en el campo de la filología y la literatura (Jackson 2004, 49) y era especialista en Shakespeare, había participado

³ A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones son mías.

como apuntador en la puesta en escena de *Edipo rey* en 1881; se trataba del primer experimento que hacía Harvard en el terreno del teatro, a partir de la iniciativa de dos profesores de griego, J.W. White y W.W. Goodwin, para que a través del teatro sus estudiantes practicaran la lengua de Sófocles (Hyder, 1962, 22). Seguramente debido a los resultados obtenidos, esta experiencia fue parcialmente retomada en los años subsecuentes, no sólo por Kittredge sino también por sus colegas del departamento de lenguas modernas Henry Dixon Jones y Barret Wendell, quienes impartían cursos de expresión verbal y hacían lecturas dramatizadas de obras de Shakespeare (Harris 1997, 140).

Un exalumno de Wendell, George Pierce Baker, llegó a tener una poderosa influencia para difundir, desde su posición como maestro, la necesidad de separar los estudios del teatro de los estudios literarios y de la oratoria. Para Baker la literatura dramática era objeto del teatro y no de la literatura. Todavía bajo la égida disciplinaria de las letras inglesas, en 1897 enseñó técnicas del drama, como parte del área de composición literaria en Radcliffe (un colegio para mujeres, filial de Harvard), donde también montaba obras, y luego en Harvard en 1900 (Harris 1997, 133). En 1902 Baker propuso una serie de cursos que introdujeran a los estudiantes al teatro posrenacentista y hasta Ibsen. Al año siguiente, junto con el curso de composición dramática en Radcliffe, impartió actuación y producción. Luego, en 1905, cuando le dieron el tiempo completo como profesor en Harvard, llevó ahí los cursos que impartía en Radcliffe, con tanto éxito que más tarde se convertiría en su célebre Taller 47 (Jackson 2004, 56, 63).

No obstante, todos esos cursos eran extracurriculares y podían ser tomados por estudiantes de otras carreras; muchos se preparaban para ser abogados o administradores. En sus clases, Baker enseñaba a sus estudiantes a argumentar y a expresarse oralmente, pero notaba que esto último creaba apatía entre los jóvenes, por lo que, siguiendo el ejemplo de sus maestros, eligió lecturas dramatizadas de obras de Shakespeare para que practicaran la expresión verbal (Jackson 2004, 56, 44).

Paralelamente a su función docente, los pioneros hacían investigaciones, tratando de apartarse de los estudios filológicos. Sin embargo, al principio esta separación se hacía sólo formalmente en cuanto al tema tratado, ya que aún no se teorizaba en torno al teatro mismo, sino que se ocupaban de estudios de literatura dramática, por lo que metodológicamente se basaban en las tendencias filológicas (Jackson 2004, 61).

En 1923 las autoridades de Harvard le anunciaron a Baker que

debido a modificaciones arquitectónicas ya no podía usar más el teatro de Harvard y, aunque le ofrecían un espacio alternativo (los antiguos dormitorios), Baker lo rechazó por considerarlo inadecuado. Al año siguiente, aceptó una invitación de la Universidad de Yale para comandar su departamento de arte dramático (Jackson 2004, 70-71).

Alumnos de Baker que recibieron su influencia y siguieron su ejemplo fueron Frederick Koch y Alexander M. Drummond. Cuando Baker comenzaba su Taller 47, Koch arrancaba su Dakota Playmakers y Drummond diseñaba un plan de estudios para Cornell. Entre 1914 y 1924, año en que Baker fue a Yale, Thomas W. Stevens en el Tecnológico de Carnegie, Edward C. Mabie en Iowa, y Alexander Dean en Northwestern, construían el teatro académico (Macgowan 1957, 85).

Las primeras organizaciones colegiadas

Hasta aquí se ha podido observar la existencia de dos tipos de teatro derivados de instituciones de educación superior: el que se realizaba dentro del campus y el que se ofrecía en las comunidades. Sin embargo, a principios de los años veinte se veía la necesidad de constituir algún tipo de organización para la supervivencia y el crecimiento continuo de la calidad en los dos tipos de teatro.

En 1925, el Tecnológico de Carnegie organizó un encuentro académico sobre “El teatro en las universidades americanas y los teatros de bolsillo”. La reunión incluyó presentaciones de personalidades como George Pierce Baker, E.C. Mabie, y Richard Boleslavsky. Un segundo encuentro se realizó en 1927, el cual condujo a la formación del Congreso Nacional de Teatro (NTC por sus siglas en inglés), que no lograría su nombre e identidad sino hasta 1931 (Staub 2014, 4-5).

Los fondos con que se operaba, mayoritariamente provenientes de la Fundación Carnegie, sirvieron para apoyar proyectos tales como publicaciones, un censo de las bibliotecas, y un estudio de arquitectura teatral en escuelas secundarias. Uno de los resultados fue descubrir la falta de bibliotecas teatrales básicas, y concluir que la ausencia de los libros fundamentales de teatro en pequeñas bibliotecas de la ciudad era un impedimento serio para el desarrollo de cualquier grupo de teatro en tales lugares. Para aliviar el grave estado de las bibliotecas de teatro, el NTC publicó una serie de manuales que incluyó *Una biblioteca de teatro* de Rosamond Gilder (1932), *Un método de iluminación escénica* de Stanley McCandless (1932), *Las Primeras seis lecciones de actuación* de Richard Boleslavsky (1933) y

Arquitectura para el nuevo teatro, de Edith Isaacs (1935) (*Ibíd.*, 6).

En 1936 se dio por terminada la subvención de la Fundación Carnegie, por lo que E.C. Mabie negoció el apoyo de la Fundación Rockefeller, la cual puso como condición que el NTC restringiera el número de sus miembros a 25, cuando agrupaba alrededor de 400 socios. Entonces Mabie propuso fragmentar la organización, y así fue que a fines de 1936 se fundó la Asociación Americana de Teatro Educativo (AETA) que, durante sus primeros cinco años, fue una sección adjunta de la Asociación Nacional de Maestros de Oratoria (NATS), hasta que logró su consolidación (Halstead 1968, 222).

Casi desde la fecha de su fundación, un objetivo fundamental de la AETA fue el establecimiento de una revista académica dedicada principalmente a la publicación de la investigación teatral. Por fin, en 1949, apareció el *Educational Theatre Journal* bajo la dirección de Barnard Hewitt (Heffner 1953, 27).

La AETA hizo sustanciales aportaciones a la teatrología al auspiciar encuentros académicos, formar comités de estudios pedagógicos y curriculares que evaluaron e hicieron propuestas para el mejoramiento de la enseñanza y la investigación teatral en todos los niveles escolares, incluyendo el posgrado. Otros proyectos involucraron la elaboración de directorios de escuelas, bibliografías, listas de obras, investigaciones sobre técnicas de producción escénica, el arte y la técnica de la actuación, con vestuario, escenografía, construcción teatral y arquitectura del teatro, el sonido en el teatro, y otros aspectos de la escenotecnia, así como sobre la historia de la puesta en escena, la interpretación de obras de teatro, la teoría y la estructura del drama, y la crítica dramática y una serie de estudios e informes referentes a los aspectos administrativos y de gestión teatral (Heffner 1953, 26-7).

Consolidación de la teatrología en los Estados Unidos

Tres profesores provenientes de los países de lengua alemana, migrantes a causa de la segunda Guerra Mundial, se convirtieron en figuras fundamentales para que el conocimiento de la teatrología se difundiera en la academia estadounidense: Alois Nagler, William Melnitz y Henry Schnitzler.

En la década de 1940, en la costa Este de los Estados Unidos comenzaron a consolidarse los estudios del teatro. La nueva disciplina fue fuertemente influenciada por el enfoque teatrológico desarrollado en Alemania por Max Herrmann. La figura central en los Estados Unidos para

promover la disciplina fue Alois Nagler (Carlson 2008, 2), quien tradujo el término alemán *Theaterwissenschaft* (teatrolología) como *Theatre Studies* (estudios del teatro), como se le conoce y se le emplea hasta el día de hoy.

Después de que George Pierce Baker ocupara la dirección del departamento de drama en Yale entre 1924 y 1933, la vacante pasó por ocho años al británico Allardyce Nicoll quien, además de impartir crítica teatral e historia del teatro, estableció un sólido programa de posgrado en esta última materia. En 1955, el departamento de drama se separó de la Escuela de Bellas Artes y se convirtió en la Yale School of Drama; ese cambio sucedió mientras Nagler se desempeñaba como director del posgrado en historia del teatro, cargo que mantendría hasta 1976.

Alois Maria Nagler llegó a Yale en 1939 como profesor invitado; obtuvo su base como académico de carrera en 1942, y no regresó a Europa. En las siguientes décadas Nagler fue el historiador de teatro líder en los Estados Unidos, y el modelo para un enfoque más académico y europeo (Carlson 2008, 2).

Nagler y otros académicos influenciados por la *Theaterwissenschaft*, sobre todo en el Este, no coincidían con la orientación teórica de la Asociación Americana de Teatro Educativo (AETA), por lo que se dieron a la tarea de buscar alternativas. La fundación de la Federación Internacional de Investigación Teatral en Europa, de la cual Nagler fue uno de los ocho miembros fundadores, lo motivó a convocar a una organización estadounidense más acorde con la investigación académica del teatro, un interés que sentía insuficientemente representado en la AETA, como se verá más adelante.

El desarrollo de los estudios del teatro creó, a principios del siglo XX en los Estados Unidos, algo parecido al “giro performativo”⁴ que logró la obra de Max Herrmann en Alemania casi en el mismo periodo. Sin embargo, a pesar de la similitud en el cambio de perspectiva, en los Estados Unidos no se adoptaron las derivaciones a que conllevaba dicho giro bajo el enfoque de Herrmann, aunque la versión proveniente de Yale (el campo de batalla de Nagler) estuvo en gran medida inspirada por sus ideas.

La escuela de Yale adoptó el punto de vista de Herrmann respecto del teatro basado no en un texto dramático sino en la práctica escénica, pero Nagler y sus discípulos no vieron la realización de la puesta en escena como una preocupación central. Se interesaron más en las condiciones

⁴ Término usado por Erika Fischer-Lichte para conceptualizar el cambio de paradigma de fines del s. XIX y principios del XX en Alemania (Fischer-Lichte 1999).

materiales de la escenificación —artefactos, como la escenografía y el vestuario— y consideraron el cuerpo del actor sólo como uno más de estos elementos (Carlson 2008, 3).

Si bien Nagler admitía haberse formado bajo el programa teatro-lógico de Herrmann, su insistencia en afirmar que la historia del teatro era diferente de la historia y el estudio de la literatura dramática reflejaba su tendencia a conservar la línea histórica bajo la que surgió la teatrología en Alemania a inicios del siglo XX.⁵

Hacia un punto geográfico distinto, al oeste de los Estados Unidos, William W. Melnitz llegó en 1939 desde su nativa Alemania para ayudar al célebre productor y director Max Reinhardt a formar un grupo de teatro de repertorio en Los Ángeles (Folkart 1989).

En 1947, Melnitz obtuvo su doctorado en la UCLA, cuatro años después de haber concluido ahí mismo la maestría. Se había desempeñado como asistente en el departamento de alemán pero, tras recibir el doctorado, se unió al naciente departamento de teatro como profesor de tiempo completo. En 1961 se convirtió en director fundador del Colegio de Bellas Artes, cargo que mantendría hasta 1967. Durante su gestión estableció una compañía profesional de repertorio afiliada a la Universidad, The Theater Group. También como director, Melnitz supervisó el diseño y la construcción de un importante proyecto arquitectónico para las artes en el campus. Ese grupo de edificios incluye el Macgowan Hall, que lleva el nombre de su colega, Kenneth Macgowan, con quien Melnitz escribió en 1956 *The Living Stage*.⁶

Henry Schnitzler, la tercera figura proveniente de los países de habla alemana que jugó un papel importante en la teatrología de los Estados Unidos, llegó en 1938. Ingresó a la planta docente de la Universidad de California en Los Ángeles impartiendo clases de actuación, dirección e historia del teatro hasta 1957, cuando decidió regresar a Austria, su país natal. Su actividad artística y docente también la extendió eventualmente

5 En realidad, también en Alemania, hasta los años sesenta, historia del teatro y teatrología eran usados y practicados en la investigación teatral como sinónimos, debido al desarrollo de la teatrología como historia del arte teatral, tal como la pusieron en práctica fundadores como Max Herrmann, Heinz Kindermann y Carl Niessen (Balme 2008, 35).

⁶ Tres años después estos autores editaron una versión resumida, misma que el Fondo de Cultura Económica publicó en español (1964) con el título de *Las edades de oro del teatro*, una obra que se convirtió en libro de texto para la enseñanza de la historia del teatro universal en la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

al campus universitario de Berkeley (Schnitzler 1943, 206).

Desde 1947, Schnitzler fue miembro activo de varias organizaciones, entre ellas la Modern Language Association y la Sociedad Americana de Estética. El organismo para el que laboró con más ahínco fue la AETA —a diferencia de Nagler—, donde presidió el Comité de Enlace con la Unesco y el Instituto Internacional del Teatro, de 1951 a 1954.⁷ Mediante su gestión se incrementaron las relaciones con asociaciones y organizaciones extranjeras de Gran Bretaña, Francia, Alemania, Italia y varios países de América del Sur. Bajo ese mismo cargo impulsó la formación de un banco de información acerca de la enseñanza del teatro en los Estados Unidos. Además fue colaborador asiduo del órgano de difusión de la AETA, *Educational Theatre Journal*, así como de la revista *Theatre Arts* de la UCLA. La amplia trayectoria que cumplió en la AETA demuestra su interés por la función formativa y educativa del teatro. Schnitzler pensaba que había que luchar contra el concepto del teatro como mero entretenimiento, idea fomentada por el teatro comercial.

Hijo del famoso dramaturgo Arthur Schnitzler, Henry reconocía que el teatro no necesariamente se basa en un texto dramático pero, en caso que así fuera, opinaba que éste debía ser respetado: “El hecho, tan valioso en sí mismo, de que el teatro no siempre depende de la literatura ha llevado a teorías extremas que afirman que los valores literarios deben ser totalmente ignorados y que el escenario estaría mejor sin el dramaturgo” (Schnitzler 1954, 292). De igual manera hace evidente sus principios como director escénico, respecto de la obra dramática y de los actores: “En varios casos, los directores olvidan que su primera obligación es hacia el dramaturgo y proceden a distorsionar de manera irresponsable el sentido del libreto que se les ha confiado. Otros, en vez de ser guías y apoyos, se vuelven insensibles dictadores que reprimen todo impulso creativo en sus actores” (*Ibidem*).

Al llegar a Berlín en 1923, cuando Max Herrmann fundaba el Instituto de Teatología, es probable que Schnitzler haya tenido contacto con sus ideas. Por ejemplo, con referencia al estudio del pasado teatral en permanente diálogo con el presente, Schnitzler afirmó: “La investiga-

⁷ Entre 1954 y 1955, Schnitzler gozó de un año sabático subvencionado por el American National Theatre and Academy (ANTA), para observar el teatro en el oeste de Europa. También fue invitado a dar conferencias en la Asociación de Investigación Teatral en Gran Bretaña, la Sección de Arte Dramático en la Sorbona de París, y los institutos de teatología de la Universidad de Colonia y de la Universidad de Berlín (McDavitt 1954, 281-282).

ción puede perder el contacto con el teatro vivo, si queda satisfecha con estudios puramente anticuarios.” (Schnitzler 1954, 292). De igual manera admite que la teatrología como actividad empírica practicada desde la antigüedad, es diferente de la surgida en el entorno académico:

las últimas décadas han centrado su atención en un campo relativamente nuevo de estudio: la investigación teatral. El seco término académico no debe impedirnos reconocer la asombrosa vitalidad de los estudios dedicados a las artes teatrales. Indudablemente, en los siglos pasados también se escribieron libros que se ocupan de diversos aspectos de la escena, pero la bibliografía teatral moderna se ha distinguido por un enfoque completamente nuevo hacia su objeto de estudio. El teatro de todas las épocas, incluida la nuestra, se está estudiando como un reflejo de las tendencias sociales, políticas, religiosas, estéticas y económicas (Schnitzler 1954, 291).

Dada la complejidad del fenómeno teatral como objeto de estudio, Schnitzler observa la necesidad de que la reciente ciencia teatral se aproxime a los métodos de otras disciplinas.

A fin de alcanzar la comprensión de un contexto amplio, la investigación está tratando de llegar a las áreas de conocimiento no exclusivamente relacionadas con el teatro y, sin embargo, indispensables para su examen adecuado. Así, la antropología y la etnología, la arqueología y la sociología, las ciencias políticas y la teología, la musicología y la psicología, y muchas otras áreas de conocimiento, se han puesto en contacto directo con los estudios teatrales (Schnitzler 1954, 291).

Al enumerar los múltiples aspectos susceptibles de ser abordados por la teatrología, resalta la mención de los estudios de públicos, pero sobre todo destaca el concepto de teatrología como ciencia del hecho escénico que, además de enfocarse en las prácticas artísticas, estudia las expresiones escénicas sociales y políticas, previendo lo que más de una década después se convertiría en los estudios del performance.

Sea que queramos reconstruir los edificios teatrales de Grecia, o determinar la composición exacta de los públicos de Congreve, interpretar el simbolismo del maquillaje de los actores chinos, o explorar las razones

económicas del surgimiento de la ópera popular en la Venecia del siglo XVIII, estudiar los elementos teatrales evidentes en las concentraciones masivas de la Alemania nazi, o rastrear la lucha por un Teatro Nacional en Gran Bretaña; en cualquier época del arte teatral que nos interese, pasada o presente, encontraremos que la investigación teatral puede proporcionar las herramientas para nuestras indagaciones (Schnitzler 1954, 291-2).

Como practicante del teatro y como académico, Schnitzler estaba convencido de que la teatrología como disciplina permite observar y analizar la puesta en escena, y que la teorización debe redituvar un provecho a la práctica:

La propia naturaleza de su objeto ha impedido que la investigación teatral permanezca como una disciplina puramente académica, y son numerosos los casos —en particular la historia de la producción shakespeariana de los últimos cincuenta años— en los que las investigaciones académicas han influido directamente en la práctica teatral (Schnitzler 1954, 292).

La labor que estos tres emigrantes alemanes emprendieron en la práctica teatral, tanto en la academia —como docentes e investigadores—, cuanto en las agrupaciones nacionales e internacionales, contribuyó a consolidar de manera decisiva la institucionalización de la disciplina en los Estados Unidos. Más aun, pese a que en su época sólo se pudo desarrollar la visión positivista de la historia del teatro, basada en las evidencias físicas del espectáculo escénico, no es descabellado pensar que la idea de reflexionar sobre los acontecimientos escénicos artísticos y sociales haya contribuido a ampliar la visión y a preparar el terreno para una transformación de los estudios teatrológicos.

La Sociedad Americana de Investigación Teatral (ASTR)

Como se ha visto hasta aquí, el estudio académico del teatro en los Estados Unidos inició principalmente en los departamentos de literatura inglesa y de oratoria, y el uso del término “historiador del teatro” era relativamente reciente a mediados del siglo XX, mientras que en Europa el término tuvo una circulación significativa durante la mayor parte de ese

siglo. Por lo tanto, no sorprende que la organización de las personas dedicadas a los asuntos del teatro haya comenzado allí. En 1955, la Fundación Cini, en Venecia, a instancias del director Geffredo Bellonci, invitó a los interesados a asistir a un congreso internacional de historia del teatro. Los planes preveían la formación de asociaciones nacionales que establecieran una organización permanente y que quedarán reunidas en una Federación Internacional de Investigación Teatral (FIRT), como llegó a instituirse en 1956 (Marshall 1981, 117).

En cuanto a metodología, el punto de referencia para la FIRT fue el desarrollo de la *Theaterwissenschaft* (teatrología) en las universidades alemanas antes de la Primera Guerra Mundial, que en los años veinte incluía varias líneas de investigación, entre ellas la perspectiva antropológica y la sociológica. Sin embargo, lo que influyó particularmente fue una objetiva investigación empírica sobre las representaciones del pasado, una investigación que quería deslindarse de la literatura dramática haciendo que todos sus hallazgos y especulaciones se apoyaran en documentos primarios. Uno de los fundadores y primeros presidentes de la ASTR y fuerte defensor de esta tradición positivista fue Alois M. Nagler, director del departamento de posgrado en historia del teatro de la Universidad de Yale y, más tarde, segundo presidente de la FIRT (Williams 2007, 29).

Tanto Nagler como Alan S. Downer, de la Universidad de Princeton, tomaron la iniciativa de promover la asociación estadounidense. La primera reunión tuvo lugar en la Universidad de Columbia el 24 de noviembre de 1956, con unas cincuenta personas presentes. Edward Langhans encabezó el encuentro con una ponencia sobre “La restauración de libretos del apuntador”, Thomas F. Marshall siguió con “Los teatros estadounidenses de provincia en el siglo XIX” y el escenógrafo y escritor, Lee Simonson, habló sobre “Investigación y práctica teatral”. Nagler y Downer fueron designados para asistir al Congreso Internacional de 1957 como representantes estadounidenses. En dicho encuentro Nagler se convirtió en miembro del comité ejecutivo y Downer en un delegado plenario y miembro del comité editorial de la revista *Theatre Research / Recherches Théâtrales*, que se publicaría en 1958. Desde esa fecha, la participación estadounidense ha sido prominente. Nagler presidió la Federación de 1961 a 1965. “Podría afirmarse que la ASTR ha fungido como un padre y un hijo de la FIRT” (Marshall 1981, 119).

Los objetivos iniciales de la ASTR, además de apoyar a la FIRT, fue-

ron proporcionar un foro estadounidense para determinar el modelo de la disciplina mediante reuniones anuales y publicaciones y facilitar el intercambio de información sobre las investigaciones de los miembros y sobre acervos de teatro. Adicionalmente dio inicio la larga relación de la ASTR con la Asociación de Bibliotecas de Teatro (TLA), fundada en 1937 (Williams 2007, 29). En 1957, la ASTR lanzó su boletín, y en 1960, su revista *Theatre Survey*. Paralelamente a sus reuniones anuales, la ASTR copatrocinó eventos académicos especiales y subvencionó la publicación de memorias de congresos.

La fase de transformación

La concepción de teatrología expuesta por Schnitzler en su texto de 1954 como el estudio del hecho escénico tanto artístico como social, y la apertura interdisciplinaria promulgada poco después por la FIRT, preparan el camino para la transformación de la academia teatral estadounidense en la segunda mitad del siglo xx. A esto habría que agregar la actividad artística del grupo The Living Theatre, de Judith Malina y Julian Beck en 1947; la casi inmediata formación de grupos de teatro experimental; y la aparición de la revista *The Carleton Drama Review*, fundada por Robert Corrigan en 1955 que pasaría a convertirse en *Tulane Drama Review* dos años después y en *The Drama Review (TDR)* en 1967, con Richard Schechner como editor. La singularidad de esta publicación periódica es que la producían jóvenes académicos adscritos a los departamentos de teatro, interesados en difundir textos sobre las prácticas teatrales que sucedían en ese momento.

En la segunda mitad de los años sesenta, *TDR* fue la plataforma en la que se exponía el cambio epistemológico del teatro con la efervescencia de los *happenings* y el trabajo de Brecht, Pirandello, Grotowski, Barba y Brook. Durante quince años se forjó ahí el marco teórico que sustentaría la fundación de los estudios del performance. Como una disciplina académica derivada de los estudios teatrales en la Universidad de Nueva York, en 1980 se fundó con el nombre de *Performance Studies* un programa de posgrado junto con su respectivo departamento en la Escuela de Artes. En un principio tuvo un carácter interdisciplinario basado principalmente en la antropología y el teatro. Un factor importante era la convivencia cotidiana multidisciplinaria, pues además de antropólogos y teatrólogos, había musicólogos, teóricos de la danza y del folklor (Jackson 2004, 8).

Según Madison y Hamera (2006, xv), como precedente al uso y al

sentido del término “performance”, los estudios con este enfoque se originan en el ámbito filosófico y literario, primero al publicarse póstumamente el pensamiento del filósofo del lenguaje John Langshaw Austin (1962) acerca de la performatividad de las palabras, y más tarde con las ideas del literato Wallace Bacon, quien se refirió al poder del performance en la literatura (1979) e introdujo el concepto de otredad. Sus trabajos proporcionaron mayor firmeza al campo del performance y despertaron el interés por integrarlo a los paradigmas de las ciencias sociales y de concebir a los procesos sociales como performance.

Las autoras Madison y Hamera agregan que el escritor Kenneth Burke describió al performance como conducta social, “modos de acción situados”. Lector de Erving Goffman, introduce la idea de “dramas de vida”, metáfora teatral que consta de cinco conceptos clave: acto, escena, agente, agencia y propósito. No obstante, las evidencias indican que la palabra “performance” se usó hasta 1955, cuando Austin da una conferencia en Harvard (Madison y Hamera 2006, xv). Posteriormente, Milton Singer introdujo el término *cultural performance* en 1959, que Victor Turner retomó más tarde para dar un impulso fundamental a la creación de los estudios del performance.

La separación entre los estudios del teatro y los del performance

Al expandirse los estudios del performance como disciplina académica en varias escuelas y facultades de universidades en los Estados Unidos, se dio una escisión entre los estudios del teatro y los estudios del performance.⁸ Desde varios foros (la revista *TDR*, reuniones académicas locales, nacionales e internacionales), Schechner fue el promotor más prominente para que los departamentos de estudios del performance se reprodujeran en todo el mundo. Comenzó tibiamente en su “comentario” habitual en *TDR*, en 1988, y se exacerbó en el del verano de 1995.⁹ Su magna labor rindió frutos, tanto en su país como en Europa. También hubo reacciones en contra, que correspondieron a la enjundia.

Muchos de los que trabajan en el campo de los estudios teatrales viven con un grado de incertidumbre acerca de cuál debiera ser su objeto

⁸ Sobre el enfrentamiento de los estudios del teatro y el performance en los EUA, desde otra perspectiva, véase Prieto (2009).

⁹ En 1990 los editores de la revista *PAJ* (*Performing Arts Journal*) —Bonnie Marranca y Gautam Dasgupta— atacaron la concepción schechneriana del performance como abarcante de toda actuación humana. Agradezco el dato a Antonio Prieto S.

de estudio, dado el rápido desarrollo de los estudios del performance. Hoy son varios los departamentos de teatro que ofrecen cursos con ese nombre, y emplean especialistas en performance, por lo que pareciera haber una fusión. Sin embargo, el desarrollo de los estudios del performance en las últimas dos décadas parece haber expandido exponencialmente el potencial campo de estudio de los académicos formados en teatro, al tiempo que el campo de los estudios teatrales en sí se ha ido reduciendo, debido a la imposición de una definición limitada y limitante de lo que es el teatro. “Con demasiada frecuencia, el teatro se categoriza ahora como la escenificación de la literatura dramática en un edificio construido para tal propósito, mientras que performance se toma como abarcador de cualquier cosa y de todo lo demás” (Bottoms 2003, 173).

Así pues, los varios debates críticos que en los años sesenta del siglo pasado representaron el divorcio lingüístico y conceptual entre teatro y teatralidad, por un lado, y performance y performatividad por el otro, tienen un relativo interés histórico, ya que pervive la distinción binaria. Como se señaló antes, tradicionalmente, el área hegemónica de los estudios teatrales en los Estados Unidos la constituye la historiografía teatral. En la segunda mitad del siglo xx, después de pasar por una amplia discusión sobre la crisis de la historia teatral positivista y tradicional, esta disciplina se abrió a otros enfoques, como el semiótico, y a teorías y métodos postestructuralistas. En ese mismo periodo, los estudios del performance han abordado esas mismas aproximaciones e incluso las han rebasado para abarcar teorías acerca de las culturas populares, la teoría *queer*, los estudios de género, el psicoanálisis, la cibernética y la comunicología.

Los géneros performativos están convergiendo, traslapándose, y contagiándose entre sí. Es una plaga a cuya propagación me complace contribuir. Los estudios del performance están empezando a darse cuenta de que necesitan saber acerca de la neurología, la etología, la antropología (un montón de “logías”) y, a su vez, los investigadores de las “logías” están aprendiendo más acerca del performance (Schechner 1986, 6).

Resulta curioso que Schechner, quien por lo menos desde los años sesenta conversaba con especialistas de diversas “logías” y leía lo que producían, tuviera que esperar veinte años para ver los primeros signos de la “plaga” que había propagado.

En 1994, *Theatre Survey*, la revista de la Sociedad Americana de Investigación Teatral, dedicada principalmente a la historia y el análisis del teatro, publicó un artículo del teatrólogo europeo Christopher Balme que evidencia la resistencia de los investigadores teatrales estadounidenses a los estudios del performance:

Para que el historiador del teatro obtenga una rica descripción densa de [un] documento [...] es necesario ampliar los horizontes disciplinarios para incluir el performance en su sentido más amplio, como lo define la teoría del performance, de manera que el problema de una oposición dicotómica entre teatro y cultura queda neutralizado [...] Aunque la teoría del performance, definida y practicada por Richard Schechner y muchos otros, sobre todo en las páginas de *The Drama Review*, es ampliamente aceptada, de ninguna manera este parámetro disciplinario expandido tiene una aceptación unánime entre los historiadores del teatro (Balme 1994, 41, 50).

Resulta elocuente esta observación de Balme, producto de la amplia perspectiva que otorga la distancia geográfica. Dos décadas después, esta situación se ha modificado considerablemente. Investigadores del teatro, como Tracy Davis, Charlotte Canning y otros que son eminentemente historiadores y que trabajan en departamentos de teatro, han tendido lazos de colaboración y participación con los estudios del performance. En ese sentido, ha habido avances conciliatorios en los que destaca el papel del Instituto Hemisférico de Performance y Política, el cual, desde su fundación en 1998, ha agrupado a destacados académicos de los departamentos de teatro, además de muchas otras disciplinas académicas y artísticas.

'Last but not least': América Latina en la teatrología estadounidense

El carácter pluricultural de un país que ha recibido a migrantes de todo el mundo se ha reflejado en su producción teatrológica. Muchas publicaciones y agrupaciones dan cuenta de este mosaico multicolor pero, por la procedencia de la revista que alberga el presente trabajo, este apartado se dedica a los esfuerzos de mujeres y hombres que, nacidos o avocados en los Estados Unidos, han hecho importantes contribuciones a los estudios del teatro latinoamericano.

El patriarca de los estudios del teatro latinoamericano es, sin duda

alguna, George Woodyard. En la ponencia que presentó en febrero de 2005 en el primer Coloquio Debate Internacional “El teatro como fuente de investigación”, organizado por el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM (Woodyard 2008), este autor narra que cuando ingresó como docente a la Universidad de Kansas, en 1966, existía ya la línea de investigación, iniciada con la publicación de dos libros de Carlos Solórzano: *El teatro latinoamericano en el siglo xx* (México, Pomancia, 1964) y *El teatro hispanoamericano contemporáneo. Antología* (México, Fondo de Cultura Económica, 1964, 2 vols.). No obstante, como aquí se trata de hacer referencia a la producción estadounidense, hay que señalar que ese mismo año Frank Dauster, de la Universidad de Rutgers, y en 1967, Juan José Arrom, de la Universidad de Yale, publicaron sendos libros sobre la historia del teatro hispanoamericano. En esta última fecha, Woodyard vendría a coronar los esfuerzos de los pioneros fundando *Latin American Theatre Review (LATR)* (2008, 69).

En el recuento que hace él mismo de cuatro décadas de la revista, se observa la evolución de la teatrología estadounidense en el campo de los estudios latinoamericanos. Apenas cumplía un año la revista cuando sobreviene una serie de acontecimientos que trascenderían a la creación artística y, por ende, a la investigación teatral. Quienes se dedicaban a esta última, provenían básicamente de los departamentos de lenguas (español y portugués) y de literatura, inclinándose por el análisis de textos dramáticos. Si bien en un principio predominaba en la temática “la realidad social, la ironía existencial o la función de la imaginación” (Woodyard 2008, 70), eso cambiaría a partir de 1968.

En ese año proliferaron los festivales de teatro en Perú, Costa Rica y México, destacando el festival de teatro universitario de Manizales, Colombia. A partir de ahí se desató el movimiento que se conocería como de creación colectiva. El contexto sociopolítico que se vivió en varias partes del mundo permeó la producción teatral politizándola, lo cual llegó a mermar su calidad artística.

En las décadas de los setenta y los ochenta hubo cambios importantes en la teatrología de Latinoamérica: la temática antes referida disminuyó considerablemente para dar paso a estudios femeninos, feministas y políticos, con influencia de los principios brechtianos. Asimismo, comenzó a abandonarse el foco de interés en el texto dramático y a abordarse la puesta en escena como objeto de estudio.

Es en este contexto que, desde otro departamento de español y

portugués, el de la Universidad de California en Irvine, Juan Villegas fundó en 1986 *Gestos. Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, la cual surge por la necesidad de desarrollar teorías acordes a los discursos teatrales del momento. Tomando en cuenta lo que se menciona en la presentación de la revista en su página *web*, puede inferirse que Villegas observaba las transformaciones en la práctica artística y cierto estancamiento en la producción teatroológica, por lo que había que estimular los estudios teóricos. Con el fin de integrar y promover el diálogo entre especialistas de varias disciplinas, Villegas empezó a convocar a encuentros académicos internacionales, mismos que se sumaban a los simposios que cuatro años antes había iniciado George Woodyard. Ambos eventos le otorgaban fuerza al productivo diálogo de los investigadores.

En total, Woodyard organizó cinco encuentros en la Universidad de Kansas llamados Latin American Theatre Today Conference/Festival, combinando las sesiones académicas con las presentaciones artísticas. Tras su muerte, Laurietz Seda organizó otro en 2005 en la Universidad de Connecticut, y Jacqueline Bixler en 2008 en el Tecnológico de Virginia.

Así, gracias a la labor de estos dos profesores, a fines de los ochenta se asumieron las nuevas tendencias críticas que incluían la teoría de la recepción y la del performance. Al grupo de teatrólogos especialistas en lenguas y literatura, se integraron los de otras disciplinas, notoriamente de los departamentos de teatro. Tal inclusión se reflejó en un interés por observar los procesos de creación artística y a emplear la entrevista como técnica. Para la década de los noventa, se incrementaron los estudios de género, el análisis de los aspectos performativos, el enfoque poscolonialista y el uso de conceptos como “metateatro” e “intertextualidad” como características del teatro posmoderno (Woodyard 2008, 71-73). Las nuevas teorías cambiaron los parámetros de estudio de manera significativa en los últimos años.

En 1993 ve la luz otra publicación periódica: *Ollantay Theater Magazine*, editada por Pedro Monge-Rafuls. Sin apoyo universitario, pero con una pequeña subvención del Consejo para las Artes del Estado de Nueva York, esta revista se sostiene básicamente en el apoyo de sus suscriptores. Se trata de una revista dedicada a difundir la dramaturgia y el teatro “latinos” o “hispanos” de los Estados Unidos. Como tal, se ha constituido en una fuente primordial para conocer las artes escénicas que allá se realizan, complementada con ensayos críticos.

Mientras se mantienen estas tres revistas, al entrar el siglo XXI apa-

recieron otras dos, con una orientación hacia los estudios del performance y en formato electrónico disponible gratuitamente en línea. A partir de 2004, *e-misférica*, del Instituto Hemisférico de Performance y Política, con editores invitados en cada número, fiel a los principios schechnerianos de considerar el amplio abanico de las prácticas performativas, incluye exploraciones en danza, teatro y en prácticas sociales escénicas. Su particularidad radica en el acento político, activista y de “lucha por la justicia social”, como se indica en el “*About us*” de su portal. En 2008, surge *Karpa. Journal of Theatricalities & Visual Cultures*, editada por Paola Marín y Gastón Alzate, del departamento de Lengua y Literaturas Modernas de la Universidad Estatal de California en Los Ángeles. En los lineamientos que figuran en su portal no hacen referencia al teatro sino a las teatralidades artísticas y sociales, basadas en “acciones simbólicas disidentes”.

A diferencia de estas dos últimas revistas, las surgidas el siglo pasado sólo admiten su lectura mediante el pago de una suscripción, aunque *LATR* sí permite ver en línea los números anteriores a 2011 y restringe los correspondientes a los últimos cuatro años. También se perciben otras diferencias. Si bien estas publicaciones a que nos venimos refiriendo hacen convocatoria abierta internacionalmente y aceptan artículos, ensayos, reseñas y noticias en español, portugués y, por supuesto, inglés, fácilmente podemos encontrar lo que produce la investigación teatrológica en los Estados Unidos. En cambio, las revistas surgidas en este siglo llevan la impronta de la globalización, el uso de las nuevas tecnologías y la adherencia al libre acceso de cada número, en lo cual se refleja tanto su postura política cuanto la relación con la institución que las cobija. En ellas es más factible encontrar autores de diversas partes del mundo, pero en medio de esta multiplicidad —que ciertamente enriquece las perspectivas de estudio— se obstaculiza ubicar la producción teatrológica estadounidense relativa a Latinoamérica.

Desde México resulta difícil imaginar lo que significa estudiar el teatro latinoamericano en los Estados Unidos. A veces podemos encontrar algún investigador haciendo trabajo de campo en México, pidiéndonos recomendaciones para acudir a observar las prácticas actuales, visitando las bibliotecas especializadas, acudiendo a coloquios y congresos, impartiendo un curso o dictando una conferencia. Visto así, imaginamos que la institución donde laboran les apoya para sus actividades académicas en el extranjero con más entusiasmo y asiduidad que lo que obtenemos en las naciones al sur de su país. O, al conocer sus investigaciones y reflexiones,

nos sorprende gratamente el resultado, y en ocasiones hasta nos ruboriza que conozcan más de lo nuestro que nosotros mismos. Aunque, en efecto, llega a darse el caso de que encontremos alguna interpretación errónea cuando se trata de intertextualidades muy localizadas que requieren sumergirse a profundidad en la idiosincrasia correspondiente.

Sin embargo, generalmente desconocemos el contexto en que realizan su tarea indagatoria. En 2004 Jean Graham-Jones, entonces editora de *Theatre Journal*, hizo una convocatoria para participar en un foro de comentarios sobre el tema general del teatro latinoamericano. Se abordaron aspectos inherentes a la enseñanza, la traducción de textos dramáticos, la producción de teatro latino, y también acerca del estado de la teatrología estadounidense especializada en Latinoamérica.

La inquietud de Graham-Jones, sumada a los comentarios vertidos en el foro, la impulsó a retomar el tema dos años después en un artículo que publicó en *Theatre Survey*. Ahí hace un balance de las respuestas obtenidas a partir de su convocatoria. Entre los varios aspectos que menciona sobresale la necesidad de que la academia estadounidense estudie y enseñe la región conocida como Latinoamérica en toda su diversidad, puesto que no se trata de una entidad homogénea como se la ha visto. Se trata de cobrar conciencia de que la región se conforma de aproximadamente veinte países con una multiplicidad de idiomas, dialectos y modismos, porque no sólo implican el español y el portugués, y cada vez cobran más visibilidad las manifestaciones escénicas en lenguas autóctonas. Además, hay que tomar en cuenta las distintas cartografías, cada cual con su propio contexto histórico —aunque haya intersecciones— y con prácticas escénicas híbridas (Graham-Jones 2006, 209).

Otros puntos interesantes para conocer la problemática que se ha enfrentado al estudiar el teatro y las teatralidades latinoamericanas, los aborda Kirsten Nigro, una de las participantes en el foro. Ella dice que cuando despuntaban como campo académico, los estudios del teatro latinoamericano eran relativamente fáciles de definir, pues consistían en análisis de textos dramáticos, principalmente. Teatro y drama eran términos utilizados indistintamente, y Latinoamérica era concebida como un área geográfica específica, con el español y el portugués como los dos idiomas legítimos del teatro (2004, 447).

Al correr el tiempo se volvió imprescindible establecer la distinción entre drama y teatro, no sólo por el cambio paradigmático en el concepto de teatro, también por el énfasis que los practicantes del teatro en

Latinoamérica han dado a la puesta en escena por sobre el texto escrito. Inclusive el término “latinoamericano” se ha vuelto cuestionable, dice Nigro, ya que los antiguos límites geográficos se han desdibujado con las diásporas de los latinoamericanos en todo el mundo, pero especialmente en los Estados Unidos. Entre ellos se encuentran dramaturgos, actores y artistas de teatro que continúan su trabajo ya sea en su lengua materna o en inglés. La lengua, por tanto, ya no es el rasgo identitario que era antes (2004, 448).

Con la utilización cada vez más frecuente de las teorías críticas, Nigro se ha preguntado hasta qué punto pueden ser las adecuadas para estudiar el teatro latinoamericano, o si habría que construir otras de acuerdo a la especificidad del objeto de estudio. Asimismo, le preocupa la presión institucional y la ideología hegemónica del universo académico, lo cual puede provocar una distorsión del objeto de estudio. Por ejemplo, que promuevan obras de teatro y grupos que en sus países de origen no tienen la importancia artística o social que les atribuyen. Para Nigro, el mayor obstáculo es la distancia que media para poder estar en contacto permanente y directo con el día a día de la diversidad de teatros en Latinoamérica. En consecuencia, a menudo sólo poseen el libreto y carecen de todo el contexto de su producción y recepción (2004, 448).

Con los desafíos que representa la investigación del teatro latinoamericano, es admirable la labor que han emprendido, además de las personas antes mencionadas, Tamara Underiner, Donald Frischmann, Luis Ramos-García, Ramón Layera, Gustavo Geirola, Bárbara Padrón, Adam Versényi, Teresa Marrero, Jill Lane, Roselyn Costantino, Stuart A. Day, David William Foster, Jorge Huerta, Guillermo Reyes, Beatriz Rizk, Stephany Slaughter, Guillermo Gómez-Peña, Lillian Manzor, Patricia Ybarra, Diana Taylor, Marcela Fuentes, Ulla Berg, Lola Proaño, Ana Elena Puga, Francine Añess, Timothy Compton, Ronald D. Burgess y Eladio Cortés, sólo por nombrar a unos pocos, los más cercanos a México.

Recapitulación y reflexiones finales

Este trabajo cierra haciendo un reconocimiento a la rara y sana cualidad que tienen los académicos estadounidenses de efectuar autoevaluaciones. Gracias a los varios libros y artículos donde reflexionan sobre su propio quehacer, se torna relativamente fácil obtener un panorama de la investigación teatral en los Estados Unidos. Este paisaje nos ofrece una teatro-

logía marcada por la concepción de su objeto de estudio. A lo largo de las tres grandes fases que se perciben, tal foco de interés se caracteriza por su sentido instrumental.

Gran parte de esto es probable que se deba a la constitución del país como “nación de inmigrantes”. El hecho de contar con una Ley de Naturalización desde 1790, donde se fijaron las primeras reglas referentes a otorgar la nacionalidad con base en la “buena actitud moral”, aunado al conocimiento que se tenía del carácter didáctico del teatro, empezó a imprimir una huella cultural perdurable. El teatro sería visto como un medio para lograr ciertos propósitos, y la teatrología habría de ocuparse de establecer los fundamentos para la autonomía de la disciplina.

Al publicarse en 1934 *El arte como experiencia*, de John Dewey, se reafirmó el sentido pragmático del teatro y, aunque unos años antes se había constituido el Congreso Nacional de Teatro, fue en 1936 que nació la Asociación Americana de Teatro Educativo, tan significativa para que los estudios del teatro se robustecieran en las siguientes décadas. Las ideas aportadas por los inmigrantes alemanes, con las bases teóricas para elevar los estudios del teatro a una categoría científica, contribuyeron a su consolidación.

La que en este trabajo se percibe como una fase de transformación, implica un lento proceso de fusión entre los estudios del teatro y los del performance. El conservadurismo estadounidense quiere mantener, entre ambos campos de una misma disciplina, un muro de contención que al arribar el siglo XXI se resiste a una solidez. Hay en ese muro una porosidad suscitada por la mutación creciente de departamentos universitarios que a su nombre han agregado la palabra performance. La sintomática emergencia en este siglo de dos revistas con esta tendencia permite ver, una vez más, al teatro —y otras prácticas escénicas— como herramienta, ahora, de resistencia y de disidencia; junto a él, la teatrología.

Bibliografía citada

- Balme, Christopher. 1994. “Cultural Anthropology and Theatre Historiography: Notes on a Methodological Rapprochement”. *Theatre Survey* 35: 3-52.
- _____. 2008. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

- Bottoms, Stephen J. 2003. "The Efficacy/Effeminacy Braid: Unpicking the Performance Studies/Theatre Studies Dichotomy". *Theatre Topics* 13.2: 173-187.
- Brooker, Peter y Andrew Thacker (eds.). 2012. *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Vol. II North America 1894-1960*. Oxford: Oxford University Press.
- Carlson, Marvin. 2008. "Introduction, Perspectives on Performance: Germany and America", en Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, traducido por Saskya Iris Jain. Nueva York: Routledge, pp. 1-10.
- Fischer-Lichte, Erika. 1999. "La ciencia teatral en la actualidad. El giro performático en las ciencias de la cultura". Ponencia presentada en el simposio "Estructura y Función de Procesos de Intercambio Cultural en el Teatro Popular Contemporáneo de México, Perú y Colombia. El Teatro Como Modelo de entendimiento Intercultural". Universidad Libre de Berlín. México, D.F., Claustro de Sor Juana, noviembre de 1999.
- Folkart, Burt A. 1989. "William Melnitz. Ex-Dean of UCLA Fine Arts College". *Los Angeles Times*, 19 de enero de 1989. Recuperado el 11 de septiembre de 2011 de: http://articles.latimes.com/1989-01-19/news/mn-1146_1_college-of-fine-arts.
- Graham-Jones, Jean. 2006. "Latin American(ist) Theatre History: Bridging the Divides". *Theatre Survey* 47.2: 209-215.
- Halstead, William P. 1968. "The Second Fifteen: Another Chapter of AETA 's History". *Educational Theatre Journal* 20.2: 221-228.
- Harris Smith, Susan. 1997. *American Drama: The Bastard Art*, Nueva York: Cambridge University Press.
- Heffner, Hubert. 1953. "Review. *Sources of Theatrical History* by A. M. Nagler". *Shakespeare Quarterly* 4.2: 187-189.
- Hobgood, Burnet M. 1964. "Theatre in U.S. Higher Education: Emerging Patterns and Problems". *Educational Theatre Journal* 16.2: 142-159.
- Hyder, Clyde Kenneth. 1962. *George Lyman Kittredge, Teacher and Scholar*. Lawrence, Kansas: University of Kansas Press.
- Jackson, Shannon. 1996. "Civic Play-Housekeeping: Gender, Theatre, and American Reform". *Theatre Journal* 48.3: 337-361.

- _____. 2004. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McDavitt, Elaine. 1954. "News". *Educational Theatre Journal* 6.3: 281-288.
- McDermott, Douglas. 1998. "Structure and Management in the American Theatre", en *The Cambridge History of American Theatre I. Beginnings to 1870*, eds. Don B. Wilmeth y Christopher Bigsby. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 182-215.
- Macgowan, Kenneth. 1957. "The Educational Theatre for Tomorrow". *Educational Theatre Journal* 9.2: 85-95.
- Macgowan, Kenneth y William Melnitz. 1964. *Las edades de oro del teatro*. Trad. Carlos Villegas, revisada por Julio Prieto. México: Fondo de Cultura Económica.
- Madison, Soyini y Judith Hamera. 2006. "Introduction. Performance Studies at the Intersections". *The Sage Handbook of Performance Studies*. Thousand Oaks, California: Sage Books.
- Marshall, Thomas F. 1981. "The First Quarter Century of ASTR". *Theatre Survey* 2.2: 117-124.
- Nigro, Kirsten F. 2004. "On the Visibility of Latin American Theatre". *Theatre Journal* 56.3: 447-449.
- Prieto Stambaugh, Antonio. 2009. "¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance", en *Actualidad de las artes escénicas: Perspectiva latinoamericana*, ed. Domingo Adame. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp.116-143.
- Schechner, Richard. 1986. "Once More with Feeling". *TDR: The Drama Review* 30.1: 4-8.
- Schnitzler, Henry. 1943. "Otto P. Schinnerer und Arthur Schnitzler: Ein Blatt der Erinnerung und des Dankes". *The German Quarterly* 16.4: 202-206.
- _____. 1954. "World Theatre: A Mid-Century Appraisal". *Educational Theatre Journal* 6.4: 289-302.
- Staub, August W. *The National Theatre Conference: The First Seventy-Five Years, 1931-2006* [en línea]. Recuperado el 5 de diciembre de 2014 de <http://>

www.nationaltheatreconference.org/wp-content/uploads/2014/01/ntc-history-book.pdf.

Williams, Gary Jay. 2007. "A Serious Joy: ASTR from 1981 to 2006". *Theatre Survey* 48.1: 27-76.

Woodyard, George. 2008. "El teatro mexicano: una perspectiva de cuarenta años". *Anuario de literatura dramática y teatro* 1: 69-74.

Fecha de recepción del artículo: 15 de marzo de 2015
Fecha de recepción de versión revisada: 25 de mayo de 2015

Del teatro posdramático al drama postteatral. Un camino de investigación por hacerse

José Ramón Alcántara Mejía

Resumen

Tomando como punto de partida el concepto de teatro posdramático, se propone una revisión de los conceptos de drama y teatro a la luz de un acercamiento interdisciplinar para explorar la posibilidad de construir una línea de investigación que podría llamarse “drama postteatral”, que exploraría la incorporación de las propuestas teatrales vanguardistas hasta el teatro posdramático en la forma contemporánea de la dramaturgia, entendida ésta como la fusión entre la textualidad y la teatralidad, o ‘textralidad’.

Palabras clave: Drama, teatro posdramático, ‘textralidad’, acontecimiento (*événement*).

Abstract

From Post-dramatic Theatre to Post-theatrical Drama.

A Proposed Research Path

This article launches ‘post-theatrical drama’ as a new research field to address contemporary forms of ‘text-theatrical’ drama, from the Avant-Garde to post-dramatic theatre forms that fuse textuality and theatricality. In so doing, the concepts of drama and theatre are subjected to scrutiny from an interdisciplinary perspective, building up from the notion of ‘post-dramatic theatre’.

Key words: Drama, Theatre, Postdramatic, ‘Text-theatricality’, event (*événement*).

Desde el siglo pasado, los términos “drama” y “teatro” han sido cuestionados como realmente adecuados para describir la progresiva transformación que sufrieron diferentes expresiones del arte escénico. “Drama” había adquirido paulatinamente el significado de “texto escrito”, mientras que “teatro” se relacionaba con el espectáculo escénico vivo, hasta cierto punto ya independiente del texto dramático del que emergió y, por consiguiente, creando sus propias reglas, las que, sin embargo, no habían sido del todo conceptualizadas; cuando menos no con la profusión crítica que había merecido el drama por su proximidad con la literatura y la poesía. Ciertamente se han propuesto otras nomenclaturas para singularizar o incluso separar acciones escénicas del concepto de teatro: *happening*, *performance*, instalación, etcétera, y se ha debatido la relación de éstos con el teatro y el drama, sin que se haya logrado un consenso teórico. La separación de ambos conceptos, y su subsiguiente bifurcación en otras nomenclaturas, ha servido, sin embargo, para entender toda la complejidad involucrada en la vida de eso que, por falta de un mejor término, continuamos llamando teatro. Tal vez por ello, el último bastión de la crítica teatral vanguardista del siglo xx, el llamado “teatro posdramático”, no pudo, sin embargo, desvincularse de los conceptos mismos de teatro y drama.

Precisamente por ello vale la pena hacer un repaso conceptual de lo que los términos “teatro” y “drama” significan hoy en día, no como “formas” de escritura escénica, como texto escrito la una que busca su realización en la escena, y como textualidad escénica la otra que puede incluir o no el lenguaje escrito como parte de su articulación signíca. Más bien me refiero al teatro en su sentido etimológico, esto es, como aquello que se contempla, como el espectáculo que revela ante nuestra mirada un ‘acontecimiento’, en el sentido que le da Alain Badiou (Badiou 2008), que nos conduce a pensar con el cuerpo y con el intelecto, que nos conmueve y, por lo tanto, nos lleva a reaccionar, a actuar en nuestro contexto social bajo la influencia de la *anagnórisis* teatral: una experiencia que nos permite ver la realidad de otra manera y descubrir dimensiones insospechadas de ésta y de nosotros mismos. Este teatro, pues, ya no puede ser simplemente un espectáculo, un arte escénico, formal o experimental, sea el nombre que le demos, algo que al concluir pudiéramos abandonar una vez que hemos dejado el espacio de su representación.

Badiou nos ayuda a diferenciar entre dos concepciones de teatro: como simple espectáculo y como lo que él llama un acontecimiento; el primero se escribiría con “t” minúscula, y el segundo con “T” mayúscula.

Su perspectiva es, por supuesto, particular, pues implica un juicio de valor personal, pero ciertamente informado y pensado. El Teatro, para él, es un acontecimiento que genera en el espectador un proceso de verdad:

es posible que arribemos al proceso de la verdad, de una elucidación en la que el espectáculo sería el acontecimiento [...]. Pues bajo tales condiciones el teatro nos hace saber que no podemos inocentemente mantenernos en nuestro lugar. Y una consecuencia capital de ello es que la virtud principal de un actor no es técnica sino ética. [...] Es solamente en el espacio escénico donde la virtualidad ética de una obra se realiza, que un actor o una actriz pueden superarse a sí mismos. Pero el evento escénico demanda la conjunción de dos artistas, el escritor teatral y el director escénico. Un actor o una actriz, al final, son el enlace ético entre dos propuestas artísticas (220).¹

Producir el “acontecimiento” —y aquí es importante ser consciente del significado particular del concepto en la filosofía de Badiou—, es la tarea fundamental de los creadores teatrales, sin importar mucho la denominación que se le dé al espectáculo. Así pues, una primera tarea es conceptualizar qué es lo que tal acontecimiento significa, lo cual abordaremos más adelante. Lo teatral (con minúscula), continúa Badiou, es la forma, y con mayúscula es la experiencia del acontecimiento que puede o no producir el teatro en función del compromiso de los creadores con el público. Si el trabajo teatral no pretende llevar a la experiencia del Teatro, entonces no es sino simplemente “teatro”. La creación teatral demanda, entonces, un compromiso ético, o como lo he llamado en otra parte, un compromiso ‘est/ético’ que, en el sentido más clásico de la palabra, despierta en el espectador un proceso catártico, curativo, el despertar igualmente est/ético del espectador que lo impulsa al cuidado del ser en el mundo, una cura que según Martin Heidegger distingue entre la autenticidad y la inautenticidad del mismo ser.² Se trata, pues, del primer teatro, el teatro en su función primigenia y original, aquella que ya recuperaba Nietzsche en su *Origen de la tragedia* y que Badiou trata de diferenciar del mero espectáculo teatral:

¹ A menos que se especifique lo contrario, todas las traducciones de citas textuales son del autor (N. del E.).

² Acuño el término ‘est/ético’ para subrayar el hecho de que toda estética conlleva necesariamente una ética (Alcántara 2002). Ver también *El ser y el tiempo* (Heidegger 1971, 84-85).

Existe un teatro que es “satisfactorio”, un “teatro” de sentidos establecidos, un “teatro” al cual no le falta nada y el cual, aboliendo el azar, induce una satisfacción convivial en aquellos que desprecian la verdad. Este “teatro”, que es la inversión del Teatro, puede ser reconocido en el hecho de que aquellos que vienen a exhibir en él su lascivia o gozo irrestricto, pueden ser reconocidos por un signo de identidad, constituida por clase u opinión. El verdadero público del verdadero Teatro, en contraste, es genérico, con lo que quiero decir que es una indiscernible y atípica substracción de lo que Mallarmé llama “La Masa”. Solamente la Masa puede hacer un Espectador [...] en el sentido de uno que se expone, en la distancia de una representación, al tormento de la verdad. Por lo tanto diremos lo siguiente: en la complicidad con ciertas representaciones, ciertos públicos manifiestan su repugnancia por el Teatro en el fervor con que asisten al “teatro” (197).

La distinción que hace Badiou permite ampliar el sentido del Teatro bajo la mirada de Heidegger, pues lo que pretende el acontecimiento teatral es mostrar la complejidad de la naturaleza humana, del Ser en el mundo, para que éste efectivamente pueda accionar en el mundo. Como bien sabemos, la primera nomenclatura que recibió el espectáculo teatral fue la de “drama”, “acción”, precisamente para enfatizar las acciones humanas que despliegan la intervención del Ser en el mundo (Heidegger 1971). Así, creo yo, lo han concebido todos los grandes creadores dramáticos y la mayoría de los teóricos, desde la primera teorización de Aristóteles, pasando por los grandes creadores que han reflexionado desde su obra dramática o escénica, o desde la contemplación participativa: Shakespeare, Lope de Vega, Lessing, Víctor Hugo, Antonin Artaud, Peter Brook, Richard Schechner, entre muchos otros, en una lista que se alarga cada día, hasta llegar, a finales del siglo xx, a la obra de Hans-Thies Lehmann y su “teatro posdramático”, término propuesto en 1999 cuya influencia ha sido significativa en los nuevos discursos críticos teatrales, y cuya propuesta estimula reflexiones para el teatro del siglo xxi, como la que aquí exponemos. Esto es, dejar por el momento a un lado lo que la vanguardia teatral del siglo xx ha aportado, y retomar eso que aquella simplemente desechó porque ya no le era útil: los conceptos de drama y teatro en la riqueza que la investigación desde otras disciplinas han aportado a ello. Esto nos servirá para proponer la posibilidad de un “drama postteatral”, un concepto de drama que asimila el desarrollo del teatro en el último

siglo hasta el presente, pero que se mantiene fiel a su objetivo último: representar (o presentar, según se quiera) acciones humanas, cuyo sentido evidentemente también ha sido profusamente investigado por diferentes disciplinas desde la segunda mitad del siglo xx.

En efecto, a lo largo del tiempo, el teatro ha cambiado y se ha bifurcado en multitud de formas, que, como he señalado arriba, han llevado a cuestionar la pertinencia del término “teatro”, que en el siglo xx pretendió desligarse del término “drama”, tratando de definir su propia identidad. Sería ocioso repetir la polémica que se dio en la segunda parte del siglo xx en torno al concepto de teatro y teatralidad, de teatro y performance, ya que la discusión está asentada en una amplia bibliografía que posiblemente concluye al final del mismo siglo con la mencionada obra de Hans-Thies Lehmann, en la que el autor afirma:

el nuevo ‘texto’ de teatro, que reflexiona sin cesar sobre su constitución como construcción del lenguaje, es a menudo un texto de teatro que *dejó de ser dramático*. Si aludimos al género literario que es el drama, el título *teatro posdramático* indica la interdependencia continua entre teatro y texto, aún cuando aquí el discurso del ‘teatro’ ocupa una posición central y que, por este hecho, es cuestión del texto sólo como elemento, esfera y ‘material’ de la disposición escénica, y no como elemento dominante (Lehmann 2006, 17).

Lo “posdramático” del teatro al que se refiere Lehmann, no es, por supuesto, la desaparición de lo que antaño se llamaba “texto dramático”, ni del tipo de teatro que continúa existiendo a partir de aquél. Se trata más bien de un teatro que crea sus propias reglas en el proceso mismo de su escenificación, y es en ese sentido que, para el crítico alemán, el teatro recupera su preeminencia sobre el drama —entendido siempre como texto, como lo hace evidente la cita anterior—, ya que, efectivamente, como él señala y es ampliamente conocido, el teatro como espectáculo visual y convivial antecede históricamente al drama entendido como una forma ya estructurada del teatro que ultimadamente deviene en escritura.

A final de cuentas, sugiero que uno de los resultados del proceso histórico ha sido la pérdida de la precisión en el uso de los términos “drama” y “teatro”, lo cual comienza a darse a partir del surgimiento de las vanguardias en el siglo xxi, y ha impulsado la búsqueda de nuevas nomenclaturas para designar lo que se percibe como un nuevo tipo de

“teatro”, u otro tipo de acciones escénicas que incluso han renunciado al mismo término “teatro” para construir sus propias identidades. Tal búsqueda ha producido reflexiones profundas sobre el estatuto de las artes escénicas, no sólo como tales, sino en su relación con las otras artes, y en su relación con las estructuras sociales, políticas, y con otras epistemologías, como aquellas de las ciencias sociales y las ciencias duras.

En este proceso, sin embargo, el principio epistemológico del teatro que hemos retomado de Badiou, pero que insistimos ha estado implícito siempre en el acto creativo, quizá ha pasado a un segundo plano. En efecto, lo que de alguna manera era evidente en la textualidad dramática del teatro anterior al siglo xx (esto es, que la función del Teatro era hacer algo que afectara la concepción del mundo del espectador y le llevara a una toma de posición ante él, a actuar en él) en el siglo xx tal objetivo fue desplazado a la creación escénica en sí misma, dejando que en el proceso emergieran otros lenguajes para decir lo que el Teatro pretende decir sin una dependencia textual absoluta. Este principio subyacente en las vanguardias teatrales no suprimió el papel constitutivo del texto, sino que lo hizo parte de algo más amplio para lo cual los términos “drama” y “teatro” le empezaban a quedar chicos.

La dramaturgia textual, por otra parte, no pasó a segundo plano, sino todo lo contrario, pues basta observar cómo la creación teatral adquiere nuevas formas también en la escritura dramática: Pirandello, Beckett, Ionesco, Pinter, entre otros muchos, quienes por supuesto, comenzaron a involucrarse profundamente en los procesos escénicos, porque gracias a la vanguardia adquieren una nueva perspectiva de su trabajo. Evidentemente, ambos procesos, la escritura dramática y la creación escénica, como las dos caras de un mismo fenómeno, en la práctica comenzaron a alimentarse mutuamente. Ya en la segunda mitad del siglo xx es difícil concebir una escritura dramática sin la influencia determinante de la actividad escénica, como ocurre con el teatro del absurdo, y especialmente en la obra de Beckett.

Si bien el texto escrito, como bien señala Lehmann, es sólo uno de los constituyentes del acontecimiento teatral del que bien se podría prescindir, no ha dejado de ser una parte fundamental de cierto tipo de teatro que quizá no podría ser llamado “posdramático”, pero que de ninguna manera ha ignorado los cambios paradigmáticos en el fenómeno teatral del siglo xx y lo que va del XXI. Este tipo de drama es “posteatral”, en el sentido que implica un giro epistemológico que reto-

ma el concepto fundamental del drama y del teatro como dos términos que se refieren a un mismo fenómeno: acción en el mundo. En algún momento me permití diferenciar el fenómeno hablando de “hecho teatral” como la parte concreta de la acción, y “acontecimiento dramático” como la parte que lleva al espectador a “participar” efectiva y afectivamente en el “acontecimiento”:

En esa fusión entre el “hecho teatral” y el “acontecimiento dramático”, nos encontramos entonces ante la realización plena del rito, de la participación completa de la comunidad en la experiencia primigenia que nos revela, mucho más profundamente que las palabras o las ideas podrían hacerlo, la verdadera naturaleza humana en ese actuar que llamamos Vida (Alcántara 2002, 41).³

Hoy añadiría también que se trata entonces de la constitución de lo que Badiou llama “una verdad”, algo que implica necesariamente un accionar nuevo en el mundo. Por supuesto, hoy habría que profundizar aún más en el significado del término “acción”, ya no sólo en el sentido “teatral” o posdramático, que ha incorporado otro tipo de acciones multimediáticas a la vez que le dan a la acción un sentido por sí misma, sin que medie necesariamente una narrativa. Más bien se trataría de recurrir a teorías que, a partir de la segunda mitad del siglo xx, han ampliado conceptualmente el alcance del término, no solamente en relación al fenómeno teatral, sino en su configuración de los procesos culturales y sociales.

Empecemos con el aporte seminal del filósofo norteamericano Kenneth Burke, quien en su libro *Language as Symbolic Action* (1966), propone una definición del ser humano que él llamó “dramatista”. Para él, el ser humano se define como un “animal hacedor de símbolos”, un animal cuyos movimientos dejan de ser simplemente movimientos y se convierten en acciones simbólicas hasta que, después de un elaborado proceso cultural, esa acción toma la forma de lenguaje, el cual, natural-

³ Eli Rozik (2002) cuestiona con erudición, desde una concepción semiótica del teatro, las teorías que ven el origen del teatro en el rito. En mi opinión, su argumento es válido dentro de los confines que impone a ambos términos (y a otros más desde la semiótica teatral), pero desde luego, fuera del marco que él impone, su argumentación es igualmente discutible.

mente, transforma radicalmente a la cultura.⁴

Lo anterior quiere decir que no hay acción humana que no sea simbólica, o que no hay acción simbólica que no sea humana, incluyendo el lenguaje y su escritura. Por supuesto, dice Burke, hay una dimensión animal en el ser humano, que influye a veces poderosamente en tales acciones, pero cuando esta dimensión se hace presente, no puede estar “presente” sino como acción simbólica. En otras palabras, lo que define al ser humano es precisamente la naturaleza particular de transformar el movimiento en articulaciones simbólicas introyectadas en uno mismo y proyectadas hacia los demás. Vale la pena puntualizar la distinción entre “movimiento” y “acción”. Los animales y los objetos simplemente se mueven, aún si esto ocurre en un espacio escénico, se trata sólo de un desplazamiento biológico o mecánico. La intervención del ser humano atribuye automáticamente a tal movimiento un sentido simbólico, y lo transforman en acción; una acción que necesariamente tiene implicaciones que pueden ser elaboradas por el lenguaje y el pensamiento. Burke amplía entonces su definición:

El ser humano es un animal usador de símbolos (hacedor de símbolos, mal-usador de símbolos), inventor de lo negativo (o moralizado por lo negativo), separado de su condición natural por instrumentos de su propia manufactura, acicateado por el espíritu de la jerarquía (o acicateado por un sentido de orden) y corrompido por la perfección (Burke, 16).

Burke añade que, como resultado del actuar simbólico, el ser humano se ve compelido a contrastar y, por consiguiente, crea la negatividad, ya que naturalmente no existe; de esta acción se desprende la moral y, consecuentemente, la Ley. Los objetos, por otra parte, son transformados en artefactos, cuya función no es sólo instrumental, sino también simbólica. Las dos acciones permiten ordenar y jerarquizar, lo que implica un sentido de perfección que irrumpe en la arbitrariedad de la vida natural. Este proceso, aparentemente, lo separa de su condición

⁴ Éste es un tema que ha llamado la atención de otro tipo de críticos culturales, como Leonard Shlain, quien en su seminal libro *The Alphabet Versus The Goddess*, discute la creación de una cultura distinta (patriarcal) por influencia del descubrimiento y proliferación de la escritura, en oposición a la imagen y la tradición oral. Por supuesto, no se trata de la descalificación de la escritura, sino de la necesidad de que ésta sea complementada por otros tipos de comunicación, ya que ambas son necesarias para estimular los lóbulos cerebrales.

natural, es decir, animal, pero en realidad no es sino una forma particular de la evolución.⁵ La animalidad del hombre permanece sepultada bajo la maraña simbólica, y aparece en formas “sublimadas” por efecto de la Ley y la cultura, que en virtud de la creación de la negatividad, es vista en oposición a la natural. De ahí surgen el Estado y la Ley que pretenden controlar la forma más perniciosa de la animalidad, esto es, la violencia, como lo ha señalado Walter Benjamin (1921).⁶ En otras palabras, la violencia misma es “simbolizada” y, consecuentemente, junto con todas las acciones simbólicas, éstas son apropiadas por un grupo dominante para ejercer, a través de ellas, el poder.

Lo importante de esta definición es que precisamente resume la naturaleza dramática del ser humano, ya que el arsenal simbólico que ha creado es constantemente proyectado en sus acciones, de las cuales el lenguaje es sólo una de ellas, pero, por supuesto, nada desdeñable.

Naturalmente, la acción (entendida desde ahora como necesariamente simbólica) precede al lenguaje. El lenguaje no es sino la articulación verbal (en el caso del lenguaje verbal, pues hay otros lenguajes) de una acción que le precede, ya sea real, mental o virtual. Las acciones, señala Burke en otro texto, *A Grammar of Motives* (1962), son resultado de motivaciones, por lo que el autor inicia una exploración de la acción mediante un método que él llama “dramatismo”, pues el término “Invita a considerar el asunto de los motivos desde una perspectiva que, siendo desarrollada desde el análisis del drama, trata al lenguaje y al pensamiento primariamente como modos de acción” (xxii).

Lo que nos interesa aquí es resaltar que el término “drama”, más allá del círculo de la crítica y la historia teatral, sigue manteniendo el sentido de “acción” en el pensamiento filosófico y social de la segunda mitad del siglo xx. Sobre el tema se han desarrollado estudios que podrían ayudar a aclarar lo que, con frecuencia, son propuestas de una nueva nomenclatura que ignora el trabajo desarrollado desde otras disciplinas, y que formulan neologismos que suelen ser poco útiles en su aplicación teórica o, en el peor de los casos, desvían la atención de lo que es un problema más complejo sobre la función del teatro en la constitución del ser humano.

⁵ El papel de la evolución en el desarrollo de la cultura ha sido objeto de varios estudios en lo que hoy se llama “biohumanidades”. Un texto fundamental es el de Edward O. Wilson: *Consilience. The Unity of Knowledge*.

⁶ Sobre la articulación dramática de la violencia y el proceso mimético al que nos referiremos más adelante, ver el trabajo de João Cezar de Castro Rocha sobre René Girard: *¿Culturas shakespearianas? Teoría mimética y América Latina*.

El método “dramatista” de Burke ha sido utilizado ampliamente en las ciencias sociales, en lo que Clifford Geertz ha llamado el giro metafórico hacia el drama como paradigma interpretativo (Geertz 1983). Esto ha producido interesantes propuestas de las cuales aquí quiero resaltar especialmente las aportaciones de Víctor Turner, por lo que tienen de importante para los estudios del performance realizados por Richard Schechner (2003). Turner, siguiendo los pasos de Burke, sugiere también que el desarrollo de las sociedades ocurre por medio de conflictos y sus respectivas resoluciones (como ya lo había sugerido Hegel y reafirmado Marx). A este fenómeno Turner le llama “drama social”, el cual define como: “unidades de procesos no armónicos o inarmónicos que emergen en situaciones de conflicto. Típicamente muestra cuatro fases principales de acción pública, accesibles a la observación” (Turner 1974, 37-38). Estas fases son: ruptura, crisis, acción redirectora y reintegración.

El proceso del drama social consiste, entonces, en un movimiento en las relaciones sociales que transita por cada una de las cuatro fases. De la ruptura se pasa a la crisis, que, de no contenerse, se expande hasta alcanzar otras estructuras sociales. La acción redirectora busca limitar, informal o institucionalmente, la expansión de la crisis, y la reintegración puede consistir en la integración del grupo cismático, o el reconocimiento social y la legitimación del cisma irreparable entre los grupos.

Turner elaboró este modelo observando el comportamiento tribal africano, pero también observó otros acontecimientos históricos y sociales del mundo occidental. Evidentemente, Turner encontró semejanzas notables entre los procesos observados y el modelo clásico de la acción dramática descrito por Aristóteles en su *Poética*, y de ahí el nombre que aplica a su descripción de fenómenos sociales específicos. Con ello, Turner reafirma lo señalado por Burke, indicando que toda acción, incluyendo la social, es esencialmente simbólica y, por lo tanto, dramática.

Así pues, tanto Burke como Turner encuentran en la metáfora dramática el material que les permite, filosóficamente al primero y antropológicamente al segundo, abordar las diferentes dimensiones de la acción humana, ya que éstas son siempre desarrolladas en el espacio y en el tiempo siguiendo una ‘simbolicidad’ dramática que Paul Ricoeur ha descrito, también siguiendo la *Poética* de Aristóteles, como el fenómeno que permite al hombre configurar su conciencia del tiempo y, consecuentemente, de la narración histórica (Ricoeur 1995).

No sorprende entonces, como hoy sabemos, que la aparición de

los diferentes géneros dramáticos esté condicionada a procesos culturales específicos, pues se trata no de meras taxonomías, sino de formas particulares de acciones simbólicas en momentos históricos específicos. Cada género presenta rasgos particulares moldeados por el desarrollo cultural del momento, y de ahí que puedan decir algo sobre el contexto social en que se han producido y en el que se van modificando. Y esto, por supuesto, es cierto del teatro como artefacto simbólico de la cultura: sus transformaciones no son sólo el producto de una búsqueda de nuevos paradigmas, sino responden a las transformaciones más amplias de la cultura y al enriquecimiento de la simbolización humana. Lo que hoy se llama “cultura del espectáculo”, en la que se perfila el énfasis de la imagen sobre la palabra, como lo propone el llamado teatro posdramático, no es sino la ampliación de acciones simbólicas que en su momento eran dominadas por el lenguaje, para dar cabida a otras formas de concebir el mundo y actuar en él.

Así pues, el modelo dramático ha permitido observar y comprender desde diferentes disciplinas procesos sociales específicos, y éstos, a su vez, han producido formas específicas de estructuras simbólicas de naturaleza estética. Por consiguiente, no debe sorprender que el arte en general se desarrolle bajo condiciones sociales y culturales particulares, y que a la vez el arte diga algo sobre tales condiciones, con frecuencia incluso antes de que aquéllas puedan ser conceptualizadas. Esto lo han demostrado cabalmente Gunter Gebauer y Christopher Wulf en su estudio histórico sobre el desarrollo del concepto de mimesis (Gebauer y Wulf 1992). En cierto sentido, me parece que esto es lo que Lehmann trata de establecer al vincular el desarrollo de las diferentes formas que ha adquirido el teatro en relación a su contexto social, hasta llegar al teatro posdramático, que él definitivamente vincula con la sociedad de los medios, es decir, con la posmodernidad, a pesar de su resistencia a utilizar el término “teatro posmoderno”.

Los estudios sobre la mimesis, como el de Gebauer y Wolf, pero también aquellos realizados desde las ciencias sociales y naturales (en el fondo, la mimesis es un fenómeno de naturaleza biológica), sugieren que el proceso mimético no tiene que ver tanto con imitar como con reconfigurar, una y otra vez, el universo simbólico del ser humano, en un procedimiento que ha sido llamado “autopoiético” a partir de las propuestas de Maturana y Varela (1998), por una parte, y Luhmann por la otra (2005). La reconfiguración de las estructuras simbólicas, como el arte, es parte de

un fenómeno inherente al ser humano y su naturaleza biológica.

La función social de los artefactos estéticos como el teatro es, entonces, “procesar” las acciones simbólicas de una sociedad dada en un momento y espacio determinados, pero no en forma independiente (porque es imposible) de los procesos sociales en tanto acciones simbólicas, sino como un mecanismo que es parte integral de dichos procesos. La acción simbólica del teatro continúa siendo “mimetizar” las acciones humanas que ocurren en otros ámbitos, para mostrarlas de “otra forma” que permita percibir la “realidad” (por supuesto, en tanto construcción simbólica, como diría Lacan), en una dimensión que las otras disciplinas no están estructuradas para hacerlo por sí solas (de ahí que la interdisciplina y la transdisciplina se hayan convertido en una práctica necesaria para comprender la complejidad de los fenómenos humanos y naturales, algo que Domingo Adame (2009) ha explorado y ha llamado “transteatralidad”). El teatro, como todo arte, construye una forma de conocimiento que dialoga con otras disciplinas, pero su utilidad para ellas, como la de ellas para el arte, es precisamente la diferenciación epistemológica de sus propuestas, la perspectiva particular que ofrecen al conocimiento, más amplia que aquella que proporciona la metodología científica.

Pero además, como he señalado, la estética del drama es particularmente est/ética, esto es, indisolublemente ética. Tiene que ver con una forma particular de conocimiento; aquella que es percibida por la experiencia corporal, tanto de los ejecutantes como de los espectadores, lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari han llamado “*perceptos*”, como el equivalente estético de los “conceptos” (Alcántara 2010; Deleuze y Guattari 1993). Los *perceptos* pueden muy bien ser los componentes de procesos cognitivos que amplían el significado de los modos de actuar en el mundo. Por ello, toda estructura simbólica, pero principalmente el drama, es formadora de carácter por medio de la experiencia del acontecimiento que produce, es decir, formadora de un ‘*ethos*’, un sujeto ético cuya ética se expresa en sus acciones más que en valores, declarados o no.

Los dramas, en plural, son siempre expresiones del Drama, en el sentido que le da Badiou al Teatro; cada uno de ellos con su propio mecanismo, o como se le ha dado en llamar, su propia poética articulada con los materiales que le da su propia época. Y por ello, en la historia del teatro, las estructuras dramáticas responden a problemáticas específicas de cada época, y así, el teatro posdramático sólo puede ser la expresión de una época particular del Drama. Su carácter específico obedece a otro

tipo de acciones simbólicas que ocurren en el cuerpo social, su tecnología, sus estructuras económicas, sus sistemas de comunicación, sobre el cual produce en encuadre estético; eso que Burke ha llamado “*terministic screens*”, o ‘encuadres determinantes’, a los que recientemente Judith Butler ha llamado “marcos epistemológicos”, para subrayar su dimensión política (Burke 1966; Butler 2010). El Teatro y el Drama son invariablemente encuadres epistemológicos con evidentes dimensiones políticas, complemento indispensable de otros encuadres, desde otras disciplinas, para que el ser humano adquiriera una visión más integrada de su realidad. Naturalmente, el teatro con minúscula también cumple una función en este proceso: el de producir un sustituto del Teatro cuyo propósito es el anestesiar al espectador ante su mundo y esto, por supuesto, también se lleva a cabo con las formas posdramáticas.

Este apretado diálogo con el término “posdramático” tiene pues, como propósito, hablar del fenómeno de acontecimiento del espectáculo del teatro, sólo para distinguir lo que, en la práctica, es indistinguible: la relación inquebrantable entre el drama y el teatro, aun cuando el primero haya sido atrapado por la textualidad de la escritura.

Y ya que el teatro posdramático separa el texto dramático de la acción teatral, conviene reexaminar el concepto mismo de texto. Texto, como todos sabemos, no es la escritura, sino aquello que la sostiene, es el tejido formado por muchos hilos, una trama constituida por acciones simbólicas y materiales de hechura humana. Por ello es que me he permitido acuñar el concepto de ‘*textro*’ para referirme a la relación simbiótica entre dos tejidos diferentes, uno verbal y otro espectacular, aunque sin duda uno puede “in-corporar” otros tejidos, es decir, el *textro* se teje con otros tantos textos de diferente naturaleza, para crear un artefacto simbólico significativo (Alcántara 2012).

Así, en un *textro* están inevitablemente tejidos el pasado, el presente y una proyección hacia el futuro; una variedad de signos culturales, incluyendo la proliferación de medios y tecnologías contemporáneas que se tejen entre las culturas actuales en cuanto éstas se tocan, y con la cultura primigenia, sea ésta como la entendamos. Ésta es, pues, la naturaleza de lo que he llamado la ‘*textralidad*’, el carácter particular de los *textros* “dramáticos” o “teatrales” como artefactos estéticos.

Sin embargo, sea cual fuere el proceso, el artefacto estético resultante tiene como función primordial, a partir de su est/ética, producir un acontecimiento, a través del cual el Teatro entra en relación con otros *tex-*

tros que forman parte del acervo cultural de la humanidad. Este acervo se encuentra, desde luego, también en la consciencia y el cuerpo del espectador, en su memoria, en sus artefactos y en sus afectos, y definitivamente en su relación simbólica y simbiótica con aquello que llamamos cultura. Es en este sentido que el teatro es y ha sido siempre terapéutico, sanador, tanto para el que lo ejecuta —en escritura o en acción, o en ambas— como para el que lo contempla, en la lectura o en la acción, es decir, en convivio, como diría Jorge Dubatti recordando a Platón (2007).

Pero también en un viaje imaginativo personal en el que el lector se convierte en actor múltiple, director, escenógrafo, dramaturgo de su propio montaje. Terapia es cuidado del alma, y lo terapéutico del teatro está en el efecto catártico de su *poiesis*, de su construcción poética que se despliega sanadoramente ante la mirada de quien lo contempla con todo su cuerpo, y en el espíritu y cuerpo de quien lo ejecuta. Esto es, pues, cierto del teatro posdramático a pesar del nombre que pretende diferenciarlo, pues, a final de cuentas, como señala Óscar Cornago, este tipo de teatro:

no pierde, sin embargo, su carácter de artificio y escritura, es decir, un fenómeno que implica una minuciosa medición de una serie de factores, como son el movimiento, la declamación y el tono de voz, la gestualidad, la interrelación con los sonidos o las imágenes y un largo etcétera de variables. La *escritura del teatro* remite, no obstante, a una contradicción más entre dos términos que apuntan en sentidos distintos: la escritura apela a una textualidad, un ejercicio de fijación y conservación, y el teatro a algo efímero que sólo existe mientras se está haciendo (2014).

No obstante, como hemos señalado, tampoco se puede ignorar que el teatro al que se refiere Lehmann, y al que se han referido otros investigadores de la escena contemporánea utilizando otras nomenclaturas, ha influido poderosamente en la manera en que se realiza la escritura dramática actual. Y porque hace falta urgentemente una reflexión sobre este tipo de estructuras, el concepto de Drama con mayúscula (porque, sin duda hay un tipo de drama con minúscula al que se podría dar los mismos calificativos que le da Badiou al teatro), tal vez necesita ser revisitado, ya no como “texto”, sino como ‘*textro*’, e identificar esa nueva dramaturgia que, antes o después de llegar a ser, ha sido poderosamente influida por las nuevas formas escénicas, sin que por ello haya perdido su vínculo con las formas históricas, incluyendo las acciones rituales primigenias. Son

textros escritos que requieren de una sensibilidad y una percepción distintas de lo escénico, pero que a la vez no dejan de mantener una vinculación orgánica con otros lenguajes, incluyendo el escrito, al igual que los visuales y auditivos, ni con los objetos cuya materialidad es tan esencial como artefactos protésicos de la simbolización de las acciones humanas.⁷ A tal acercamiento crítico tal vez se podría llamar “drama postteatral” equivalente, pero igualmente transitorio, al “teatro posdramático”. Esta es, pues, una tarea pendiente en la investigación teatral.

Bibliografía

- Adame, Domingo. 2009. *Conocimiento y representación: un re-aprendizaje hacia la transteatralidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana/Facultad de Teatro.
- Alcántara Mejía, José Ramón. 2002. *Teatralidad y cultura. Hacia una est/ética de la representación*. México: Universidad Iberoamericana.
- _____. 2010. *Textralidad. Textualidad y teatralidad en México*. México: Universidad Iberoamericana.
- Aristóteles. 1989. *Poética*. Versión de Juan David García Bacca. México: Editores Mexicanos Unidos.
- Badiou, Alain. 2008. “Rhapsody for the Theatre: A Short Philosophical Treatise”. *Theatre Survey* [en línea]. 49 (2) (noviembre) 187-238. Recuperado diciembre 10, 2014 de: <http://www.people.fas.harvard.edu/~puchner/badiourhapsody>.
- Benjamin, Walter. “Para una crítica de la violencia”. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. [en línea]. www.philosophia.cl. 18 pp. Recuperado diciembre de 2014.
- Burke, Kenneth. 1966. *Language as Symbolic Action*. Berkeley: University of California Press.
- _____. 1962. *A Grammar of Motives*. Berkeley: University of California Press.

⁷ En México uno puede fácilmente identificar esta dramaturgia postteatral en autores como Luis Mario Moncada, Hugo Salcedo, Enrique Mijares, Edgar Chías, Alberto Villareal, entre otros, así como en aquellos que han abrazado los términos “*narraturgia*” o “*dramativa*” para definir el tipo de escritura de algunos de sus textos que rescatan la estructura narrativa de los mismos (ver *Paso de gato* 2006, número especial dedicado a la *narraturgia*).

- Butler, Judith. 2010. *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Cornago, Óscar. “Teatro postdramático: Las resistencias de la representación”. *Artea. Investigación y creación escénica* [en línea, sin paginación]. Recuperado noviembre 15, 2014 de: www.arte-a.org.
- Castro Rocha, João Cezar de. 2014. *¿Culturas shakespereanas? Teoría mimética y América Latina*. México: ITESO.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. 1993. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Díaz Cruz, Rodrigo. 2014. *Los lugares de lo político, los desplazamientos del símbolo. Poder y simbolismo en la obra de Victor W. Turner*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, Jorge. 2007. *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires: Atuel.
- Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Gebauer, Gunter y Christoph Wulf. 1995. *Mimesis. Culture. Art. Society*. California: University of California Press.
- Geertz, Clifford. 1983. “Blurred Genres: The Reconfiguration of Social Thought”, en *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*. Nueva York: Basic Books, pp. 19-35.
- Heidegger, Martin. 1971. *El ser y el tiempo*. México: FCE.
- Luhmann, Niklas. 2005. *El arte de la sociedad*. México: Herder/Universidad Iberoamericana.
- Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatic Theatre*. Nueva York: Routledge (1995).
- Maturana Romesin, Humberto y Francisco J. Varela. 1998. *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Santiago: Editorial Universitaria [en línea]: <http://interregno.org/sites/default/files/maquinas-y-seres-vivos.pdf>. Recuperado septiembre 11, 2014.
- Paso de gato. 2006. 26 (julio-septiembre 2006): 12-46.
- Ricoeur, Paul. 1995. *Tiempo y narrativa*. 3 Vols. México: Siglo XXI.

- Rozik, Eli. 2002. *The Roots of Theatre. Rethinking Ritual and Other Theories of Origen*. Iowa: University of Iowa Press.
- Schechner, Richard. 2003. *Performance Theory*. Londres y Nueva York: Routledge Classics.
- Shlain, Leonard. 1998. *The Alphabet Versus The Goddess. The Conflict Between Word and Image*. Nueva York: Viking.
- Turner, Victor. 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- Wilson, Edward O. 1999. *Consilience. The Unity of Knowledge*. Nueva York: Vintage.

Fecha de recepción del artículo: 1 de septiembre de 2014
Fecha de recepción de versión revisada: 15 de marzo de 2015

Puesta en escena, puesta en serie. Prácticas artísticas y curatoriales en el teatro argentino contemporáneo

María Fernanda Pinta

Resumen

En el teatro argentino contemporáneo es manifiesto el creciente interés por las prácticas documentales y escénicas como modelos para la representación de la historia y la experiencia personal y colectiva. Se suman a ello las referencias al arte conceptual y a la figura del curador en proyectos interdisciplinarios que desbordan el teatro para pensar el contexto social. La clave de lectura fundamental es la puesta en escena de la mirada artística y curatorial. A continuación, ofrecemos una aproximación a la lectura de los proyectos de las artistas argentinas Vivi Tellas y Lola Arias.

Palabras clave: Teatro documental argentino, arte conceptual, prácticas curatoriales, Vivi Tellas, Lola Arias.

Abstract

Staging of plays and series. Artistic and curatorial practices in contemporary Argentine theater

In today's Argentine theatre there is an increasing interest for the staging of documentary practices as representational models for personal and collective history and experience. These include references to conceptual art and the figure of the curator in interdisciplinary projects that transcend theatre bounds to discuss the social context. Included in the staging are the artist's and the curator's gaze as a key to the interpretation of such practices. An interpretation of the work of Argentine artists Vivi Tellas and Lola Arias is attempted here.

Key words: documentary Argentine theatre, conceptual art, curatorial practices, Vivi Tellas, Lola Arias.

Entre 2012 y 2013 pudo verse en Buenos Aires *Mis documentos*, un ciclo de conferencias performáticas cuyo concepto y curaduría estuvo a cargo de la multifacética artista argentina Lola Arias (escritora, directora teatral, actriz y cantante). Heredero de la *lecture performance* de los años sesenta del siglo pasado (con referentes como Joseph Beuys y Robert Smithson), el ciclo reedita aquel formato en diálogo con otras experiencias similares llevadas a cabo actualmente por artistas como Rabih Mroué, Xavier Leroy y Jérôme Bel, entre otros.

Mis documentos convocó a artistas de distintas disciplinas a exponer las investigaciones, experiencias y relatos que cada uno eligió. Haciendo referencia a la carpeta prediseñada por el sistema operativo de la computadora pero, también, a la posesión de la carpeta (a la vez de alguien y de cualquiera), *Mis documentos* se propuso, en primer lugar, como “una forma de hacer visibles esas investigaciones que a veces se pierden en una carpeta sin nombre en la computadora” y, en segundo lugar, como “espacio donde puedan convivir discursos, formatos y públicos de distintas disciplinas”; más aún, un espacio de “contagio entre el arte conceptual, la investigación y el teatro”.¹

Se visualizan, de este modo, las siguientes características: un interés por el archivo (personal, aunque compartido) frente a la amenaza del olvido y la pérdida, y un diálogo interdisciplinario (artes e investigación) articulado alrededor del arte conceptual. Completan estas características la figura del artista devenido curador que, en tanto organizador del evento, da forma y contenido al ciclo, selecciona y convoca al grupo de artistas participantes; propone, en definitiva, una lectura posible de un conjunto de piezas cuya unidad está dada por una mirada (la propia) que asume (ella misma) una fuerte visibilidad.

Lejos de tratarse de una experiencia aislada, el ciclo respondió no sólo a un creciente interés en el ámbito teatral, sino que se inscribe en un conjunto de reflexiones y prácticas artísticas de actualidad. A continuación, ofrecemos una aproximación a ello desde la escena teatral argentina contemporánea.

Piezas, series y conceptos teatrales según Vivi Tellas

El trabajo artístico y curatorial de Vivi Tellas resulta un punto de partida ineludible para el teatro argentino de las últimas décadas.² Inicia a

¹ Cf. <http://misdocumentosciclo.blogspot.com.ar/>

² Cf. <http://www.archivotellas.com.ar/>

mediados de los años 90 del siglo pasado cuando, al frente del Centro de Experimentación Teatral del Centro Cultural Rojas, perteneciente a la Universidad de Buenos Aires, Tellas realiza un ciclo denominado *Museos*. Con cinco ediciones entre 1995 y 2000, y 15 piezas,³ la propuesta buscaba conectar al teatro con la ciudad para, a su vez, renovarlo. La propia artista lo expresaba del siguiente modo:

Personalmente me inquietan los espacios de los museos, y el deambular al que uno se somete cuando los visita (...) Hay espacios vacíos, objetos en exposición, silencio. Eso es lo que yo percibía cuando empecé a recorrer museos. La pregunta fue: ¿qué hace el teatro con un museo? ¿Qué tienen en común? Hay varias puntas, porque en el museo hay un relato, que yo llamaría lo que queda del drama de la vida. En cierto modo el museo es lo obsoleto, pero también hay mucho de arcaico en el teatro (Tellas cit. en Zeiger 1999).

Tellas saca al teatro fuera del teatro y lo conecta con otro espacio que especularmente le devuelve a la escena teatral algunos de sus principios fundamentales: la construcción de un relato mediante un dispositivo visual de exhibición altamente codificado. En ambos casos, la exhibición pone en juego, igualmente, una representación del carácter transitorio “del drama de la vida” (y de la historia).

Pero los museos elegidos por Tellas para el proyecto no son artísticos, sino que se trata de museos científicos, tecnológicos, naturales, históricos, sociales. La mirada teatral sobre estos museos es una oportunidad, también, para salir del arte y reflexionar acerca de las instituciones, las políticas y los saberes que construyen una relación entre una ciudad,

³ En orden cronológico, el proyecto contó con los siguientes espectáculos: 1995 - *El pecado original* (Paco Giménez sobre el Museo de la Policía), *El eslabón perdido* (Helena Trittek, sobre el Museo de Ciencias Naturales), *Museo Soporte* (Pompeyo Audivert, sobre el Museo Histórico Nacional); 1997 - *Motín* (Rafael Spregelburd, sobre el Museo Penitenciario); *Dens in dente* (Mariana Oberszten, sobre el Museo Odontológico); *Los falsarios* (Miguel Pittier, sobre el Museo del Dinero); 1998 - *Museo Miguel Ángel Boezzio* (Federico León, sobre el Museo Aeronáutico), *Morse* (Eva Halac, sobre el Museo de Telecomunicaciones), *Instalación teatral: Tañi Viejo* (Cristian Drut, sobre el Museo Nacional Ferroviario); 1999 - *Cuerpos Viles* (Emilio García Wehbi, sobre el Museo de la Morgue Judicial), *Curare* (Cristina Banegas, sobre el Museo de Farmacobotánica), *Cámara oscura* (Rubén Szchumacher, sobre el Museo del Ojo); 2000 - *La desilusión* (Alejandro Tantanian y Luis Cano, sobre el Museo de Armas de la Nación), *Todo Crinado* (Beatriz Catani y Luis Cano, sobre el Museo Criollo de los Corrales), *La vispera* (Luciano Suardi, sobre el Museo Tecnológico Nacional).

su historia y su comunidad.

En este sentido, *Museo Miguel Ángel Boezzio* realizada por Federico León en 1998 sobre el Museo Aeronáutico, resulta una de las piezas más significativas, y ello no sólo porque busca reflexionar acerca de esa relación poniendo el foco en la historia individual de las personas en tanto archivos vivos, sino porque su propuesta resulta un claro antecedente de proyectos posteriores. Como en el caso de los otros espectáculos del ciclo, tanto el museo como la convocatoria del director estuvo a cargo de Tellas. Cuando León comienza la investigación sobre el museo conoce a un excombatiente de Malvinas, Miguel Ángel Boezzio, quien le cuenta la historia de su vida: sus estudios de teatro, su prolongada internación en un neuropsiquiátrico, sus experiencias como locutor de radio y bombero voluntario, todo ampliamente documentado. León entiende que ha encontrado la historia que quiere llevar a escena, y el resultado fue una conferencia-espectáculo en el Centro Cultural Rojas que tenía como protagonista al propio Boezzio, quien exponía “sus pequeños triunfos y sus grandes pérdidas, pero sin marcar un tono dramático o panfletario” (Freire 1998).

Como puede observarse, tanto el formato de la conferencia como la tematización de la primera persona volvemos a encontrarla en *Mis documentos*, aunque este último presenta algunas particularidades sobre las que hablaremos más adelante. Pero el trabajo de León genera una repercusión más próxima en el tiempo y tiene como protagonista nuevamente a Vivi Tellas con dos nuevos proyectos: *Biodrama* y *Archivos*. En ambos, la indagación sobre biografías reales, en clave de teatro documental, será fundamental.

El primero es un ciclo que vuelve a tener a Tellas como curadora, ahora al frente de la dirección artística del Teatro Sarmiento de Buenos Aires, y que entre 2002 y 2009 contó nuevamente con 15 piezas.⁴ En el segundo caso, en cambio, la artista se desempeña como directora teatral

⁴ El ciclo incluía como subtítulo *Sobre la vida de las personas*. Cronológicamente, los espectáculos fueron: 2002 - *Barrocos retratos de una papa* (Analia Couceyro); 2002 - *Temperley* (Luciano Suardi); 2002 - *Los 8 de julio* (Beatriz Catani y Mariano Pensotti); 2003 - *Sentate* (Stefan Kaegi); 2003 - *El aire alrededor* (Mariana Obersztern); 2003 - *La forma que se despliega* (Daniel Veronese); 2004 - *Nunca estuviste tan adorable* (Javier Daulte); 2005 - *Squash* (Edgardo Cozarinsky); 2005 - *El niño en cuestión* (Ciro Zorzoli); 2006 - *Budín inglés* (Mariana Chaud); 2006 - *Salir lastimado* (Gustavo Tarrío); 2007 - *Fetiché* (José María Muscari); 2008 - *Deus ex machina* (Santiago Governori); 2008 - *Biodrama XIV - Archivos: Disc Jockey, Escuela de conducción, Mujeres Guía, Tres filósofos con bigotes* (Vivi Tellas); 2009 - *Mi vida después* (Lola Arias).

y contó, hasta el momento, con nueve piezas.⁵ Ambos ciclos coinciden en el *Biodrama XIV-Archivos*, para el que la artista pone en escena sus propios espectáculos (dos nuevos, y dos anteriormente estrenados). En la actualidad, se encuentran en cartelera *Maruja enamorada* y *Biodrama amoroso*, donde se vuelven a cruzar conceptos y procedimientos. Es que la noción de biodrama deviene, según la propia artista, su obra conceptual, caracterizando no sólo la producción de espectáculos, sino el conjunto de su actividad artística (Kiderlen 2007, Brownell 2012).

El breve texto que acompañó al estreno del primer espectáculo del ciclo *Biodrama* sintetizaba así los núcleos fundamentales del proyecto conceptual:

Un director de teatro debe elegir a una persona argentina viva y, junto con un autor, transformar su historia de vida en material de trabajo dramático. Los directores pueden elegir distintos tipos de sujetos, desde personas públicas hasta existencias completamente anónimas, desde particulares hasta representantes de mundos que les interese explorar. La condición de que el sujeto elegido esté vivo permite que el director pueda trabajar con él en persona, conocer su historia de primera mano. Es posible trabajar con él en escena, incorporar incluso sus relaciones, su mundo, su trabajo, etcétera, o bien combinar ese universo real con mundos de ficción más “teatrales” (actores, texto dramático).

Biodrama se inscribe en torno de lo que se podría llamar el “retorno de lo real” en el campo de la representación. Después de casi dos décadas de simulaciones y simulacros, lo que vuelve –en parte como oposición, en parte como reverso– es la idea de que todavía hay experiencia, y de que el arte debe inventar alguna forma nueva de entrar en relación con ella. La tendencia, que es mundial, comprende desde fenómenos de cultura de masas como los *reality shows*, hasta las expresiones más avanzadas del arte contemporáneo, pasando por la resurrección de géneros hasta ahora “menores”, como el documental, el testimonio o la autobiografía. El retorno de la experiencia –lo que en Biodrama se llama “vida”– es también el retorno de Lo Personal. Vuelve el Yo, sí, pero es un Yo inmediata-

⁵ En orden cronológico, las piezas, hasta el momento han sido: 2003 - *Mi mamá y mi tía*; 2004 y 2008 - *Tres filósofos con bigotes*; 2005 - *Cozarinsky y su médico*; 2006 y 2008 - *Escuela de conducción*; 2008 - *Disc Jockey*; 2008 y 2011 - *Mujeres Guía*; 2011- *Rabbi Rabino* (Nueva York); 2012 - *O rabino e seu filho* (San Pablo); 2012 - *La bruja y su hija*.

mente cultural, social, incluso político (Tellas 2002, 1-2).

Como puede verse, la interrogación de la artista a la relación del teatro con la realidad, planteada anteriormente en la relación del teatro, la ciudad y los museos, reaparece con fuerza, al igual que la figura del yo biográfico, en clave personal y social, como ensayaba León con *Museo Miguel Ángel Boezio*, y como la propia Tellas trabaja en *El precio de un brazo derecho* (2000), espectáculo en el que los actores relatan sus propias experiencias laborales en un espacio en construcción, mientras un albañil hace sus labores en escena.

Las propuestas de los biodramas fueron variadas e incorporaron elementos de géneros televisivos y cinematográficos, como la *sitcom* y la comedia musical, e inclusive la propuesta de un anti-biodrama que trabaja con una historia que no era real pero podía serlo. En el caso de *Nunca estuviste tan adorable* (Daulte 2004), el director y autor retrataba la vida de su madre, una ama de casa de mediados de los años cincuenta del siglo pasado en clave de comedia ligera y cierre musical hollywoodense que busca conjugar la memoria y la imaginación, la realidad y la ficción. En *La forma que se despliega* (Veronese 2003), la interrogación apuntaba justamente a llevar a escena un mundo posible, pero no real, articulando un pensamiento en torno a lo verdadero. Como señala Cornago:

Esta obra, como la mayor parte del arte, no deja de ser un biodrama, un espacio privilegiado de creación que permite al hombre, diferenciándolo de otras especies vivientes, el reflexionar sobre la realidad desde un espacio de no realidad, el espacio del arte, que reivindica ahora su propia realidad artística. Reflexionar sobre el dolor más profundo, la realidad más innegable, desde un espacio de fingimiento, pone de manifiesto las potencias de lo falso, pero también de lo real, dos mundos paralelos que se construyen sobre un permanente ejercicio de diálogo, choque, exclusión o hibridez, siempre desde una perspectiva descentrada (2004, 79).

Se trata, como puede verse, de una reflexión sobre los modos de representación de la realidad que reivindica la propia realidad artística y despliega formas distintas a las del teatro realista o el teatro documental más tradicional al que el ciclo podría, en principio, estar asociado. Y ello es una marca que distingue igualmente el trabajo de la propia Tellas.

Paralelamente al trabajo de dirección artística en el Teatro Sarmiento, la artista desarrolla, como indicábamos, el proyecto *Archivos* para

el cual convoca a personas sin formación actoral: filósofos, guías turísticas, profesores de conducción, *disc jockeys*, brujas, rabinos, un cineasta, un médico y hasta la mamá y la tía de la propia directora. Se trata de personas que no sólo no son profesionales de la actuación sino que, casi en su totalidad, son seres comunes y anónimos que comparten con el espectador sus historias de vida acompañadas de fotos, videos, objetos y demás documentos de su archivo personal. Se trata, por supuesto, de archivos tan singulares como sus propios dueños, cuyo valor afectivo es más importante que el probatorio. Al finalizar el espectáculo, se dispone en la escena una picada temática que reúne al equipo artístico y técnico con el espectador en una charla relajada e informal.

Definido como “teatro documental”, la propuesta encuentra puntos en común pero también otros divergentes respecto de la definición canónica ofrecida, por ejemplo, por Pavis (1998, 451): utilización de fuentes auténticas en función de la tesis sociopolítica; deseo de réplica a los medios de comunicación y su manipulación de la información con técnicas similares; frecuente uso de la forma del proceso judicial o la investigación; mirada crítica de la realidad que busca iluminar sus causas y proponer soluciones alternativas. Básicamente estos espectáculos de Tellas no responden a estas formas tradicionales, no sólo porque trabaja con los testimonios y sus protagonistas en escena (y no sólo como fuente recreada luego por actores), sino porque tampoco responde a las teorías políticas que animan el teatro político más tradicional. Apela, de este modo, al testimonio y a sus protagonistas en una clave micropolítica (de lo cotidiano, de lo íntimo, de lo anónimo).

Se trata, efectivamente, de un teatro testimonial que, partiendo del interés y la experiencia personal de la directora, observa la vida cotidiana en clave teatral y selecciona unos mundos y sus protagonistas para transformarlos en un espectáculo que deja ver tanto las experiencias, saberes e imágenes de las personas convocadas, como la mirada de la propia directora sobre ellos. Así, un reloj de pared que marca la hora real y el guión pegado a la pared ayudan a hacer memoria de los temas y momentos del espectáculo, y transmiten el carácter procesual y a la vez estructurado del espectáculo. El trabajo previo de la directora con sus actores no profesionales organiza marcaciones escénicas, ritmos y formas narrativas, pero los espectáculos no pierden cierta frescura e inocencia derivada de la falta de profesionalidad, como tampoco la emotividad e imprevisibilidad que aflora de todo ello.

En busca de “lo que queda del drama de la vida”, Tellas realiza un doble recorrido: por un lado, sale del teatro para indagar, primero, en las formas institucionales que organizan los relatos, las imágenes y las huellas de la historia. Aparecen aquí los museos. Segundo, la indagación se aleja de las formas institucionales de organización de la historia para aproximarse a las formas de la memoria y la experiencia individuales, sin perder de vista su dimensión igualmente colectiva. Por otro lado, al explorar la teatralidad fuera del teatro, la artista no deja de reflexionar sobre la teatralidad del propio teatro. No sólo en los modos en que la vida y el teatro se cruzan y reproducen convenciones sociales y espectaculares, o en el aspecto lúdico de la representación, sino sobre todo en el ejercicio estético de la mirada, tanto del propio director como del espectador, y las posibilidades imaginativas de crear y aprehender ‘otros’ mundos.

Los archivos son mi manera de “hacer” ciertos mundos. No aprendí filosofía en el curso donde secuestré a los filósofos, pero *Tres filósofos con bigotes* es mi manera de “hacer” filosofía. Podía aburrirme conversando con mi mamá y mi tía, pero *Mi mamá y mi tía* fue mi manera de “hacer”, de ejercer la familia. Organizo a mi gusto un mundo ajeno, pongo en escena lo que me gustaría que pasara con esos materiales. Y a la vez me convierto en espectador. Hago con eso otro mundo y lo vuelvo a mirar. Es un proceso de deconstrucción (Tellas 2008).

Piezas, series y conceptos teatrales según Lola Arias

Un *biodrama* particularmente interesante de analizar es *Mi vida después* (2009), de Lola Arias. En la medida que la convocatoria y preparación se enmarca en el proyecto curado por Tellas, el espectáculo tendrá todas las características del ciclo, aunque luego adquirirá un espacio propio en la cartelera argentina e internacional, con cuatro temporadas y una versión chilena: *El año en que nació* (2012).

Para la ocasión Arias propone aproximarse al cruce entre la vida privada y la historia argentina reciente desde los relatos de seis actores que mediante recuerdos (propios y ajenos) y documentos reconstruyen teatralmente la juventud de sus padres marcada por la violencia de la última dictadura argentina. La militancia política, el exilio, la desaparición de personas y la apropiación ilegal de bebés, pero también las historias de

vida alejadas de la participación política, aunque igualmente atravesadas por este contexto.

La directora señala en el programa del espectáculo: “*Mi vida después* transita por los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro entre dos generaciones, la remake como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada”. Se trata de un volver a hacer de cara al público, una actividad precaria y fragmentaria en la que la edición y yuxtaposición de elementos heterogéneos configuran nuevos objetos y cadenas de significación. La tarea, entonces, será la del arqueólogo: exhumar cartas, fotos, juguetes, cintas de audio, ropa; hacer hipótesis, imaginar y representar escenas. La experiencia del actor, entonces, será la del trabajo de exponer, narrar, actuar, cantar, bailar y manipular los dispositivos tecnológicos y, a la vez, la de exhibir su propia historia íntima y personal. Si bien son actores profesionales, es la propia biografía la que se pone en escena y el resultado, como señalaba Arias anteriormente, es de una gran exposición de sí mismo y, con ello, de vulnerabilidad.

Así, el relato generacional se construye a partir de la memoria y el deseo (con respecto al pasado pero también al futuro) propio y ajeno en dos niveles: por un lado, la memoria/deseo de los hijos; por otro lado, la memoria/deseo de la autora/directora que, a partir del relato de sus pares generacionales, los hijos/actores, construye su propio relato. De este modo, el relato se configura como mirada y voz de un ‘yo’ (de los actores y de la directora) que construye su propia historia a partir del relato de otros ‘yo’ que le permiten pensar su propia condición (histórica) en el mundo. El yo (auto)biográfico aparece como intersección de múltiples subjetividades.

Pero el espectáculo se interroga igualmente por el futuro de sus protagonistas, quienes hacia el final exponen sus sueños y fantasías. Sus sucesivas reposiciones lo ha ido modificando en sintonía con el desarrollo de la vida de sus actores, y el futuro finalmente se filtra como el presente de su última presentación de 2012. Se conocerá, de este modo, el destino de los restos mortales del padre desaparecido de una de las actrices, quien, a su vez, esperará la llegada de su primer hijo junto a su compañero de elenco. Otra actriz logrará declarar en contra de su padre (un policía que se había apropiado ilegalmente de un bebé haciéndolo pasar por su hijo) en un juicio que lo llevará preso. Estos son sólo algunos ejemplos de los cambios introducidos en la trama de *Mi vida después*, y representan la

dinámica de un teatro que se nutre de una historia viva.

Siguiendo esta línea temática acerca de la generación nacida durante la última dictadura argentina, Arias estrena en 2013 *Melancolía y manifestaciones*. Esta vez como directora y actriz, lleva a escena su propia historia familiar; más precisamente, la depresión de su madre, que se habría iniciado con el nacimiento de la artista en 1976, año del golpe de Estado. Al igual que *Mi vida después*, la propia actriz/hija será la encargada de llevar adelante el relato. A diferencia de *Mi mamá y mi tía*, la propia directora/autora está en escena, y la madre será representada por una actriz que hablará con la voz de la madre verdadera (grabada y reproducida en *playback*).

El efecto de este relato personal es conmovedor, de una gran exposición por parte de Arias y de una gran vulnerabilidad de la figura de la madre, a quien vamos conociendo a través del relato de la hija y de las imágenes de video que se exhiben en una suerte de caja teatral dentro del escenario. En cambio, la proyección de la historia personal a un plano colectivo (recurrentes analogías, paralelismos y relaciones causales entre lo social y la enfermedad de la madre) no logra el efecto de *Mi vida después*. El relato coral de este último espectáculo volvía más compleja la trama social de aquellos años, y también más abierta y diversa la imagen de sus herederos en el presente.

Como señalamos anteriormente, el trabajo de Arias también incluye la curaduría. El festival *Ciudades Paralelas*,⁶ realizado junto a Stefan Kaegi,⁷ explora distintos lugares de una gran ciudad, las historias de vida de sus habitantes y sus prácticas urbanas. Estrenado en Berlín en 2010, y realizado en Buenos Aires ese mismo año, el festival se ha presentado en distintas ciudades del mundo y continúa. En cada edición los espectácu-

⁶ A continuación, los lugares intervenidos, los títulos de los proyectos y los autores: estación de tren - *A veces creo que te veo* (Mariano Pensotti); fábrica - *La fábrica* (Gerardo Naumann); casa - *Prime Time* (Dominic Huber); tribunales - *En el nombre del pueblo* (Christina García); shopping - *Primera Internacional de los Shopping Malls* (Ligna); biblioteca - *El volumen del silencio* (Ant Hampton y Tim Etchells); hotel - *Mucamas* (Lola Arias); mirador - *Review* (Stefan Kaegi). Cf.: <http://www.ciudadesparalelas.com>.

⁷ La colaboración entre Arias y Kaegi tiene antecedentes en *Chacara paraíso* (2007) y *Airport Kids* (2008). En estos espectáculos, no estrenados en Argentina, los artistas trabajan la relación documental/ficción explorando la vida de policías y familiares de policías en Brasil (el primero), así como la vida de niños huérfanos, hijos de directivos de empresas internacionales, de múltiples nacionalidades y lenguas, que se encuentran en permanente tránsito por los aeropuertos del mundo (el segundo) (Cf. <http://www.lolaarias.com.ar>).

los deben rehacerse a partir de las nuevas circunstancias que el entorno urbano proporciona. Así, ocho proyectos (convocados por Arias y Kaegi) trabajaban sobre ocho lugares diferentes de la ciudad para crear, según sus curadores, observatorios de situaciones urbanas. Se apela a distintos formatos artísticos y a diferentes modos de aprehensión de la obra de arte (escuchar, leer, tocar, caminar, mirar). También varía la cantidad de participantes, desde una única persona, hasta un grupo numeroso. Los *performers* pueden ser cantantes, escritores y actores no profesionales, pero también los propios espectadores, cuando no los paseantes ocasionales.

Al igual que la propuesta de Tellas años atrás, se sale del teatro para reflexionar sobre él (su lenguaje, sus límites) y, paralelamente, de la teatralidad fuera de él. A diferencia de la idea que dio origen a *Museos*, aquí se toma a la ciudad en su conjunto. El festival se propone interpelar a los espectadores acerca de los modos de frecuentar un lugar, desviarse de los caminos prefigurados por la planificación urbana y trazar topologías personales. De la biblioteca al *shopping*, del palacio de justicia a la fábrica, del hotel a la estación de tren, del edificio de departamentos a la terraza, lo local y lo global, así como la metrópolis y sus periferias, se cruzan con las trayectorias y las experiencias de los habitantes. El proyecto ensaya, de este modo, un pensamiento sobre la experiencia urbana y teatral de su propio tiempo a partir de los escenarios y los personajes de las ciudades contemporáneas. Lola Arias señalaba al respecto:

La ciudad es un teatro vivo. [...] Observar los gestos, comportamientos y estados en lo que nos sumergimos al entrar en determinados espacios todos los días es pensar sobre la teatralidad de la ciudad, sobre lo que hace la arquitectura con nuestros cuerpos, sobre los mecanismos de control, sobre la manera en que miramos y actuamos cada vez que ponemos los pies en el suelo de nuestra ciudad. (Pitrola 2010-11, 62).

Resulta interesante aquí la propuesta sobre el consumo, que lleva por título *Primera Internacional de los Shopping Malls* (del grupo Ligna). De herencia situacionista, el proyecto convoca a un grupo de espectadores/*performers* a intervenir un espacio de compra con comportamientos extraños, no apropiados, respecto de los códigos que regulan la típica circulación y los típicos comportamientos de consumo. Guiados por un audio con instrucciones transmitidas por auriculares, los participantes intercambiarán miradas y gestos cómplices, bailes en medio de los pasi-

llos, pruebas de los productos, etcétera. Los transeúntes desprevenidos e incluso los guardias de seguridad, se verán desorientados por este grupo que no deja de molestar en la medida que sale del normal funcionamiento y lógica de las prácticas prediseñadas del espacio en cuestión. Entre la *flânerie*⁸ y el vandalismo, la propuesta requiere cierta capacidad de juego por parte de los participantes, así como una mirada reflexiva sobre las formas del consumo y del ocio contemporáneos.

Y es que la producción artística de las últimas décadas encuentra en la conversación cotidiana, los relatos “menores”, las maneras de habitar la ciudad, las forma de consumo y, sobre todo, en las personas anónimas y no profesionales que protagonizan esas experiencias vitales, un material estético con el que revitalizar aquel tópico arte/vida de las vanguardias artísticas del siglo pasado. Así lo señalaba Pauls (2010):

Trasplantado al contexto del shopping, el hotel, la estación de tren, el espectador es un sujeto tuneado y se comporta como un sujeto doble: es a la vez un usuario (de hotel, de estación, etc.) y su fantasma ligeramente alucinado; alguien que reconoce y usa el espacio como un entorno familiar, cotidiano, y que al mismo tiempo, desubicado, no deja de mirarlo desde afuera y lo ve como un marco material de vida, un “juego” con leyes que pueden ser alteradas y hasta reemplazadas por otras. Es así como termina de entenderse el nombre del festival, Ciudades Paralelas. No sólo como un proyecto global, arraigado en cierto consenso contemporáneo sobre esos no-lugares urbanos que se reproducen más o menos idénticos a lo largo del planeta, sino como un programa que busca hacer visibles, y experimentables, esas ciudades otras que se esconden en la ciudad de todos los días, esos mundos paralelos popularizados por la ciencia ficción, que viven y acechan en el mundo sin oponerse necesariamente a él, confundidos con él aunque, bien mirados, apenas distintos. Pero en ese apenas está todo. Está la dimensión utópica de un proyecto que no busca lo mismo en lo otro (toda gran ciudad del mundo tiene su hotel, su fábrica, sus tribunales, etc.) sin buscar, al mismo tiempo, lo otro en lo mismo: el otro hotel que se agazapa en el hotel, la otra ley amordazada bajo la Ley, la vida nueva que palpita en la vida de todos los días.

⁸ Vagabundeo sin rumbo por las calles de una ciudad. En algunas ciencias sociales y humanidades, ha sido adoptado como método de observación y experimentación [N. del E.].

Llegamos, finalmente, al ciclo con el que abrimos este trabajo: *Mis documentos*, otro proyecto curatorial de Arias que pone en juego otro dispositivo de intervención pública: la conferencia en clave de 'lectura performática'. Así, un disertante invitado por la curadora expone algún material personal y artístico, acompañado de los documentos que guarda en su computadora. Nuevamente, las historias familiares y de identidad tendrán un lugar destacado (entre ellas, volverá con fuerza la historia de los hijos de personas desaparecidas durante la última dictadura). También será el turno de las historias y vaivenes de diversos proyectos artísticos y no artísticos. En varias ocasiones la historia personal se cruza con los proyectos artísticos, como en el caso de *Hoy* (2012), en la que la artista Beatriz Catani comparte su diario y su duelo por la muerte de su pareja pero, al mismo tiempo, y en la medida que intenta reconstruir la historia de vida de su compañero, la conferencia también trata del mundo los poetas de los años sesenta y setenta del siglo pasado en la ciudad de La Plata, del que él había formado parte. Algo similar sucede en *El affaire Velázquez* (2013), conferencia de Albertina Carri sobre un proyecto cinematográfico inconcluso, inspirado en un libro de su padre (desaparecido en la última dictadura) sobre Isidro Velázquez, un gaucho revolucionario asesinado en la década de los sesenta que pone en perspectiva tanto el proyecto político del protagonista como el del padre de la realizadora, e inclusive de otros proyectos artísticos que se acercaron al tema.

En clave de conferencia pública, el ciclo termina por abordar, en conjunto, una reflexión sobre el arte y su relación con otras formas de comunicación (la ciencia, la educación, la política, los medios de información) a menudo vinculados a este formato. Ensayo, básicamente, formas estéticas y performativas de traducción de experiencias y saberes, e historias de vida.

Comenzamos este trabajo poniendo en relación, a partir de *Mis documentos*, el teatro, el arte conceptual y la curaduría, para luego desarrollar esta articulación a través de diversos ejemplos que tematizaban, por un lado, espacios y prácticas como museos y archivos y, por otro, la puesta en serie de historias de vidas y experiencias reales en clave documental.

En todos los casos, el gesto fundamental era la salida del teatro fuera de sí mismo con una mirada que no sólo miraba lo cotidiano en clave teatral, sino que volvía al teatro en tanto constructo poético, pero también como acontecimiento efímero y singular. En el camino de ida y vuelta, los distintos proyectos dialogaban con instituciones, espacios y

prácticas artísticas y no artísticas para terminar llevando al teatro materiales ordinarios, anónimos, en desuso, con operaciones que tendían a poner en escena los trabajos y las estrategias que animaron originalmente su selección, organización, atesoramiento y cuidado, así como aquellos otros que le daban una nueva forma (artística) para la ocasión.

Sobre estos recorridos del teatro contemporáneo podríamos preguntarnos: ¿qué sale a buscar el teatro fuera de sí?; ¿qué le proporcionan conceptos, prácticas e instituciones vinculadas tradicionalmente a las artes visuales o inclusive a la gestión del patrimonio cultural? E, inversamente: ¿qué puede ofrecer el teatro a sus interlocutores?

Museos, archivos, curadurías. Ejercicios (estético-políticos) de puesta en escena

Empecemos por las prácticas puestas en juego. Por un lado, una investigación sobre mundos e historias de vida (profesionales, generacionales, personales, etcétera) a partir de un tópico o género (la ciudad, el consumo, la relación público/privado, la autobiografía) anima unas producciones artísticas en las que uno o más artistas, devenidos curadores, invitan a otros a trabajar en la creación de las piezas del ciclo. Así, los ciclos organizan un conjunto de piezas a partir de principios constructivos y temáticos que le dan unidad. Podríamos decir que los ciclos trabajan, de este modo, con cierto placer por la articulación entre repetición y diferencia; por la sistematicidad de la serie y la singularidad de cada pieza como objeto único (sobre todo en estos casos, en los que la práctica no profesional y la contingencia del acontecimiento se abren a la posibilidad del error, de lo inesperado).

El trabajo de Vivi Tellas va de los museos histórico y de ciencias a los archivos personales; en el caso de Lola Arias, el relato generacional o profesional se cruza con el testimonio autobiográfico, así como los *tours* por la ciudad y la revisión de la historia articulan lo público y lo privado, lo social y lo personal. En todos los casos, los espectáculos reconstruyen, a través de huellas fragmentarias, “lo que queda del drama de la vida”. Así, el efecto (de sentido) dialéctico entre la serie y sus piezas adquiere forma en las figuras del museo, del archivo, de la colección y de los documentos. ¿Cuáles son las potencias heurísticas de estas figuras?

Andreas Huyssen (1994) analiza el paradigma cultural del museo en términos a la vez históricos y antropológicos. Así, el museo resulta un espacio de preservación y salvaguarda frente a la aceleración del ritmo

histórico y la obsolescencia de objetos y fenómenos sociales. Espacio y función que se inscriben en la propia lógica cultural de la Modernidad. Desde la segunda, el museo resulta un espacio propicio desde donde negociar una relación con la historia (como pasado, pero también como proyección hacia el futuro) y, de este modo, reflexionar sobre la temporalidad, la identidad y la subjetividad. Así, a la crítica institucional sobre el museo en tanto aparato ideológico habrá que sumarle una perspectiva complementaria que considere el interés y la respuesta del público, además de la variedad y expansión de prácticas de exhibición, así como sus funciones respecto a los medios masivos.

Fundamentalmente dialéctico, sirve tanto como una cámara sepulcral del pasado —con todo lo que ocasiona en términos de descomposición, erosión, olvido— y como lugar de posibles resurrecciones, si bien mediadas, ante los ojos del espectador. No importa en qué medida el museo, consciente o inconscientemente, produzca y afirme el orden simbólico, siempre hay un excedente de significado que rebasa los límites ideológicos establecidos (Huysen 1994, 153-154).

Complementariamente, el archivo se presenta como otro modelo cultural en expansión. Se considerará el “gesto de archivación” como aquel que pone aparte, reúne y convierte en obra de arte algún objeto o texto que estaba organizado de un modo, que pertenecía a un determinado entramado discursivo para ser colocado en una nueva serie. Las “operaciones archivísticas” incluirán, igualmente, acciones tendientes a seleccionar y desechar aquello que no resulta pertinente. La cuestión central radicará en hacer ostensible ese gesto, como también sus efectos (tanto estéticos como ideológicos). Guasch (2011) ofrece un recorrido esclarecedor del tema. De Marcel Duchamp a Christian Boltanski, de Andy Warhol a las prácticas más actuales, el arte se propone como una “maquinaria archivística” cuyas operaciones estéticas despliegan, organizan, recortan y recomponen un capítulo de la historia social, del arte o de la vida anónima y cotidiana. La manipulación de artefactos y dispositivos diversos hacen ostensible el funcionamiento de esta maquinaria y acentúan su carácter constructivo.

En el campo del arte contemporáneo, museo y archivo se conjugan no sólo en las formas de la crítica institucional, también en las muestras conformadas íntegramente por la reconstrucción documental de prácti-

cas artísticas efímeras, de la historia de una ciudad o grupo social, e inclusive en aquellas muestras que tematizan a la figura de coleccionista y del historiador a partir de su colección y archivo personal.

Si las figuras del museo y archivo activan un pensamiento en torno a las formas institucionales en que se administra la memoria común, el primero ofrece dispositivos de exhibición particularmente sensibles en el contexto de una reflexión atenta a las políticas de la mirada y la cultura espectacular contemporánea. En este punto, las referencias a la práctica curatorial y al arte conceptual se vuelven igualmente ineludibles.

Tenemos, por un lado, la figura del curador, que ha tenido en las últimas décadas un creciente protagonismo en el campo del arte contemporáneo. En el caso de Huyssen, el autor comenta las nuevas funciones asumidas por el curador: la crítica, la interpretación, la mediación pública y hasta la *mise en scène* como tareas que amplían la función tradicional de conservación de las colecciones. Más aún, curar (como verbo), significa movilizar las colecciones, ponerlas en movimiento dentro del museo y a través del planeta, así como también “en las cabezas de los espectadores”. También Pacheco (citado en Álvarez *et al.* 2002) reflexiona sobre la práctica curatorial como construcción de narración, producción de infraestructura, constitución de la mirada; el curador como alguien que, más que administrar sentido, lo que hace es dislocarlo.

Por otro lado, las referencias al arte conceptual y sus figuras pioneras⁹ apuntan a dar cuenta de cierto desplazamiento del arte hacia la idea o el proceso de producción, abandonando lenguajes, formas, materiales y procedimientos tradicionales para crear obras, circuitos y sistemas de producción y consumo alternativos a los dominantes (Lippard 2009). También los roles se vuelven por momentos intercambiables y los artistas ocupan el lugar de los curadores y viceversa, al igual que los críticos, los *marchants* e historiadores. Así, práctica artística y práctica curatorial resultan, en no pocas experiencias, prácticas análogas, en la medida en que ambas se proponen como ejercicio de escritura, de mirada y, sobre todo, de lectura del arte, de la historia, de lo social. En este sentido, Trastoy sintetiza el trabajo de Tellas del siguiente modo:

⁹ Hay referencias explícitas en el caso del proyecto *Mis documentos*, como Joseph Beuys y Robert Smithson. En el caso de Vivi Tellas, la artista dirá: “Mi maestro, John Cage, el error, el azar. Me gusta que se produzca una situación inestable” (Tellas, citada en Selicki Acevedo 2011).

Si la Biblioteca fue para Borges una productiva metáfora del universo, para Tellas, gestora, curadora y, en algunos casos, también realizadora del triple ciclo, el museo y su mundo de colecciones y archivos pueden –¿por qué no?– establecer un modelo de autorreferencialidad, a través del cual el teatro habla de sí y de sus propios discursos teóricos y críticos; habla en última (o quizás, en primera) instancia, del arte y de los artistas y, por extensión, de la sociedad y de las instituciones en las que estos se inscriben (2008, 11).

En este punto, podemos recuperar la pregunta que formulamos anteriormente: ¿qué puede ofrecer el teatro a sus interlocutores? El ejemplo de Ferrowhite resulta más que ilustrativo. Se trata de un museo taller ubicado en Ingeniero White, puerto de la ciudad argentina de Bahía Blanca, que posee una colección de piezas ferroviarias recuperadas tras la privatización y el desguace de los ferrocarriles argentinos. En la medida en que la colección estaba conformada por piezas sueltas, provenientes de distintos talleres y dependencias, fue necesario entrevistar a trabajadores y extrabajadores para reconstruir cómo y para qué se utilizaban esas herramientas y, sobre todo, recuperar la historia del trabajo ferroviario y portuario de la ciudad. Resultó que al poco tiempo de recoger esas historias en forma de entrevistas, se comenzó a pensar cómo conservar y comunicar ese material valioso que se perdía en la transcripción en el papel: contacto personal, silencios, tono de voz, gestos del entrevistado. Como respuesta surgió finalmente la idea de trabajar los materiales desde lo teatral y se contactaron con Vivi Tellas.

En 2006 se lleva a cabo la primera experiencia de teatro documental (*Nadie se despide en White*). Desde entonces, Tellas realiza la supervisión teatral del proyecto y Natalia Martirena se encarga de la dirección de cada uno de los espectáculos. En 2007 estrenaron *Marto Concejal*, sobre Pedro Marto (según se lo presenta en el sitio *web* del proyecto, estibador, mozo, candidato a concejal, alguero, campeón de tango, extra en una película de Armando Bo, ayudante en un circo y presidente de la sociedad de fomento de Saladero); en 2008, *Archivo Caballero*, sobre Pedro Caballero, exferroviario, coleccionista de objetos diversos; en 2009, *Con tormenta se duerme mejor*, sobre Marcelo Bustos, dedicado a la pesca embarcada, y en 2010, *Flying Fish. La vuelta al mundo con Roberto Orzali*, sobre la experiencia de un marino mercante. Los espectáculos se realizan en el museo y son los propios vecinos quienes suben a escena para compartir sus ar-

chivos y experiencias con los vecinos y espectadores.¹⁰ Ferrowhite define de este modo su proyecto de teatro documental:

Archivo White es un proyecto que combina teatro e investigación. Lo que se lleva a escena es el relato que el trabajador hace de su vida y de su mundo, a través de un trabajo paciente que prioriza la escucha y el diálogo que de a poco permiten la construcción de la obra y trazan el entramado entre vida personal e historia general. (...) Si el relato que se despliega en escena se inscribe en un relato mayor, que es el de la producción económica del puerto de Bahía Blanca, el mundo del trabajo y sus tensiones, la historia y el presente de Argentina, en definitiva, lo hace a partir de esa persona que está en escena, de sus palabras, sus silencios, movimientos y gestos (Ferrowhite, en Brownell 2010).

Si el teatro sale de su espacio y lenguaje más tradicional para renovarse, encontramos que museos y prácticas no artísticas recurren al teatro para ensayar un ejercicio de escucha y de diálogo entre la vida personal y la historia, entre los objetos mudos y las experiencias humanas a través de la palabra y la mirada que, desde la escena, nos interpela como espectadores.

Resulta interesante observar, finalmente, que varios de los ciclos y proyectos aquí analizados han sido realizados con el apoyo de instituciones públicas.¹¹ En varias oportunidades las piezas se independizan de los ciclos para pasar al circuito de teatros independientes a nivel local, o bien de festivales a nivel internacional, con un importante acompañamiento de público y crítica. En el caso de Tellas, su pasaje por el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires ha dejado una fuerte marca en la programación de los ciclos posteriores de dicho centro.¹²

¿Deberíamos ver en esta conjunción entre políticas culturales oficiales y proyectos artísticos experimentales aquel fracaso, traición o derrota de la que fueron acusadas las vanguardias cuando en el siglo pasado

¹⁰ Cf. <http://www.undocumentalenvivo.blogspot.com.ar/>

¹¹ En el caso de *Ciudades Paralelas*, el ciclo contó, como puede leerse en su página, con importantes patrocinadores internacionales.

¹² Entre los años 2005 y 2006, Mariana Obersztern tiene a su cargo la Dirección de Programación de Teatro del Centro Cultural Ricardo Rojas, desde donde realiza *Proyecto inversión de la carga de la prueba* (basado en la producción de una obra teatral a partir de una instalación escenográfica). Desde 2007 Matías Umpierrez ocupa ese cargo programando proyectos como: *Óperas Primas*, *Panorama en Work in Progress*, *LaboratorioTeatro*, *CineTeatro*, *Performances.Revolución.Rojas*, y *Proyectos Manuales*.

terminaron por entrar en el museo? La pregunta cobra una dimensión precisa en el presente, en la medida en que esta expansión del museo y sus dispositivos de exhibición en clave de espectáculo animan no pocas lecturas sobre el fenómeno. Tellas reflexiona acerca de la labor de gestión de un espacio público de la siguiente manera:

Me gusta mucho la actividad pública, me encanta. Me parece que hay ahí una pulseada muy atractiva y a mí me gusta y tengo energía todavía para dar batalla en ese terreno (...) las instituciones siempre son muy rígidas (...) muy grandes y muy pesadas y lo que me gusta del lugar que ocupo en las instituciones, es tratar de expandir un poco esos límites. Lograr cierta flexibilidad. Es una tarea que me la tomo como algo personal, como una causa (Tellas cit. en Bayer 2006).

Como señalábamos anteriormente, siempre hay un excedente de significado que rebasa los límites ideológicos establecidos; en este punto, la diferencia entre administrar sentido y dislocarlo (ya sea desde la práctica curatorial o la artística) resultará en el ejercicio estético (y político) fundamental. El diálogo abierto por el teatro argentino contemporáneo con otras prácticas y espacios artísticos y no artísticos apuntan, creemos, en esta dirección.

Bibliografía

- Álvarez, Esteban, *et al.* 2002. *Curaduría en las artes plásticas: ¿arte, ciencia o política?* [en línea]. Recuperado el 9 de junio de 2013. http://www.el-basilisco.com/archivos_pdf/pensando_6.pdf.
- Baeza, Federico. 2012. "Recorridos por la ciudad. Lo urbano en tres proyectos artísticos contemporáneos en Buenos Aires". *Telón de fondo* [en línea]. 16 (diciembre): 25-41 Recuperado el 14 de marzo de 2013 de: <http://www.telonde fondo.org/numero16/articulo/422/recorridos-por-la-ciudad-lo-urbano-en-tres-proyectos-artisticos-contemporaneos-en-buenos-aires-.html>.
- _____. 2009. "Documentar lo cotidiano. La teatralidad en Archivos". *Figuraciones* [en línea]. 6: 1-10. Recuperado el 4 de diciembre de 2009 de: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=125&idn=6&arch=1#texto>.

- Bayer, María. 2006. "Ya tuvimos bastante violencia. Entrevista a Vivi Tellas". *El interpretador* [en línea]. 28 (septiembre). Recuperado el 30 de agosto de 2013. <http://www.elinterpretador.com.ar/28MariaBayer-TeatroEnBuenosAires-EntrevistaAViviTellas.htm>.
- Brownell, Pamela. 2010 *Convergencias entre teatro y museo a partir de dos experiencias dirigidas por Vivi Tellas* [acta de congreso] (4-6 octubre). Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires. Recuperado el 2 de agosto de 2013, de <http://artesencruce.filo.uba.ar/sites/artesencruce.filo.uba.ar/files/7-TeatroArgentino-Brownell.pdf>.
- _____. 2012 "Proyecto Archivos: El teatro documental según Vivi Tellas". *E-misférica* [en línea]. 9.1-2: 1-9. Recuperado el 24 de junio de 2013 de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/brownell>.
- Cornago, Óscar. 2004. "La verdad de una mentira: La forma que se despliega, de Daniel Veronese". *Assaig de Teatre* 44: pp. 73-79.
- Guasch, Anna María. 2011. *Arte y Archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Huysen, Andreas. 1994. "De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo". *Criterios* 31: pp. 151-176.
- Kiderlen, Meret. 2007. "Experimentar con lo real. Entrevista a Vivi Tellas". *Telón de fondo* [en línea]. 5 (julio). Recuperado el 20 de julio de 2007 de: <http://www.telondelfondo.org/numeros-anteriores/numero5/articulo/101/experimentar-con-lo-real-entrevista-a-vivi-tellas.html>.
- Lippard, Lucy. 2009. "Hagámoslo nosotros mismos". En: *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, AA.VV. Barcelona: MACBA, pp. 34-50.
- Pauls, Alan. 2010. "La ciudad y sus dobles". *Página 12* [en línea]. 22 (noviembre). Recuperado el 7 de marzo de 2011. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6628-2010-11-22.html>
- Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, Patrice y Federico Baeza. 2011. "Artes de lo íntimo". En: *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*, coord. Óscar Cornago. Madrid: Editorial Con tinta me tienes.

- Pitrola, Marcelo. 2010-2011. "Lola Arias y Stefan Kaegi. La ciudad: usos teatrales". *Otra Parte. Revista de Letras y Artes* 22: 57-62
- Selicki Acevedo, Carolina. 2011. "Placer por el riesgo", *Página 12* [en línea].14 (octubre). Recuperado el 27 de agosto de 2013. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6812-2011-10-15.html>
- Tellas, Vivi. 2008. "Vidas prestadas", *Página 12* [en línea]. 24 (agosto). Recuperado el 13 de julio de 2013. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4788-2008-08-24.html>
- _____. 2002. "Biodrama: descripción del proyecto". En: *Comienza el ciclo "Biodrama"*. *Información de prensa N° 30*. Teatro General San Martín (9 de abril), pp. 1-2.
- Trastoy, Beatriz. 2008 "El teatro, entre lo público y lo privado. Proyecto Museos -Biodramas - Archivos". *Espacios* 39: pp. 4-11.
- Zeiger, Claudio. 1999. "El Proyecto Museos ataca de nuevo". *Página 12* [en línea]. 28 (noviembre). Recuperado el 23 de julio de 2013. <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/radar/99-11/99-11-28/NOTA2.HTM>.

Fecha de recepción del artículo: 2 de octubre de 2013
Fecha de recepción de la versión revisada: 5 de enero de 2015

La realidad dramática y sus implicaciones terapéuticas¹

Susana Pendzik

Resumen

La realidad dramática constituye uno de los conceptos fundamentales de la terapia a través del drama, y es también la característica más distintiva de este campo. El presente artículo analiza la función de la realidad dramática desde un punto de vista conceptual; el alcance y los límites del concepto son definidos tomando como referencia las “actividades performativas” puntualizadas por R. Schechner. Posteriormente, se describen las principales características de la realidad dramática, examinando sus implicaciones terapéuticas. Por último, se detallan las cuatro tareas fundamentales que deben llevar a cabo los profesionales de la dramaterapia en relación con la realidad dramática.

Palabras Clave: Dramaterapia, realidad dramática, actividades performativas, Moreno.

Abstract

On dramatic reality and its therapeutic implications

Dramatic reality constitutes one of the fundamental concepts in drama therapy, and is also the most distinctive feature of this field. This article analyzes the role of dramatic reality from a conceptual point of view; the scope and limits of the concept are defined with reference to the “performance activities” postulated by R. Schechner. The article subsequently describes the main features of dramatic reality, examining their therapeutic implications. Finally, the four fundamental tasks that drama therapists must carry out in connection to dramatic reality are detailed.

¹ El presente artículo es una versión revisada y aumentada del original, publicado en inglés en la revista *The Arts in Psychotherapy* (33, 271-280) con el título “On dramatic reality and its therapeutic function in drama therapy”. La traducción fue realizada en colaboración con Silvia Dina Malec (TPN).

Key Words: Drama Therapy, dramatic reality, performative activities, Moreno.

Introducción

Como docente y supervisora de dramaterapeutas, suelo encontrarme con preguntas como las siguientes: ¿En qué momento se produce realmente la acción terapéutica en dramaterapia? ¿Durante el procesamiento verbal, qué sigue a la actuación? ¿Se puede hacer dramaterapia sin actuación, o sea, sin juego de roles? ¿Es necesario recurrir a cuentos, obras de teatro, juegos o técnicas proyectivas, o puedo trabajar directamente con la historia personal de una paciente? ¿Puedo considerar que estoy llevando a cabo una sesión de dramaterapia si juego al ajedrez o al básquetbol con un paciente? Mi respuesta a estas interrogantes está estrechamente relacionada con la presencia y la forma que toma la realidad dramática en la interacción terapéutica: en tanto haya una realidad dramática de por medio, y siempre y cuando el acercamiento sea terapéutico, entonces, efectivamente, se trata de dramaterapia.

La realidad dramática es un concepto fundamental en dramaterapia, y posiblemente sea su característica más distintiva. Diversos autores² —tanto dramaterapeutas como teóricos de disciplinas afines— se refieren a una categoría vivencial, propia de la interacción dramática, que implica un ingreso tangible al mundo de la imaginación, el juego y la simulación dramática. A diferencia de lo que sucede con la psicoterapia verbal, en la que las intervenciones se realizan en la situación real, o bien a través de la relación terapéutica, mediante el proceso de transferencia, en dramaterapia las intervenciones se llevan a cabo fundamentalmente al interior de (o a través de) la realidad dramática. Si bien es probable que existan tantas formas de ejercer la dramaterapia como terapeutas que la practican, todas incluyen la realidad dramática como parte esencial del trabajo. La dramaterapia conlleva invariablemente un contacto con esta categoría vivencial, ya sea a través del juego de roles (Landy 1993, 2000, 2001), la improvisación (Johnson 2009), la puesta en escena de historias personales dramatizadas (Emunah 1993), el uso de textos, cuentos o mitos (Gersie 1997; Jenkyns 1996; Jennings *et al.* 1993 y 1998), las estructuras rituales (Grainger 1990; Jennings 1994; Mitchell 1994; Snow 2009), o las técnicas proyectivas.

² Utilizaré a veces la forma masculina y en otras ocasiones la femenina para que los lectores y lectoras tengan presente que nos referimos a ambos géneros.

A pesar de que la expresión “realidad dramática” ha sido utilizada por muchos especialistas en el campo (Duggan y Grainger 1997; Jennings 1998), el concepto en sí ha recibido denominaciones diversas, tanto en dramaterapia como en otras disciplinas (Pendzik 2012). Inspirado en las ideas marxistas acerca de la plusvalía, en la década de los años cincuenta del siglo pasado Moreno acuña el término “realidad suplementaria” (*sur-plus*), para indicar un nivel en el que se puede simular la realidad a través del drama, de modo que incluya “las dimensiones intangibles e invisibles de la vida infra y extra psíquica” (1987, 7). Johnson se refiere a un *espacio de juego* (*playspace*), el cual define como “espacio de enriquecimiento en el que la imaginación infunde lo corriente” (1991, 289). Courtney habla de un “presente ficticio” como una realidad que es tanto actual como pasada, real, y, al mismo tiempo, simbólica (en Cattanach 1994, 34). Blatner y Blatner proponen el término “campo liminal” para representar la dimensión en la que la realidad objetiva y subjetiva se encuentran, y en donde la mente “interactúa junto con la materia” (1988, 58). El concepto es similar a la idea de Winnicott (1993) de un “espacio potencial”, como “zona intermedia” entre la conducta y la contemplación, entre el ‘yo’ y el ‘no yo’, que constituye el sitio natural del juego. Desde el punto de vista teatral, la realidad dramática queda puntualizada por la noción del “sí mágico” de Stanislavski, el mecanismo consciente mediante el cual “el actor pasa del plano de la realidad actual al plano de otra vida, creada e imaginada por él” (1981, 125). Según Augusto Boal, el *espacio estético* se refiere a “un espacio dentro de otro espacio, es decir una superposición espacial,” en la que el espacio dramático absorbe las cualidades subjetivas de la realidad (1995, 18). Desde la semiótica, Elam habla de mundos dramáticos como “mundos posibles”, supuestos hipotéticos que se reconocen como “situaciones contrafácticas” (es decir, irreales) pero que se materializan en un ‘sí’ potencial (*as if*) en curso en el “aquí y ahora real” (1980, 102).

A pesar de la diversidad de nombres atribuidos a la realidad dramática, la idea es esencialmente la misma. Probablemente estas variaciones no constituyan una expresión de discrepancia en lo que a su esencia se refiere, sino que reflejen distintos modos de encarar el concepto; y así, por ejemplo, Johnson, con su método de improvisación, enfatiza el elemento de juego; en tanto que Boal, viniendo del teatro, enfoca su visión en lo estético. Elegí el término “realidad dramática” porque esta denominación posee una connotación más general. Este artículo pretende brindar una definición de la realidad dramática y explorar sus características princi-

pales, con el objeto de lograr una mejor comprensión de su uso como herramienta terapéutica.

Realidad dramática: definición y modos

La realidad dramática es la imaginación manifestada; es la transformación del ‘si potencial’ en realidad: es una isla de imaginación que se torna aparente en medio de la vida real. La realidad dramática implica un “salirse de la realidad corriente” para embarcarse en un mundo que es tanto real como hipotético: es el establecimiento de un ‘mundo dentro del mundo’ (Fig. 1). En consonancia con Peter Brook, quien definió el escenario como “el lugar en donde puede aparecer lo invisible” (2001, 35), podríamos decir que la realidad dramática sería aquello que habita dicho escenario.



◉ Figura 1: Realidad dramática y realidad cotidiana.

La realidad dramática existe entre la realidad y la fantasía: participa de ambas y no pertenece a ninguna. Si bien está íntimamente ligada a lo fantástico, difiere de la fantasía, pues mientras esta última existe principalmente en el ámbito privado, la realidad dramática pertenece al dominio público. La fantasía es una experiencia subjetiva, interna y personal que se produce dentro de la mente de un individuo. Para ser considerada como realidad dramática, su contenido tendrá que hacerse visible, transmitirse de un modo real, y no tan sólo imaginado: debe manifestarse en el aquí y ahora, y experimentarse como una forma legítima y alternativa de realidad, diferente a su vez de la vida normal.

La realidad dramática puede manifestarse de distintos modos, y no necesariamente en forma de actuación teatral. Tomemos como ejemplo actividades tan distintas como el juego simbólico, el juego de mesa o los rituales: ¿no incluyen todas estas actividades algún tipo de “realidad

potencial”? Según Viola Spolin (1983), el juego es psicológicamente distinto de la actuación dramática en cuanto al nivel, pero no en cuanto al tipo de actividad que se realiza. Asimismo, Huizinga (2005) cuestiona las diferencias entre juegos y rituales, concluyendo que es posible concebir al ritual como un “juego sagrado”. De acuerdo con el paradigma EPR propuesto por Sue Jennings (1998), el juego corporal (*embodiment* = E), el juego proyectivo (P) y el juego de roles (R) no sólo conforman tres etapas en el desarrollo del juego dramático en la infancia, sino también constituyen diferentes maneras de acercarse a la realidad dramática. Por lo cual, si tanto un juego de damas como un ritual son distintas formas de realidad dramática, la pregunta sería: ¿es cualquier cosa que colinda con la imaginación una realidad dramática? O, en otras palabras, ¿dónde deberíamos trazar la línea entre lo que constituye una realidad dramática y lo que no?

Richard Schechner (2005) propone una teoría interesante que contribuye a aclarar este punto, y en la que disputa la premisa de que el teatro deriva del ritual. De acuerdo con él, hay ciertas actividades humanas que son primigenias, que se han desarrollado de manera horizontal, como géneros autónomos, y que comparten algunas características básicas. Según Schechner, existen siete “actividades performativas”: el teatro, la danza y la música (los géneros estéticos), el ritual, el juego simbólico (*play*), los juegos de reglas (*games*) y los deportes (Fig. 2).



© Figura 2: Actividades performativas.

Estas actividades comparten ciertos aspectos de la realidad, tales como el tiempo, los objetos, la productividad, las reglas y el espacio. Schechner apunta que en todas estas actividades, el tiempo no es uniforme ni lineal (como en la vida real), sino que “se adapta al evento y, por lo tanto, es susceptible a diversas variaciones y distorsiones creativas” (2005, 6). Por ejemplo, el tiempo de un partido de fútbol es de 90 minutos (más

tiempo extra). Todo lo que pase fuera de ese marco de tiempo es irrelevante, y el tiempo se puede detener por diversos motivos, como cuando se hacen cambios de jugadores. O sea que, a diferencia del tiempo normal, el tiempo de un partido de fútbol es relativo y manipulable. Algo similar ocurre en el teatro y en la danza, cuyo tiempo se puede alargar o acortar mediante una convención escénica: un apagón, o el telón que baja, pueden simbolizar el paso de varios años en el lapso de un momento; el tiempo se puede desdoblarse en el escenario, mostrando a un personaje en la juventud y en la vejez, etcétera. Manipulaciones similares existen también en las otras actividades performativas. Del mismo modo, los objetos que forman parte de la realidad dramática adquieren una importancia que no poseen en la vida real y que, por lo general, no concuerdan con su valor de mercado: la pelota de fútbol que se pone en juego en un partido no es cualquier pelota: es la única que vale, y su valor no es lo que cuesta en una tienda de deportes. La pelota en juego es más que un objeto: es un símbolo. Schechner opina que pese a los grandes negocios y a la profesionalidad que rodean tanto al deporte como al teatro, estas actividades no son productoras de bienes; no obstante lo cual absorben la atención de quienes participan de ellas, posiblemente porque parecieran regirse más por el principio del placer que por fundamentos puramente económicos. Asimismo, en las actividades performativas se establecen reglas especiales que contribuyen a definir sus límites, a separarlas de la vida corriente: “los reglamentos son a los juegos y los deportes, lo que las tradiciones a los rituales, y las convenciones al teatro, la danza y la música” (2005, 11). Por último, se crean espacios especiales o en ocasiones se los diseña exclusivamente (por ejemplo, espacios sagrados, estadios, auditorios, etcétera), con el objeto de facilitar la manifestación completa de la realidad diferente que deberán alojar.

Las ideas de Schechner (2005) pueden ser útiles para delinear los límites de lo que constituye la realidad dramática, dado que cualquiera de las actividades performativas citadas posee la capacidad de expresar un mundo dentro de otro. Como mencionamos arriba, la realidad dramática no consiste en imaginar, sino en manifestar lo que se imagina en el aquí y ahora. De modo que, sin menoscabar su valor terapéutico, ciertas técnicas como la meditación, la imaginación guiada y la visualización no podrían ser consideradas como exponentes de realidad dramática, aunque tendrían la capacidad de convertirse en tal si se hicieran visibles en el aquí y ahora. Dichas técnicas serían tal vez ejemplos de lo que Lahad y

Doron (2010) denominan la “realidad fantástica”, la cual puede existir en el campo de la imaginación, sin necesariamente concretarse en el mundo de la realidad.

A pesar de las reservas que podamos tener respecto a su calidad afectiva o su beneficio terapéutico, jugar al básquetbol o al Monopoly con un paciente implica establecer una realidad dramática, dado que ambos juegos conllevan a la materialización de una isla imaginaria, cuya realidad difiere de la cotidiana. Aunque algunas modalidades performativas se antojan más idóneas para realizar intervenciones terapéuticas (los géneros estéticos del teatro, la música y la danza; el juego simbólico, los rituales), cualquiera de las que considera Schechner (incluyendo los deportes y los juegos de mesa) pueden constituir una realidad dramática; es decir, una realidad que se presta a la intervención terapéutica. Esto, siempre y cuando se lleven a cabo en un contexto que tenga en cuenta la metarrealidad que generan, y que este nivel se utilice con fines terapéuticos.

Por último, es necesario advertir que el enfoque de Schechner tiene su centro en las artes escénicas, y que su hipótesis sobre las actividades performativas surge como desafío a los postulados de la “Escuela de Cambridge” de que el teatro se desarrolla a partir del ritual, los cuales prevalecieron hasta la primera mitad del siglo xx. Con esta hipótesis, Schechner busca liberar a las artes escénicas del pensamiento positivista y las teorías evolutivas. Es claro que todas las artes (no sólo las escénicas) son capaces de concebir una realidad dentro de la realidad. De esto trata Winnicott (1993) al referirse al “espacio potencial” como el lugar de la creatividad y el juego. Hermanas de la dramática serían, por ejemplo, la realidad pictórica y la literaria, instrumentos terapéuticos ambas en los campos del arte-terapia y la biblioterapia. Tanto la realidad pictórica como la literaria generan una isla de imaginación al interior del mundo cotidiano; no obstante, la fenomenología específica de los géneros escénicos se ocupa de la capacidad de cada uno de compartir el espacio/tiempo de la realidad normal como una realidad viva que se halla presente en el ‘aquí y ahora’ y, sin embargo, se distingue de éste.

Características de la realidad dramática y sus implicaciones terapéuticas

Uno de los principales atributos de la realidad dramática es su capacidad de unir lo imaginario y lo real, lo virtual y lo concreto. La realidad dramática es la ‘concretización’ de la virtualidad: al proporcionarles una forma

palpable a los contenidos subjetivos, les permite ocupar un lugar legítimo en el mundo de las cosas concretas. Esto la convierte en un campo apropiado para expresar sentimientos intrincados, corroborar hipótesis o revivir recuerdos olvidados. En efecto, la realidad dramática funciona como un laboratorio en el que los individuos pueden explorar y experimentar mundos posibles: no sólo hechos pasados, presentes y futuros, sino también, como Schechner los denominara, no-eventos (*non-events*), es decir, hechos subjetivos, virtuales o ficticios (2005).

La transformación de contenidos subjetivos en formas artísticas constituye en sí misma una intervención terapéutica categórica, sea o no procesada verbalmente. Ante todo, este proceso conlleva un 'acto de creación' que desde tiempos inmemoriales ha sido reconocido como poseedor de un valor curativo intrínseco (entre otros, Blatner y Blatner 1988; Hillman 1972; Jung 1971; Maslow 1977; Moreno 1978). A este respecto, es significativo mencionar que las palabras 'creación' y 'salud' en hebreo (*beriah* y *beriyuth*, respectivamente) deriven de una misma raíz. Diversas culturas sostienen ideas similares sobre el poder terapéutico del acto creativo, y es probable que el profundo arraigo de esta creencia haya sido lo que alimentó el desarrollo de todas las terapias a través de las artes.

Sin embargo, el acto creativo constituye tan sólo el inicio de un proceso que la dramaterapia busca optimizar a través del uso de la realidad dramática, ya que al intentar infundir lo imaginario en lo real se ponen en evidencia algunos de los rasgos más complejos, intrincados o inadecuados de lo imaginado. Por ejemplo, una vez utilicé una técnica de materialización de fantasías con una paciente que se sentía desubicada y rechazada, pero que, en su imaginación, entretenía una versión desfasada de sí misma como una mujer "relajada y exitosa". A medida que mi paciente iba personificando "el personaje de sus sueños", se iba dando cuenta de lo chato, superficial e irritante que resultaba. No siendo otra cosa que una fantasía sin concretar, los contenidos servían la función defensiva de compensar sus sentimientos de fracaso en la vida real, lo cual obstruía su proceso terapéutico. Al volverse cuasi reales en el marco de la realidad dramática, esos contenidos imaginarios y subjetivos tuvieron que ser experimentados de verdad, en un plano que pone a prueba la fantasía y facilita su transformación. En suma, ya sea que se trate de abandonar una fantasía o de animarse a vivirla, cuando lo virtual se enfrenta a la dimensión de lo real, se produce invariablemente un diálogo fructífero.

Sin embargo, ¿qué tan 'real' es la realidad dramática? Sabemos que

tiene un dejo de cuasi realidad que hace que se parezca mucho a la realidad. De acuerdo con Elam, los mundos dramáticos se basan en el mundo real, y a menos que se especifique lo contrario, se supone que obedecen a las leyes lógicas y físicas de la vida común (1980, 100). El teatro, al asemejarse tanto a la vida real, constituye la forma artística que reproduce con mayor fidelidad la naturaleza de la realidad corriente. Sin embargo, como nos recuerda acertadamente Artaud (1978), el teatro no es un espejo de la vida, sino más bien su doble; y en esto radica precisamente su fuerza catártica: puede liberar los aspectos más oscuros de la naturaleza humana porque tiene la capacidad de expresarlos como si fueran de verdad, pero negándolos a la vez. O sea, los contenidos se representan fielmente, pero en una dimensión que se destruye a sí misma tan pronto se interrumpe aquello que Coleridge (1817) denominaba “la fe poética”, esa “suspensión voluntaria de la incredulidad”. La realidad dramática es una construcción conceptual que se materializa: es real porque está ‘representada’ en el aquí y ahora, y porque toma la realidad como referencia. No obstante, el hecho de que sea una ‘construcción’ implica que, a diferencia de la mayoría de los aspectos de la vida ordinaria, puede, sencillamente, ser desarmada.

Esta paradoja le confiere a la realidad dramática un estatus ontológico muy valioso en el ámbito terapéutico, dado que el hecho de saber que lo que hacemos en la realidad dramática es tanto real como inexistente, nos ofrece una cierta seguridad. Galila Oren (1995) destaca que el secreto terapéutico del juego radica en que está basado en una serie de afirmaciones contradictorias acerca de la realidad y que lo mismo que se afirma también se destruye. Boal (1995) respalda esta premisa desde otro ángulo, mencionando que una de las características gnoseológicas del “espacio estético” (sinónimo de la realidad dramática) que estimulan el descubrimiento, el reconocimiento y el aprendizaje experimental, es que dicho espacio es inherentemente dicotómico, y por lo tanto “crea dicotomías” (23). Evidentemente, la realidad dramática constituye una encrucijada en la que se enfrentan el yo y el no-yo, lo real y lo imaginario, lo privado y lo público, lo virtual y lo concreto, así como muchas otras paradojas. Se establece de este modo una relación dialéctica entre las paradojas de la vida real y la realidad dramática, cuyas implicaciones son tanto emocionales como existenciales. El sostener una paradoja con ambas manos suele ser una experiencia fortalecedora, ya que nos ayuda a tolerar contradicciones internas y a sobrellevar la naturaleza incongruente de la vida. El hecho de que la realidad dramática contenga las paradojas básicas de la vida

real parece otorgarle un profundo efecto curativo. Como propone Landy (1993), la contradicción “ser o no ser” se resuelve en la realidad dramática, dado que ambos estados ontológicos pueden experimentarse de manera simultánea.

Otra característica importante de la realidad dramática es su flexibilidad: si bien posee la apariencia básica de la vida normal, de hecho, la realidad dramática retiene las cualidades del reino fantástico. En otras palabras, no se rige por las mismas leyes y limitaciones que gobiernan la vida cotidiana, sino por las que rigen la imaginación. En ella, al igual que en gran parte del mundo onírico, el tiempo y el espacio no obedecen las reglas naturales de la física: una persona puede hallarse en dos lugares al mismo tiempo, ser más joven o más vieja en un instante, los objetos pueden aparecer y desaparecer, los muertos resucitar, etcétera. Boal afirma que “esta plasticidad extrema permite y alienta una creatividad total” (1995, 20).

Esta flexibilidad convierte a la realidad dramática en un instrumento valiosísimo a la hora de realizar intervenciones terapéuticas, ya que en un mundo en el que todo es posible, las únicas limitaciones que existen son nuestras propias restricciones. En ella, nada, ni siquiera un final mortal, puede impedir que “la pelota siga en juego”. Les doy un ejemplo: un niño de 8 años representa una escena recurrente, en la que una fila de soldados en miniatura son invariablemente ametrallados uno tras otro. Tras observar este juego reiterativo, la dramaterapeuta interviene, tomando el papel de uno de los “cadáveres”:

Oh... ¡estoy muerto! ¿Estoy *realmente* muerto? ¡John...! [indicándole al niño que elija otro soldado] ¿Tú también estás muerto? ¡Dios mío...! ¿Lo entiendes, amigo? ¡Ambos estamos muertos...! Bueno, quizás podamos divertirnos un poco, ya que estamos los dos muertos. Veamos qué ocurre en el mundo de los muertos: ¡Estoy muerto de hambre...! (risas) ¿Y tú, John...? [Y la escena continúa].

A diferencia de la realidad cotidiana, la realidad dramática es flexible como una masa, y se la puede convertir prácticamente en todo lo que se desee. Al ser tan elástica, dinámica y manejable, puede ser modificada y transformada a voluntad. En ella es posible solucionar problemas y conflictos difíciles de resolver en la vida real (o, al menos, practicar distintas opciones). Sue Jennings (1998) asevera que la formulación de cualquier

hipótesis constituye un acto de imaginación dramática, por cuanto implica plantear una idea en el contexto de una “realidad supuesta”. En otras palabras, si la vida fuese un libro, la realidad dramática se asemejaría a un borrador sobre el cual se puede trabajar una y otra vez; y si el mundo fuese un teatro, como lo proponía Shakespeare, la realidad dramática tendría la calidad de un ensayo. Estos atributos le otorgan un potencial terapéutico notable como campo de pruebas para cualquier conducta, y como laboratorio de expresión de emociones o ideas. Moreno (1972) ya señalaba en esta dirección al definir la función del drama en el psicodrama como una extensión de la vida, más que su mera imitación.

Dado que se rige principalmente por las leyes de la imaginación y preserva sus atributos, la realidad dramática constituye también un excelente receptáculo para todo tipo de experiencias subjetivas. Procesos tales como la memoria, la imaginación, las vivencias afectivas y los sueños pueden proyectarse fácilmente en ella. No obstante, su capacidad para contenerlos no es del todo pasiva. De hecho, existe un ingrediente activo en la relación entre la realidad dramática y el mundo subjetivo, ya que la realidad dramática invita, estimula, y da cobijo a la realidad subjetiva. Las experiencias internas, fantásticas o extraordinarias encuentran su lugar al ingresar en la realidad dramática, no sólo porque allí se liberan, sino también porque encuentran un ámbito hospitalario: una dimensión alternativa a la que pueden pertenecer. Así, la realidad dramática adquiere validez ontológica gracias a su capacidad de representar “un flujo continuo de ‘realidad’, al integrar la variedad de experiencias humanas” (Blatner y Blatner 1988, 59).

Las implicaciones terapéuticas de lo antedicho radican en que la realidad dramática permite la expresión del mundo interior, de forma tal que las experiencias subjetivas son validadas, proporcionando un puente entre ellas y el mundo exterior. Esta idea puede entenderse más a fondo en el contexto teórico de la terapia narrativa, según la cual, el ser humano tiende a organizar y ordenar su experiencia de vida en forma narrativa (como una historia). White y Epston (1993) afirman que generalmente tendemos a reforzar sólo algunos de los aspectos de lo vivido, de modo que la historia generada tenga una cierta coherencia. A esta versión se le asigna un significado, convirtiéndose así en el discurso ‘oficial’, el cual pauta la forma en que los individuos relatan (e interpretan) sus propias vidas. Con frecuencia, todo aquello que no respalde o no se adecue al discurso dominante, suele ser descartado o eliminado. De acuerdo con la

corriente narrativa, una de las principales metas de la psicoterapia consiste en ayudar a los/las pacientes a reconocer —y, posteriormente, también a integrar— las versiones alternativas de sus vivencias en la narrativa de sus vidas. Las vivencias subjetivas están compuestas de sentimientos, sueños, fantasías y otros contenidos ‘irreales’, por lo que se las suele considerar como fragmentadas, caóticas, o cualitativamente distintas y, consecuentemente, menos válidas que los hechos de la ‘realidad objetiva’. Esto deja a dichas experiencias en una posición desde la cual les es muy difícil adquirir un lugar en el discurso dominante. En este sentido, la realidad dramática contribuye a integrar estas experiencias, acercándolas a una dimensión de la realidad en la que otras personas pueden observarlas y percibir las, es decir, en donde pueden ser compartidas como experiencias cuasi reales.

Y esto nos lleva a ocuparnos de otra de las características definitorias de la realidad dramática: la experiencia compartida. Grotowski afirmaba que el ‘encuentro’ constituye un componente fundamental del teatro, y que éste podría ser definido como “aquello que sucede entre el espectador y el actor” (1970, 32). Lo mismo puede aplicarse a la realidad dramática, cuya esencia es interactiva y social. Como dijimos arriba, la realidad dramática difiere de la fantasía (y por ende, también de los sueños, visiones y otros estados alterados de la consciencia), en el sentido de que se torna visible en el ámbito público. Para poder existir, la realidad dramática requiere de un acuerdo mutuo entre las partes (entre actores y público, o entre actores y participantes); dos entidades distintas deben acordar que el mundo invisible que se está manifestando frente a sus ojos es verdadero, durante un cierto lapso de tiempo. Este consentimiento mutuo es lo que permite la creación de la realidad dramática, y es también lo que la imposibilita cada vez que se altera el pacto entre las partes. En otras palabras, la realidad dramática es siempre una creación conjunta y necesita del concurso de por lo menos dos partes. Tal como lo señalara Boal (1995), aun un actor ensayando en soledad tiene un público implícito en su mente. Lo mismo ocurre con una niña que pareciera jugar sola pero que en verdad está compartiendo su juego con un amigo imaginario; o con una chamana que realiza un ritual sin público pero ante la presencia de las fuerzas del universo a las cuales invoca.

El hecho de que la realidad dramática sea interactiva por naturaleza, que requiera la presencia del ‘otro’ para consolidarse, resulta enormemente significativo en el contexto terapéutico, ya que las relaciones huma-

nas constituyen un punto fundamental en la psicoterapia. De acuerdo con Blatner y Blatner (1988), la realidad dramática es siempre una experiencia creada de manera conjunta: independientemente de que el terapeuta elija comportarse como testigo (público), participante o intérprete, siempre hay un aspecto relacional que se presenta al adentrarse en ella, mismo que puede utilizarse con fines terapéuticos. Más aún, los conflictos de las relaciones humanas tratados generalmente en psicoterapia (tales como la comunicación, la cooperación, o cualquier otro aspecto relacional), surgen de manera natural e inmediata cuando se trabaja con la realidad dramática. Incluso los contenidos de la transferencia y la contratransferencia son canalizados o mediatizados vía la realidad dramática. Jennings asevera que el fenómeno transferencial en sí no es otra cosa que “un acto de imaginación dramática”, que compromete al terapeuta y al paciente en una “*comunicación simulada*” (1987, 11).

La cualidad reflexiva constituye otro de los atributos de la realidad dramática. Boal designa a este aspecto como la propiedad ‘telemicroscópica’ del espacio estético “que magnifica y torna todo visible, permitiéndonos ver cosas que, de otro modo, y en menor o mayor medida, escaparían a nuestra mirada” (1995, 28). La realidad dramática, en su calidad de concepto que posee contenidos significativos, siempre refleja algo: le permite al individuo ver las cosas bajo una luz diferente, tomar perspectiva y observar su propia experiencia y comportamiento. En lo que se refiere a su capacidad reflexiva, la realidad dramática funciona como un dispositivo remoto que utiliza el paradigma de la distancia estética (Landy 1996).

La Figura 3 resume el proceso que se produce cuando se establece la realidad dramática en un contexto terapéutico. A medida que se van proyectando sobre ella, los contenidos personales o interpersonales van volviéndose objeto de expresión, exploración, experimentación y observación, entre otras cosas. Cuando paciente y terapeuta retornan a la vida cotidiana, estos contenidos ya han sufrido una transformación, cosa que quizás no sea del todo clara, ni tampoco necesariamente percibida como un cambio categórico a nivel consciente. Pero lo cierto es que cuando un contenido psicológicamente significativo se transporta a la realidad dramática, es muy difícil que quede intacto. Probablemente, la transformación que se opera es respaldada por el hecho de que literalmente se hizo algo con dichos contenidos. Tal como lo indica el origen etimológico de la palabra ‘drama’ (del griego δράμα, ‘acción’), derivada del verbo δράν, que significa ‘hacer’, ‘ejecutar’ (Ruiz Lugo y Contreras 1979, 97), la realidad

dramática es una ‘realidad de hechos’: es una invitación a actuar, a hacer, a expresarse (y, por ende, a cambiar y transformar).



◉ Figura 3: Proceso de proyección de contenidos.

El trabajo terapéutico con la realidad dramática

A fin de potencializar el valor terapéutico inherente a la realidad dramática, el dramaterapeuta debe llevar a cabo cuatro tareas principales:

- 1) facilitar la transición entre la realidad cotidiana y la dramática
- 2) apoyar, respaldar y enriquecer la materialización de la realidad dramática
- 3) efectuar intervenciones terapéuticas en dicha realidad
- 4) ayudar a los individuos a integrar las dos realidades.

Facilitar el paso entre realidades:

Como especialista en la realidad dramática, la dramaterapeuta tiene la responsabilidad de facilitar la transición de los pacientes hacia y desde la misma. Con frecuencia, muchos pacientes necesitan ayuda para trasladar o “traducir” sus conflictos, problemas y otros contenidos a imágenes, que puedan ser representadas en la realidad dramática. Por lo tanto, la primera tarea de la dramaterapeuta consiste en permanecer alerta y receptiva a fin de sugerir posibles accesos, o para guiar a sus pacientes al interior de la realidad dramática. No obstante, a algunos individuos (en especial niños o pacientes psicóticos), les cuesta tanto salir de la realidad dramática como a otros ingresar en ella. Por consiguiente, el terapeuta deberá también ayudar a sus pacientes a retornar a su vida común, al igual que un chamán hace retornar el alma de una persona desde otra región cósmica.

Para que sean terapéuticamente efectivos, los límites entre la realidad dramática y la cotidiana deben ser claros y marcados. Según Jennings, “es importante (especialmente si se trata de personas vulnerables)

que estas dos realidades se mantengan como mundos separados, si bien es cierto que están interconectadas” (1998, 118). Esta diferenciación puede lograrse de diversas formas: por ejemplo, se puede estructurar la sesión en tres fases: 1) una discusión sobre los temas que la persona trae de la vida real; 2) un segmento de trabajo en la realidad dramática, y 3) el regreso a la vida cotidiana. Las técnicas de salida del rol (*de-roling*) son también útiles a este fin: se puede pedir a los participantes que hablen sobre el rol que actuaron en tercera persona, que devuelvan los objetos a su lugar “habitual”, que resuman la acción en unas pocas frases, que le pongan un título a la obra que representaron, o hablen de ella como si fuera una película que vieron. Hay dramaterapeutas que utilizan el espacio físico para definir los límites entre ambas realidades (Cattanach, 1994a; Mitchell, 1996); o también (como ocurre en juegos infantiles o eventos deportivos), ciertas “palabras mágicas” o sonidos previamente acordados pueden contribuir a “romper el hechizo,” marcando el límite entre las dos realidades y ayudando a que la persona retorne a la cotidianidad.

Apoyar, respaldar y enriquecer la expresión de la realidad dramática

Como concepto o construcción materializada, la realidad dramática es frágil y requiere de un esfuerzo compartido de constante elaboración. Teniendo en cuenta que no puede ser sustentada por una sola de las partes, y puesto que constituye el sitio en el que se expresan, exploran y transforman los contenidos personales, resulta imperativo que el dramaterapeuta apoye y sostenga la manifestación de la realidad dramática. Más aún, tal como lo señalé en otro artículo (Pendzik 2013), para lograr un resultado terapéutico eficaz, la calidad de la realidad dramática creada debe ser “suficientemente buena” (para citar a Winnicott 1993). De este modo, la tarea del terapeuta consiste no sólo en estimular la materialización de la realidad dramática, sino también en mejorar su calidad. Retomando la metáfora de la realidad dramática como una masa, diríamos que la terapeuta debe asegurarse de contar con los ingredientes adecuados y en cantidades suficientes para poder moldearla.

Existen diversas formas de alterar la calidad de la realidad dramática. Por ejemplo, modificando la distancia estética, revirtiendo los roles, cambiando de juego proyectivo a juego de roles, etcétera. Además, teniendo en cuenta las actividades performativas descritas por Schechner, se puede alterar la calidad modificando la actividad, por ejemplo, pasando de juego de reglas a juego simbólico. Como ya apuntamos, si bien es

cierto que todas las actividades mencionadas por Schechner (los géneros estéticos, los rituales, los juegos de reglas, el juego simbólico y los deportes) constituyen una realidad dramática, su calidad varía según el modo. Esto es especialmente notable en el deporte y los juegos de reglas: ambos son bastante rígidos y tienen roles fijos. Sin duda, en dramaterapia es posible utilizar la realidad dramática generada en una competencia deportiva, por ejemplo para trabajar con un grupo de adolescentes sobre cuestiones de agresión, competencia, cooperación, aceptación de las reglas, etcétera. No obstante, en esta modalidad los jugadores permanecen en el rol de “yo jugador”; mientras que en los géneros estéticos o en el juego simbólico existe siempre la posibilidad de representar un personaje que sea “no yo” (lo cual otorga mayor libertad de expresión y contribuye a establecer una distancia estética). Como ejemplo ilustrativo, un dramaterapeuta juega a “los palillos chinos” (juego de reglas) con una niña refugiada de origen africano. De acuerdo con las reglas habituales, cada participante debe tratar de levantar tantas varillas como le sea posible, sin mover el resto. Ahora bien, hay sólo una varilla negra. En algún punto, el terapeuta propone cambiar las reglas, introduciendo una en la que ambos intentan sacar el palillo negro del atado. La misión es difícil, y el juego se convierte en una “operación de rescate”, en la que tanto la niña como el terapeuta asumen el rol de los rescatadores, o sea, un rol de “no yo”, pasando de este modo de juego de reglas a juego simbólico, en el que se genera además un paralelo entre el palillo negro y la identidad racial de la niña.

El juego simbólico, los rituales creativos y los géneros estéticos tienen una amplitud y un potencial terapéutico muy superiores a los de los juegos de reglas y los deportes. De hecho, en la cultura dominante actual, estas actividades suelen tener una carga que impide que algunos individuos puedan acercarse a ellas sin reservas: el juego simbólico está emocionalmente relacionado con la infancia y, por ende, asociado a una etapa vulnerable y a una actividad regresiva. El ritual está entrelazado con la fe, y puede ser considerado ya sea como un acto íntimo y serio o, por el contrario, como una superstición irracional y primitiva. Los géneros estéticos constituyen una profesión, y están reservados a “especialistas y talentosos”. Desde el punto de vista cultural, los juegos y los deportes son percibidos como actividades performativas más comunes y cotidianas, por lo cual muchas personas se sienten menos amenazadas si se les invita a participar en un juego de reglas que a representar una escena teatral. Sin embargo, pese a ser más accesibles, estos modos son más limitados en lo que a ca-

lidad se refiere. Si retomamos la metáfora de la masa, podría decirse que los juegos de reglas y los deportes pueden compararse con una pizza pre-horneada: es rápida y fácil de preparar, es comestible, y siempre existe la posibilidad de agregarle otros ingredientes para hacerla más sabrosa; pero la calidad no es la de una masa casera. Por ende, estos modos son buenos para romper el hielo, y se puede recurrir a ellos cuando la terapeuta siente que sus pacientes tienen dificultades para crear su propia masa.

Realizar intervenciones en la realidad dramática

La intención de generar una realidad dramática de calidad “suficientemente buena” no implica una valoración artística. Si bien es cierto que el teatro formal también busca crear una realidad dramática de alta calidad, éste lo hace con fines estéticos, de entretenimiento o comerciales. En contraste, el objetivo principal en dramaterapia es terapéutico, incluso si la experiencia resultara, además, placentera o entretenida desde un punto de vista estético. Al igual que no se realiza un viaje chamánico a una región cósmica diferente “sólo por diversión”, sino más bien con una finalidad curativa (Penzik 2004), el viaje terapéutico a la realidad dramática se lleva a cabo con la intención de efectuar una intervención terapéutica, aun si ésta conlleva un cierto grado de diversión. En dramaterapia, la realidad dramática generada debe ser suficientemente buena, no para lograr una calidad estética en sí, sino porque la intervención terapéutica funciona mejor en tanto la realidad dramática sea vivenciada como más auténtica y verdadera. A veces, enseñarle a una persona cómo generar una realidad dramática constituye en sí una intervención; por ejemplo, cuando ayudamos a un niño o niña a desarrollar su capacidad de jugar. Como aclara Winnicott, la terapia se da cuando dos personas juegan juntas: “Cuando el juego no es posible, la labor del terapeuta se orienta a llevar al paciente, de un estado en que no puede jugar a uno en que le es posible hacerlo” (2005, 64, nuestra traducción).

Realizar una intervención terapéutica en la realidad dramática significa buscar la forma de hacer avanzar una historia que se encuentra estancada, cambiar un patrón repetitivo por formas más espontáneas, experimentar enfoques alternativos a visiones negativas de la realidad, hallar metáforas adecuadas que logren encapsular una situación de vida; en suma: enmendar, restituir, restablecer, reconstruir, restaurar y reparar, vivencias y situaciones en el plano metafórico. En otras palabras, descubrir una metáfora curativa o curar una metáfora. Johnson (1991) describe las distintas

funciones que un dramaterapeuta puede desempeñar, detallando el grado de participación que puede llegar a asumir en la realidad dramática: puede actuar como testigo (público), director, guía, actor, etcétera. Si bien estas posiciones o estilos de intervención pueden ser muy diferentes, todos ellos representan diversas formas que una terapeuta podría elegir en determinado momento para realizar intervenciones en la realidad dramática.

Integrar el material de la realidad dramática en la vida cotidiana

El procesamiento verbal de lo ocurrido en la realidad dramática y el análisis de su conexión con hechos o patrones de la vida cotidiana depende del enfoque del terapeuta, así como de las necesidades de cada paciente o grupo. Johnson (1991) señala que algunas de las sesiones de su método Developmental Transformations (Transformaciones Evolutivas) transcurren en su totalidad dentro del espacio de juego (*playspace*). Jennings, por su parte, opina que la integración del trabajo terapéutico realizado en la realidad dramática no se logra necesariamente mediante su procesamiento verbal. En contraste, Landy les pide a sus pacientes que reflexionen acerca de los roles que desempeñaron en la realidad dramática y los relacionen con sus vidas cotidianas, afirmando que la “reflexión y el procesamiento verbal son, potencialmente, tan importantes como la actuación para avanzar en la terapia” (2001, 42). No obstante, dicho procesamiento verbal podría resultar, en el mejor de los casos, ineficaz en cierto tipo de poblaciones. Por ejemplo, la mayoría de los niños parecen poseer una forma natural de integrar el material sin que medie un procesamiento verbal.

Ya sea que el procesamiento se realice mediante palabras o a través de medios simbólicos, es necesario que haya algún tipo de integración. En mi opinión, la dramaterapeuta debe monitorear la integración que hacen sus pacientes de lo sucedido en la realidad dramática; de lo contrario, el ingreso a ella podría quedar disociado de la vida real, y, por ende, resultar ineficaz o inútil.

Conclusiones

El ‘don’ terapéutico de la dramaterapia está íntimamente ligado a su acceso a la realidad dramática, la cual posee atributos curativos y terapéuticos intrínsecos que se pueden aprovechar plenamente en este acercamiento. La realidad dramática constituye el corazón de la dramaterapia: no importa cuál sea la orientación o el marco teórico de quien la ejerce, la dramaterapia requiere que se establezca algún contacto con la realidad dramática.

En la medida en que son capaces de generar un cierto grado de realidad dramática, todas las modalidades a las que Schechner (2005) denomina “actividades performativas” están a disposición del terapeuta, aún si éstas no son ‘teatrales’ en el sentido convencional del término.

Si retomamos las interrogantes mencionadas al principio del artículo, podemos afirmar que cuando un terapeuta juega o actúa con sus pacientes, su finalidad no es la de hacer que éstos se “relajen un poco” para que puedan hablar luego acerca de sus problemas (¡aunque es probable que esto también ocurra!). La terapia no consiste en hablar, sino en movilizar el alma humana a través de la realidad dramática, o, como dice Hamlet, “el drama es la realidad en que atraparé la conciencia del Rey...”. El objetivo terapéutico en dramaterapia es el de llegar al reino de la realidad dramática, lograr que los individuos participen en alguna de sus formas, viajando a algún sitio en el cual se puedan explorar, trabajar y transformar, de manera protegida, los contenidos o los conflictos que allí se vuelquen. La dramaterapia puede llevarse a cabo con o sin objetos, actuación o representaciones, relatos, textos, o personajes; pero nunca sin algún tipo de realidad dramática. Esta última es una fuerza unificadora que conforma la base de todas las teorías y los modelos de dramaterapia, y no es representativa de un aspecto aislado de esta profesión. La realidad dramática es un componente genuino del campo, y como tal, constituye una de sus mayores contribuciones a la psicoterapia.

Agradecimientos

Agradezco a Silvia Dina Malek por la traducción, a mis colegas Armand Volkas, Galila Oren y Tal Maimoni por sus valiosos comentarios y aportes, y a la Dra. Adriana Menassé por su apoyo.

Bibliografía

- Artaud, Antonin. 1978 [1938]. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Blatner, Adam y Allee Blatner. 1988. *Foundations of Psychodrama: History, Theory, and Practice*. Nueva York: Springer.
- Boal, Augusto. 1995. *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy*. Londres: Routledge.

- Brook, Peter. 2001 [1969]. *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Trad. Ramón Gil Novales. Barcelona: Edición de Bolsillo Península.
- Cattanach, Ann. 1994. "The Developmental Model in dramatherapy". En: *The Handbook of Dramatherapy*. Eds. Sue Jennings *et al.* Londres: Routledge, pp. 28-40.
- . 1994a. "Dramatic Play with Children: The interface of Dramatherapy and Play Therapy". En: *The Handbook of Dramatherapy*. Eds. Sue Jennings *et al.* Londres: Routledge, pp.133-144.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1991 [1817]. *Biographia Literaria*. Ed. G. Watson. Londres: Derst Everyman.
- Duggan, Mary y Grainger, Roger, 1997. *Imagination, Identification and Catharsis in Theatre and Therapy*. Londres: Jessica Kingsley.
- Elam, Keir. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Methuen.
- Emunah, Renee. 1993. "From Adolescent Trauma to Adolescent Drama: Group Drama Therapy with Emotionally Disturbed Youth". En: *Dramatherapy With Children and Adolescents*. Ed. Sue Jennings. Londres: Routledge, pp.150-168.
- . 1994. *Acting for Real: Drama Therapy Process, Technique, and Performance*. Nueva York: Brunner/Mazel.
- Gersie, Alida. 1997. *Reflections on Therapeutic Storymaking: The Use of Stories in Groups*. Londres: Jessica Kingsley.
- Grainger, Roger. 1990. *Drama and Healing: The Roots of Drama Therapy*. Londres: Jessica Kingsley.
- Grotowski, Jerzy. 1970. *Hacia un teatro pobre*. Trad. Margo Glantz. México: Siglo Veintiuno.
- Hillman, James. 1972. *The Myth of Analysis: Three Essays in Archetypal Psychology*. Nueva York: Harper y Row.
- Hornby, A.S, *et al.* 1980. *The Oxford Advanced Dictionary of Current English*. Oxford: Oxford U.P.
- Huizinga, Johan. 2005 [1938]. *Homo ludens: el juego y la cultura*. Trad. E. Imaz. México: Fondo de Cultura Económica.

- Jenkyns, Marina. 1996. *The Play's the Thing: Exploring Text in Drama and Therapy*. Londres: Routledge.
- Jennings, Sue. 1987. "Dramatherapy and Groups". En: *Dramatherapy: Theory and Practice for Teachers and Clinicians*. Ed. Sue Jennings. Londres: Routledge, pp.1-18.
- _____. 1994. "The Theatre of Healing: Metaphor and Metaphysics in the Healing Process". En: *The Handbook of Dramatherapy*. Eds. Sue Jennings et al. Londres: Routledge, pp. 93-113.
- _____. 1998. *Introduction to Dramatherapy: Theatre and Healing*. Londres: Jessica Kingsley.
- Jennings, Sue y Ase Minde. 1993. *Art Therapy and Dramatherapy: Masks of the Soul*. Londres: Jessica Kingsley.
- Johnson, David. 1991. "Theory and Technique of Transformation in Drama Therapy". *The Arts in Psychotherapy* 18: pp. 285-300.
- _____. 2009. "Developmental Transformations: Toward the Body as Presence". En: *Current Approaches in Drama Therapy*. Eds. David Johnson y Renee Emunah. Springfield, IL: Charles C. Thomas, pp. 89-116.
- Jung, Carl Gustav. 1971. "On the Relation of Analytical Psychology to Poetry". En: *The Portable Jung*. Ed. Joseph Campbell. Nueva York: The Viking Press, pp. 300-322.
- Lahad, Mooli y Miki Doron. 2010. *Protocol for Treatment of Post Traumatic Stress Disorder: See Far CBT: Beyond Cognitive Behavior Therapy*. NATO Science for Peace and Security Series. Amsterdam: IOS Press.
- Landy, Robert. 1993. *Persona and Performance: The Meaning of Role in Drama, Therapy, and Everyday Life*. Nueva York: The Guilford Press.
- _____. 1996. *Essays in Drama Therapy: The Double Life*. Londres: Jessica Kingsley.
- _____. 2001. *New Essays in Drama Therapy*. Springfield, IL: Charles C. Thomas.
- _____. 2009. "Role Theory and The Role Method of Drama Therapy". En: *Current Approaches in Drama Therapy*. Eds. David Johnson y Renee Emunah. Springfield, IL: Charles C. Thomas, pp. 65-88.

- Maslow, Abraham. 1977. "The Creative Attitude". En: *Therapy and the Arts: Tools of Consciousness*. Ed. W. Anderson. Nueva York: Harper y Row, pp.11-25.
- Mitchell, Steve. 1994. "The Dramatherapy Venture Project". En: *The Handbook of Dramatherapy*. Eds. Sue Jennings *et al.* Londres: Routledge, pp. 145-165.
- _____. 1996. "The Ritual of Individual Dramatherapy". En: *Dramatherapy Clinical Studies*. Ed. Steve Mitchell. Londres: Routledge, pp. 71-90.
- Moreno, Jacob Levy. 1978. *Psicodrama*. 4ta edición. Buenos Aires: Paidós.
- _____. 1987. *The Essential Moreno: Writings on Psychodrama, Group Method, and Spontaneity*. Ed. Jonathan Fox. Nueva York: Springer.
- Oren, Galila. 1995. "Dramatherapy with Children who are Trapped in their Spontaneous Play". En: *Dramatherapy with Children and Adolescents*. Ed. Sue Jennings. Londres: Routledge, pp. 40-59.
- Pendzik, Susana. 2004. "Überlegungen zu Schamanismus und Praktiken der Dramaterapie: Das Beispiel von Doña Joaquina". En: *Feministische Reflexionen*. Eds. Rana Krey y Veronika Merz. St. Gallen, Suiza: BoD, pp.142-161.
- _____. 2012. "The 6-key Model: An Integrative Assessment Approach". En: *Assessment in Drama Therapy*. Eds. David Johnson, Susana Pendzik y Stephen Snow. Springfield, IL: Charles C. Thomas, pp. 197-222.
- _____. 2013. "The 6-key Model and the Assessment of the Aesthetic Dimension in Dramatherapy". *Dramatherapy. Journal of the British Association of Dramatherapists* 35.2: pp. 90-98.
- Ruiz Lugo, Marcela, *et al.* 1979. *Glosario de términos del arte teatral*. México: ANUIES.
- Schechner, Richard. 2005. *Performance Theory*. Londres: Routledge.
- Snow, Stephen. 2009. "Ritual/Theatre/Therapy". En: *Current Approaches in Drama Therapy*. Eds. David Johnson y Renee Emunah. Springfield, IL: Charles C. Thomas, pp. 117-144.
- Spolin, Viola. 1983. *Improvisation for the Theater: A Handbook of Teaching and Directing Techniques*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Stanislavski, Constantin. 1981. *Manual del actor*. Recop. Reynolds Hapgood.

México: Diana.

_____. 1981a [1936]. *Un actor se prepara*. Trad. Dagoberto de Cervantes. México: Editorial Constanza.

White, Michael y David Epston. 1993. *Medios narrativos para fines terapéuticos*. Buenos Aires: Paidós.

Winnicot, Donald Woods. (1993). *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa.

_____. (2005) [1971]. *Playing and Reality*. Londres: Routledge.

Fecha de recepción del artículo: 17 de febrero de 2014
Fecha de recepción de la versión revisada: 4 de agosto de 2014

La actuación teatral y la actuación cinematográfica: un campo de investigación específico

Karina Mauro

Resumen

La actuación es un fenómeno artístico con características específicas que legitiman su establecimiento como objeto de indagación teórica y de apreciación estética. El fenómeno actoral es un campo de investigación autónomo que parte del establecimiento de sus principios técnico-metodológicos, en pos de construir un marco general para investigaciones más delimitadas. Proponemos al campo de la actuación como un objeto transversal que incluye la indagación teórica, metodológica, estética e histórica de las manifestaciones actorales en teatro, cine, radio y televisión.

Palabras clave: arte actoral, teoría, actuación, teatro, cine , radio, televisión

Abstract

Acting in theatre and acting in cinema: a specific field of research

As an artistic phenomenon with specific characteristics, acting can be an object of theoretical inquiry as well as aesthetic appreciation. This study purports to establish the phenomenon of acting as an autonomous research field with its own technical and methodological principles and to build a general framework for systematic research to take place. We will propose acting as a transversal field in which theoretical, methodological, aesthetic and historical investigations on theater, film, radio and television can interact.

Key Words: Acting, theory, theater, cinema, radio, television

La actuación es un fenómeno artístico con características específicas, hecho que la convierte en un genuino objeto de apreciación estética, y que asimismo legitima su constitución como un campo autónomo de indagación teórica. No obstante, la enorme carencia conceptual y terminológica que pesa sobre la actuación dificulta ambos acercamientos. En efecto, los escritos que se han centrado en la actuación como tema excluyente son tardíos y han sido realizados en su mayoría por dramaturgos, actores y directores en el afán por establecer pautas para el desempeño práctico en el teatro. Más allá de dichos trabajos prescriptivos, la teoría no se ha ocupado sistemáticamente de la actuación y su técnica como objetos autónomos, por lo que su análisis se encuentra aún supeditado a parámetros de elucidación ajenos. Esta heteronomía también se ha hecho evidente cuando los intentos de reflexión se han concentrado en el desempeño actoral en el cine y en otros medios.

En el presente trabajo nos proponemos un recorrido por los avances que hemos realizado en investigaciones anteriores, y que nos permiten caracterizar a la actuación como un campo autónomo de reflexión académica. Partimos de la premisa de que toda indagación conceptual que intente realizarse sobre la actuación debe establecer inicialmente las características particulares del objeto, para luego desarrollar un sistema conceptual y una metodología de análisis que le sean propios, y que promuevan observaciones y conclusiones generales, objetivo prioritario de todo abordaje teórico.

Consideramos que la actuación es un fenómeno artístico que posee diversas manifestaciones en relación con los distintos lenguajes, soportes y medios en los que se produce. En este sentido, su constitución como campo de investigación es necesariamente transversal, dado que debe contemplar el desempeño actoral en teatro, cine, radio y televisión. Esta diversidad de expresiones no supone una mera transposición de las técnicas y metodologías de desempeño de un ámbito a otro, sino que implica una modificación sustancial de los componentes del fenómeno actoral, que un acercamiento teórico deberá necesariamente desentrañar.

No obstante lo antedicho, creemos que estas cuestiones deben analizarse inicialmente en el teatro, manifestación originaria del arte actoral en la que éste adquiere sus caracteres esenciales y sus parámetros básicos de desempeño. Por consiguiente, es necesario contar con un modelo de análisis teórico de la actuación teatral como fenómeno

artístico, a fin de establecer un sistema conceptual que pueda aplicarse luego al estudio del desempeño actoral en otros medios.

Elementos para un modelo de análisis de la actuación teatral

Sin duda, el prolongado silenciamiento que pesa sobre la actuación no es más que una consecuencia de la problemática que el cuerpo le impone a una cultura eminentemente logocéntrica, como lo es la occidental. Por este motivo, la exhibición pública del cuerpo y de la acción trae aparejados cuestionamientos de orden político, histórico, cultural y hasta económico, aspecto que fue el centro de nuestra indagación inicial (Mauro 2011b). Allí argumentábamos que el carácter de eventualidad del desempeño actoral suscitó, ya en el mundo griego, la necesidad de su subordinación a algún principio que lo tornara previsible y controlable. Este principio ha sido el de la representación.

Según Chartier (1996), Louis Marin distingue dos dimensiones de la noción de representación: la transitiva y la reflexiva. La representación de carácter transitivo se basa en la sustitución de algo ausente por un objeto que ocupa su lugar. De este modo, el objeto nuevo se vuelve transparente en favor de aquello que refiere, que se erige entonces como la legitimación de su existencia. El carácter reflexivo, en cambio, consiste en la autorrepresentación del nuevo objeto y en la mostración de su presencia, por lo que éste se basta a sí mismo, sin necesidad de una justificación externa. Si bien en toda representación coexisten la transitividad y la reflexividad, la prioridad de la primera por sobre la segunda en el arte occidental le confiere al acontecimiento artístico la función de sustituir un sentido, idea o esquema previo, aportado por el texto dramático, el guión o las indicaciones del director.

La actuación, en tanto presencia y acción, ha sido el componente más afectado por la imposición de este orden en los hechos artísticos en los que interviene. Además de promover relaciones de poder y subalteridad al interior de obras de arte de carácter necesariamente colectivo (como el teatro o el cine), la primacía de la transitividad determinó que la indagación sobre la actuación no haya desarrollado herramientas conceptuales propias, dependiendo aún de aquellas utilizadas para el análisis del texto dramático y la puesta en escena.

Estos acercamientos, muy usuales en los estudios teatrales aún en la actualidad, definen a la actuación como la materialización o interpretación de un sentido aportado por el texto o las indicaciones del director.

Esta concepción no plantea ningún cuestionamiento a las certidumbres del tradicional análisis semiótico tan caro a la teoría teatral durante las últimas décadas (más allá de algunos aportes de la pragmática incorporados en los últimos años). No obstante, este paradigma ha mostrado una y otra vez sus dificultades ante la actuación, fenómeno que sólo se adecua a las premisas de este tipo de análisis a fuerza de permanecer en gran medida inexplicado. Por otra parte, es tangible en dichos abordajes la pertinaz vigencia de un dualismo cartesiano que divide al sujeto en mente y cuerpo, promoviendo una inevitable jerarquía de la primera por sobre el segundo, que queda así reducido a mera materialidad.

Debido a este gran vacío conceptual, nuestra investigación debió partir de una indagación fenomenológica y de un análisis centrado en el establecimiento de los principios técnico-metodológicos del desempeño actoral, en pos de construir un marco conceptual general que promoviera investigaciones posteriores más delimitadas. Se trataba de partir del análisis de lo que el sujeto hace efectivamente cuando actúa, despojando esta observación de prescripciones ideológicas, éticas o estéticas acerca de lo que debería hacer. Así, el objetivo inicial consistió en establecer qué es actuar, qué le permite al sujeto actuar, qué hace el sujeto cuando actúa, qué nociones de sujeto y de actuación circulan en las diversas metodologías que se utilizan para formar a un actor, etcétera. Para ello, fue necesario partir de una noción de sujeto que, exenta de todo dualismo, permitiera considerar la performatividad de la presencia y de la acción escénicas, de las que la transitividad constituye sólo un efecto de sentido, por lo que no puede erigirse como causa del desempeño actoral.

En efecto, la actuación no es el resultado de la representación de algo previo, sino la fuente en la que se origina lo teatral. Consideramos que si la trama o el personaje a representar tiene algún tipo de preexistencia, ésta es de carácter literario o discursivo, pero no teatral en sentido estricto. En términos teatrales, el personaje es un efecto de sentido emanado del hecho escénico; más específicamente, de la actuación, y no una causa de la misma. De este modo, de no mediar la acción actoral, la trama a representar no podría ser invocada en escena y, consecuentemente, reconocida por el espectador. Por lo tanto, el personaje escrito o el texto dramático no pueden explicar la esencia de la actuación, dado que ambos dependen de ésta para tener entidad teatral. Es entonces necesario definir a la actuación más allá de la representación y del sentido.

A continuación presentamos algunos de los argumentos plantea-

dos en trabajos anteriores (Mauro 2011a; 2011b; 2011c y 2011d). Como toda expresión artística, la actuación es una obra de arte atribuible a un sujeto. No obstante, dicha expresión no resulta en un objeto tangible y externo a la acción del artista que la lleva a cabo, aspecto por el cual la actuación es una de las denominadas “artes interpretativas¹”, es decir, aquellas obras que hallan su fundamento en la ejecución misma. Sin embargo, la actuación ostenta profundas diferencias con las demás artes interpretativas, como el canto, la danza y la ejecución de instrumentos musicales. En efecto, mientras éstas exigen un desempeño específico, y por consiguiente, suponen sujetos entrenados en habilidades especiales que aquellos que no las desarrollan no pueden realizar, el actor no necesariamente ejecuta en escena acciones diferentes a las de un sujeto cualquiera. Y si no es necesario que lo haga, si esta variable puede presentarse o no, no es la realización de acciones específicas el fundamento que permite definir a la actuación como fenómeno artístico.

Por todo lo antedicho, hemos establecido que la acción actoral no difiere de la acción cotidiana,² aspecto que marca la diferencia sustancial entre la actuación y el resto de las artes interpretativas. Pero, ¿cuál es entonces la esencia que define a la actuación? Creemos que lo que define a la actuación no es la acción llevada adelante por el actor, sino el contexto simbólico en el que el sujeto se halla posicionado cuando la realiza y al que denominamos “situación de actuación”. Se trata de la circunscripción de una situación espacio-temporal en la que el sujeto, en tanto ser encarnado, se posiciona para llevar adelante dicho accionar ante la mirada de otro sujeto.

En su *Fenomenología de la percepción*, Maurice Merleau-Ponty (1975) define al sujeto en tanto situado. Para el autor, el sujeto “es” su cuerpo, en tanto límite que da lugar, y en consecuencia, que coloca en situación. Donde la concepción dualista del sujeto propone una comprensión intelectual previa traducida posteriormente en movimientos adecuados (intervalo menos pronunciado en una acción real, pero acentuado en la ficción), Merleau-Ponty plantea a cualquier acción desde la estricta vinculación del sujeto con la situación en la que se halla posicionado. Sólo como situado, es decir en relación con un mundo que no se posee como totalidad cognoscible sino como contexto para una posición determinada

¹ Para un análisis de cómo la noción de “interpretación” es tributaria de una concepción dualista del sujeto, ver Mauro (2011b).

² Para profundizar en este argumento, ver Mauro (2010).

y parcial, el sujeto es del mundo, posee un mundo, se da un mundo.

Esta concepción imposibilita pensar a la acción como ejecución de una idea previa o externa. No es pensable entonces una acción emprendida desde una separación o suspensión del medio contextual para responder exclusivamente a imperativos conceptuales, es decir, no es posible para el sujeto accionar sin estar situado. Los movimientos y las acciones se experimentan como resultado de la situación, no son necesariamente precedidos ni acompañados por ideas o pensamientos y es por ello posible afirmar que la motricidad posee ya el poder de dar sentido.

El cuerpo que hace un movimiento en una situación no real, ejecuta una acción que se convierte en su fin, por lo que logra romper su inserción en el mundo dado y dibujar en torno a sí una situación ficticia. Si bien desarrolla su propio fondo o contexto, dicho movimiento no posee menos realidad, o una ejecución imperfecta o incompleta respecto de un movimiento situado en otro contexto. Representar un papel es, para Merleau-Ponty, situarse en una situación imaginaria, deleitarse con el cambio de medio contextual, ponerse en situación.

Por consiguiente, definimos al contexto espacio-temporal en el que el sujeto se halla posicionado y a partir del cual acciona actoralmente, como “situación de actuación”. Postulamos que lo que distingue a la situación de actuación de otras situaciones posibles, es que las acciones realizadas por el sujeto posicionado en la misma son idénticas a una acción cotidiana, excepto por el hecho de no poseer otra función ni motivación que producirse ante la mirada de otro sujeto. Se trata de una situación en la que la acción del sujeto carece, no de efectividad en su ejecución, sino de otra utilidad que su sola realización ante otro. Consecuentemente, no es el entrenamiento en un desempeño especializado lo que legitima a la acción del actor en escena, como tampoco es el sentido o el referente representado lo que la justifica. En efecto, dado que no hay ningún desempeño específico, la actuación no admite legitimaciones externas a la relación actor – espectador,³ por lo que ni el texto dramático, ni el sentido son suficientes para justificar la acción en escena, como tampoco lo es el título profesional de actor o la preparación que el mismo pueda esgrimir que ha realizado para llegar a ese momento. Simplemente, el sujeto accio-

³ En las artes interpretativas que sí requieren de habilidades específicas, los desempeños pueden ser valorados, juzgados y medidos según se aparten o no del canon establecido por la técnica para la realización de las mismas, por lo que la relación artista – espectador no es determinante. Para profundizar en este argumento, ver Mauro: 2011 a.

na porque es mirado por otro y esa razón es suficiente para legitimar su posicionamiento *como actor*⁴ en el escenario.

Por consiguiente, la situación de actuación se define por la participación necesaria de dos sujetos, aquel que acciona y aquel que observa dicho accionar. El espectador es quien presta su mirada para que el actor se posicione como tal y, merced a ello, pueda accionar en escena, estableciendo un diálogo inmanente e indeterminado con todos aquellos elementos, materiales y procedimientos que se hallen presentes: texto dramático, personaje, indicaciones del director, accidentes o circunstancias fortuitas acaecidas durante la representación, requerimientos técnicos (colocarse debajo de la luz, ser escuchado en toda la sala), reacciones de los compañeros de elenco, etc. De este modo, al ponerse en situación, será la mirada del espectador la que *le arranque* la acción al sujeto que actúa.

Dado que el espectador es quien legitima el desempeño actoral mediante su mirada, que coloca al sujeto actor en situación para poder accionar, esta relación debe ser sostenida y resguardada hasta las últimas consecuencias. Es decir, el actor debe evitar que la situación de actuación se disuelva, dando lugar a otras situaciones en las que los sujetos implicados (tanto actor como espectador) se verían compelidos realizar otros desempeños.

En el teatro esto se traduce en la consabida sentencia que marca que la representación no debe interrumpirse nunca. En todo caso, si la representación tuviera que interrumpirse, esto no debe ser por responsabilidad del actor. Por ejemplo, es aceptable que si un terremoto sobreviene durante la función, tanto el actor como el espectador abandonen su cualidad de tales, para pasar a ser personas que huyen, se guarecen, protegen a sus semejantes, etc. Pero es inconcebible que un actor interrumpa una escena ante un tropiezo, una caída o un parlamento equivocado o fuera de tono, es decir, la preservación de la situación de actuación está por encima de la calidad del desempeño artístico.

El carácter ininterrumpido de la actuación es lo que comúnmente se denomina “continuidad” teatral. Esto suele confundirse con continuidad emocional o continuidad de la situación representada. Sin embargo, estas condiciones rara vez se dan en el teatro, dado que las obras suelen poseer elipsis temporales y espaciales que el actor debe sobrellevar, así

⁴ Acerca de la asunción de la identidad actoral por parte del sujeto, y de la constitución de la misma como relato colectivo compartido por la comunidad de actores pertenecientes a una sociedad dada, ver Mauro: 2011 a.

como también abruptos cambios emocionales, muchos de ellos inexplicables e inexplicados (aun en el teatro naturalista).

De las categorías propuestas surge la especificidad de la actuación en tanto obra de arte. Mientras en otras disciplinas, la acción artística produce un objeto externo cuya contemplación por parte de un espectador no es imprescindible para la definición de la obra de arte como tal, la acción actoral es soportada por su sola ejecución, por lo que el único fundamento que la justifica es el ser mirada o contemplada. Sin embargo, no obstante compartir esta característica con las otras artes denominadas “interpretativas” (como la danza, la ejecución instrumental o el canto), la diferencia de la actuación radica en que la acción actoral no difiere de la acción cotidiana.

Por otra parte, la acción actoral en teatro coincide con la actuación, en tanto enunciado artístico que se ofrece a la percepción del público. Si bien la actuación teatral se produce dentro y en estrecha relación con un enunciado artístico más amplio que la contiene (la puesta en escena en su conjunto, en la que no sólo intervienen diversos lenguajes artísticos, sino que es el resultado de un colectivo que puede incluir al director como figura interviniente en la totalidad y en cada una de las partes), cada desempeño actoral en escena constituye una obra de arte atribuible a un sujeto actor determinado.

Esto se debe a la naturaleza misma del hecho teatral, que se produce en un aquí y ahora inmanente e indeterminado. De este modo, aunque el director tenga un rol preponderante, aspecto que varía según el género o la estética teatral de la que se trate, el contexto espacio-temporal en el que se desarrolla lo teatral determina al actor y al espectador como las únicas presencias necesarias en un aquí y ahora marcado por una dimensión de riesgo latente que no puede disminuirse con una planificación rigurosa. Por el contrario, consideramos que a mayor planificación, mayor será la rigidez y menor la posibilidad de solucionar contingencias que puedan presentarse durante la representación, lo cual pondría en peligro la situación de actuación, es decir, la continuidad del hecho escénico. Por consiguiente, la responsabilidad plena respecto de la acción escénica que se produce en cada función en particular depende exclusivamente de esta relación dinámica o más precisamente, de lo que el sujeto actor es capaz de generar a partir de la misma. Por ello afirmamos que en el teatro, el accionar que el actor despliegue ante el espectador será su actuación, sin mayores intermediaciones.

Por tal motivo, y como ya hemos mencionado, es como efecto de sentido de la actuación que surgen el personaje y el hecho teatral en su conjunto. Pero además, el desempeño actoral posee también marcas que exceden al sentido, constituyendo el estilo personal del sujeto. Las mismas pueden estudiarse a partir del análisis de las reiteraciones formales en las que el actor incurre. Así, la actuación, al igual que otras artes, es una obra atribuible a un sujeto, y por lo tanto, es susceptible de un abordaje académico concreto y específico.⁵

Hacia un modelo de análisis de la actuación en cine, radio y televisión

Contando ya con un modelo de análisis que nos provee de un vocabulario teórico específico y de una sistematización del fenómeno actoral, se impone ahora la reflexión acerca del desenvolvimiento de estas herramientas conceptuales en la actuación producida en otros medios, como el cine, la televisión y la radio, investigación que estamos desarrollando actualmente. Consideramos que estas reflexiones deben partir necesariamente de los siguientes interrogantes: ¿Cómo se constituye la situación de actuación en relación a los dispositivos⁶ técnicos y narrativos inherentes a los lenguajes cinematográfico, radial y televisivo?

En primer lugar, la indagación teórica sobre la actuación cinematográfica debe partir necesariamente de la reflexión acerca de cómo se construye el lugar de la mirada, fundamento del ejercicio actoral, en ausencia del espectador. Es necesario entonces considerar las particularidades de la situación de actuación en cine, estableciendo cuáles son sus participantes y cuáles las características específicas que propician el desempeño actoral.

Tal como lo han señalado diversos estudios sobre cine, en dicho medio el lugar de la mirada se halla ocupado por un artefacto técnico: la cámara. Por consiguiente, diremos que la acción actoral en cine es una acción que no posee otra función ni justificación que ser tomada por la cámara e impresionada en la película. Podemos afirmar entonces que la situación de actuación en cine se circunscribe al momento de la toma o más precisamente, al acto mediante el cual se produce una imagen en

⁵ Como ejemplos del análisis del estilo personal del actor a partir de sus reiteraciones formales, ver Mauro: 2009 y 2007.

⁶ Entendemos al dispositivo como el conjunto de elementos tanto materiales como de producción, que hacen posible la existencia de una obra y su encuentro con el espectador (Ceriani y Ciafardo: 2007)

movimiento. Es allí cuando se produce la acción actoral, dado que una vez que la imagen ha sido captada e impresionada en la película, el actor deja de intervenir en su actuación.

Sin embargo, ésta es sólo una particularidad que deviene en otras modificaciones sustanciales que es necesario analizar. ¿Tiene la acción realizada por el actor delante de la cámara la misma entidad que la acción realizada por un actor en el escenario? Más precisamente, ¿es suficiente el accionar del actor para producir la imagen impresionada en la película? ¿Tiene su desempeño la misma autonomía que en el teatro? En definitiva, ¿quiénes son los participantes necesarios e indispensables para que la situación de actuación cinematográfica tenga lugar?

Para profundizar en este aspecto, consideramos pertinentes los aportes de Philippe Dubois (1986) acerca del acto fotográfico. Dubois afirma que la fotografía es una imagen producida por un acto, cuyo estatuto indicial supone a la misma como la huella de algo que tuvo lugar en un espacio-tiempo determinado. Así, la fotografía supone una singularidad existencial que implica al sujeto de la experiencia, al que el autor identifica con la persona del receptor pero también del operador. De este modo, la toma es un gesto que produce la huella física de un referente único e irrepetible. Este referente no se reduce a la “cosa” o “ser” fotografiado, sino a una “relación con el referente y con el sujeto-operador: el gesto de la mirada sobre el objeto: «momento de la toma»” (Dubois: 1986, 62). La imagen compromete psíquica y corporalmente al sujeto que la toma, por lo que la génesis de la fotografía es un acto que implica tanto al referente como al fotógrafo y que produce una huella de dicho vínculo.

En el cine, la imagen es el resultado de la acción del actor, pero también de aquel sujeto que opera la cámara. Por lo tanto, el acto que genera la imagen cinematográfica le corresponde a ambos. La imagen no es más que la huella de un accionar realizado *alrededor de* la cámara por dos sujetos: la acción actoral que le corresponde al actor y también al camarógrafo. De este modo, la emanación física del referente, propia del carácter indicial de la fotografía (en este caso, de la sucesión de fotogramas que componen el material filmico), corresponde a la acción en situación de actuación del actor y del camarógrafo.

¿Qué significa esta afirmación?

En el teatro es la mirada del espectador la que produce la focalización sobre un actor determinado o sobre una porción de la escena. La misma puede ser inducida por la puesta en escena (por ejemplo, mediante

la iluminación puntual) o *ganada* por el propio actor mediante una serie de procedimientos o artilugios, o mediante ese fenómeno de focalización espontánea comúnmente denominado como “presencia escénica”⁷. En el cine, en cambio, la focalización es producida por el propio dispositivo, por cuanto el lugar de la mirada está ocupado por un artefacto que puede manipularse tanto durante el rodaje (mediante el encuadre y el movimiento) como posteriormente (a través del montaje e incluso, de la estrategia publicitaria del film).

La acción actoral es aquel desempeño que se produce durante la toma y que es captado por la cámara. Consideramos que no es posible afirmar que la misma se reduce exclusivamente a los gestos, desplazamientos o al mero cuerpo inmóvil del actor, dado que el encuadre y el movimiento de cámara imprimirán un ángulo y un recorrido que determinarán en la misma medida a la imagen resultante. De hecho, es común que sean los movimientos de cámara los que dan como resultado una acción que en realidad el actor, que ha permanecido inmóvil, no ha realizado, pero que será percibida como suya (esto se observa claramente en las escenas de pelea y en los films de acción). En este sentido, el actor debe adaptar su propio accionar al del camarógrafo y viceversa, al punto que el camarógrafo puede relevarlo de accionar, para “construir” él mismo la acción del actor.

Si bien la preparación del encuadre, de los movimientos de cámara y de las cualidades fotográficas y sonoras de la toma, puede corresponderle a otro sujeto o a equipos enteros de sujetos, que además trabajan bajo las indicaciones del director, nuestro interés reside en el momento preciso de la toma, porque es allí cuando se produce la acción actoral. Por consiguiente, la reflexión se centra en los sujetos que tienen desempeño estrictamente durante la situación de actuación. Esto no quita que determinadas acciones requieran la intervención de otros técnicos en el momento mismo de la toma (el *travelling* es el ejemplo más claro de ello), por lo que bajo la categoría que denominamos “camarógrafo” u “operador” pueden encontrarse reunidos varios sujetos que deberán adaptar cada uno de sus desempeños al del actor y viceversa. En definitiva, la toma es, en sentido estricto, el acto en el que quedan físicamente implicados todos aquellos que accionan *alrededor de* la cámara durante la situación de actuación, y cuya huella quedará impresionada en la película.

¿Cuál es el rol del director en la situación de actuación cinematográfica?

⁷ Para profundizar en la caracterización de la presencia escénica como fenómeno de focalización espontánea, ver Mauro: 2011 a.

gráfica? En el teatro, por ejemplo, el director no participa de la situación de actuación. De hecho, el rol de director puede no existir y aun así habría teatro. Sin embargo, en el cine esto no es posible, dado que la propia enunciación fílmica requiere de un punto de vista encarnado que tome, disponga y organice las imágenes. Aun en el caso de que ningún sujeto asumiera ese rol en forma nominal, igual habría una o varias personas que deberían realizar dichas tareas para que el film exista.

En normas generales, en el cine se produce una separación entre el sujeto que toma la imagen, que es quien opera la cámara, y el sujeto que diseña, ordena y manipula las mismas. Esto implica que el director de cine es ajeno al acto que da como resultado la impresión de las acciones en imágenes, así como el director teatral se halla ausente en la situación de actuación propiamente dicha. La diferencia entre ambos es que, mientras en el teatro el director puede no existir, en cine esto no es posible.

No obstante su no intervención en la situación de actuación, y por lo tanto, en la acción actoral, el director ejerce un rol definitorio en la actuación cinematográfica, a diferencia del director de teatro. En efecto, en cine es el director quien terminará de construir la actuación a partir de la manipulación del material obtenido en la situación de actuación, esgrimiéndose por consiguiente como el mediador entre la acción actoral y la actuación. Esta es la diferencia sustancial entre el arte actoral en teatro y en cine. Mientras en el teatro, acción actoral y actuación coinciden, en el cine existe un profundo hiato entre ambas, en el que la intervención del director es definitoria. Será el director el que, utilizando las posibilidades ofrecidas por el dispositivo cinematográfico, convierta las “trazas” de actuación obtenidas por la impresión fílmica de la acción en situación de actuación, en una actuación como enunciado artístico a ofrecer al espectador.

Conclusiones

En el presente trabajo hemos caracterizado algunos elementos para la constitución de la actuación como un campo de indagación teórica específico. Iniciamos nuestra reflexión en la actuación teatral, dado que la misma es la manifestación originaria del arte actoral y, por consiguiente, es el espacio en el que el mismo ha adquirido sus caracteres esenciales y sus parámetros básicos de desempeño. El desarrollo de categorías teóricas generales para la comprensión de la actuación teatral, brinda un sistema conceptual que permite el abordaje del fenómeno en otros medios a partir de la indagación en las modificaciones que sufren dichas categorías gene-

rales en el desempeño actoral en los mismos. En efecto, hemos analizado cómo se desenvuelven estas categorías conceptuales en su aplicación al desempeño actoral en cine.

Quedan por indagarse aun las particularidades que adquieren la acción actoral y la situación de actuación en radio y televisión. En el caso de la radio, a la existencia de un dispositivo técnico mediatizador, se suma la constitución de una mirada “virtual” sobre la base de lo que el desempeño estrictamente vocal del actor puede sugerirle a un espectador no presente (aspecto que antaño era subsanado convocando a una porción del público a presenciar las emisiones). En lo que respecta estrictamente a la televisión, la indagación debe contemplar las modificaciones suscitadas por los modos de producción, así como también las diversas estéticas actorales que han recalado en la misma, constituyendo el realismo y el melodrama las dos corrientes más comunes. Pero además surge, en relación con este medio, una nueva línea de investigación: aquella que contemple las características que asume la actuación en las situaciones de actuación en las que el sujeto acciona en nombre propio. Es decir, abordar desde una perspectiva teórica la relación establecida entre actor y espectador en el *reality show*, formato de “no ficción” que ya cuenta con más de una década de antigüedad y que se halla plenamente instalado en el medio televisivo a nivel mundial.

Por último, de la consideración de la actuación como campo de investigación autónomo surgen diversos abordajes posibles.

En primer lugar, posibilita el establecimiento de un criterio homogéneo pero aun así libre de anacronismos, para un análisis histórico de la actuación en Occidente, así como también a nivel regional o nacional, desde una perspectiva estrictamente metodológico-estética que contempla, no obstante, cada contexto sociocultural en particular. De este modo, es posible dar un salto cualitativo que permite superar los abordajes que constan de meras compilaciones de formas de desempeño actoral a lo largo del tiempo.

Asimismo, un campo de investigación así constituido, que debe privilegiar una perspectiva interdisciplinaria que conjugue la teoría con la práctica, permite aislar y plantear claramente aspectos fundamentales para la pedagogía actoral y para la dirección escénica. Esto podría resultar en aplicaciones fructíferas y necesarias, como un adecuado delineamiento de programas de educación artística en lo que respecta a la formación para la actuación y para la dirección escénica, a aplicarse tanto en institu-

ciones oficiales como en talleres privados, lo cual permitiría regular una actividad que hasta el momento permanece en gran medida librada al espontaneísmo.

Lo anterior se halla estrechamente ligado con las problemáticas condiciones laborales de los actores. Consideramos que la instalación de una línea de investigación como la propuesta puede ser de vital importancia para esclarecer la situación de los trabajadores de la actuación a nivel social, cultural y gremial. En el caso argentino, esto se torna relevante teniendo en cuenta la intensa actividad que se registra a lo largo de la historia de nuestro campo teatral (hecho reconocido a nivel nacional e internacional), lo cual se manifiesta en la gran oferta de espectáculos, y en el desarrollo de numerosas instituciones de formación para actores, tanto públicas como privadas.

Por ello, los resultados de investigaciones de este tipo conformarán un estado de la cuestión que dé cuenta de la situación de los trabajadores de la actuación en el ámbito público y privado, tanto de tipo comercial como autogestivo o “alternativo”, que problematice la misma y tenga en cuenta su complejidad, evitando constituir un mero reflejo o extrapolación de las condiciones de otros trabajadores a las circunstancias de los actores, que ostentan profundas diferencias. La consideración de la actuación como objeto de indagación específico permite la elaboración de herramientas conceptuales de reflexión disponibles también para las asociaciones y organizaciones de actores existentes, o para la constitución de nuevos agrupamientos que puedan desarrollar estrategias en pos de disminuir los niveles de informalidad y precariedad laboral de sus miembros.

Por último, una indagación en este sentido permite visibilizar y estudiar en profundidad cuál es el aporte nacional y/o regional en el campo de la actuación. Consideramos que de este modo se promovería la preservación de un valioso capital cultural intangible que, a fuerza de ser durante muchos años menospreciado, se halla en riesgo en muchos de nuestros países.

Bibliografía

- Barr, T. 2002. *Actuando para la cámara: Manual de actores para cine y tv*. Madrid: Plot.
- Caine, M. 2003. *Actuando para el cine*. Madrid: Plot.

- Ceriani, A. y M. Cifardo. 2007. “El concepto de dispositivo” (inédito).
- Chartier, R. 1996. *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Dubois, P. 1986. “El acto fotográfico”, en *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Mauro, K. 2013. “La actuación popular en el teatro occidental”, en *Pitágoras 500, Revista de Estudos Teatrais* V. 5, Oct. Sao Paulo: UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas).
- _____. 2013. “La actuación en el teatro posdramático argentino”, en *Revista Brasileira de Estudos da Presença* Número 3, V.3, set/diez. Rio Grande do Sul: UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul).
- _____. 2012. “El método de las acciones físicas de Raúl Serrano y la acción actoral como lugar del sujeto”, en *Revista Digital Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Año 7, Nro. 15, Julio. Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras.
- _____. 2011a. *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un modelo de análisis de la actuación teatral a partir del caso porteño*, Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, Argentina (inédita).
- _____. 2011b. “Alcances y límites de una perspectiva canónica: La actuación entre las nociones de «representación» y de «interpretación»”, en Larios Ruiz, Shaday, *Escenarios post-catástrofe, Primer Premio de Ensayo Teatral*. México: Artezblai.
- _____. 2011c. “La actuación y los estudios literarios”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, Vol. 13, N° I, enero/junio, Bogotá: Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia.
- _____. 2011d. “Concepciones del cuerpo en las técnicas de actuación en Buenos Aires”, *Latin American Theatre Review*, 44/2, Spring 2011, Lawrence, Kansas: Center of Latin American Studies, University of Kansas (USA).
- _____. 2010a. “Problemas y limitaciones de la acción actoral entendida como representación”, en *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, Año V, N° IX, Buenos Aires: Afuera.
- _____. 2010b. “El actor entre el oficio y la naturaleza: el léxico utilizado en

- la crítica a la actuación a la luz de la Teoría de la Argumentación en la Lengua”, *Espéculo, Revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid*, Nro. 46. Madrid: UCM.
- _____. 2009. “El estilo de actuación de Guillermo Battaglia (sobrino)”, en AAVV, *En torno a la convención y la novedad, Actas del XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*, Buenos Aires: Galerna.
- _____. 2007. “La poética personal del actor como creador. El caso Guillermo Francella”, en O. Pellettieri (Ed.), *Huellas Escénicas (Actas del XV Congreso de Teatro Argentino e Iberoamericano)*, Buenos Aires: Galerna.
- Merleau-Ponty, M. 1975 (1945). *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península.
- Miralles, A. 2000. *La dirección de actores en cine*. Madrid: Cátedra.
- Nacache, J. 2006. *El actor de cine*. Barcelona: Paidós.
- Pellettieri, O. (Dir.) 2002. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Volumen II*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (Dir.) 2001, a. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Tomo V, El teatro actual*. Buenos Aires: Galerna.
- UNESCO. 1996. *Directrices para la creación de un sistema de Tesoros Humanos Vivos* (consultado en <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00031-ES.pdf>, el 08/03/08).

Fecha de recepción del artículo: 7 de febrero de 2014
Fecha de recepción de versión revisada: 29 de agosto de 2014

☞ Testimonios

Teatro y educación: reflexiones en torno al Encuentro de Pedagogía Teatral 2013

Juan Campesino

Teatro, artes y educación

La relación entre teatro y educación es sumamente antigua, y en el mundo occidental se remonta a los orígenes de ambos. En la antigua Grecia, el teatro nace ya revestido del carácter moral que lo distinguirá claramente de la épica y la lírica. El mismo aedo, cantor de épicas anterior al advenimiento del teatro, era ya una especie de maestro. En el marco del mayor refinamiento cultural de la Antigüedad, el teatro hereda el sustrato temático y estilístico de la épica y, en menor medida, de la lírica, pero incorpora de inicio ese procedimiento característico de la fábula que consiste en enseñar mediante el ejemplo, y del que deriva una riquísima tradición literaria. En una palabra, y como resultado de su misma naturaleza espacio-temporal, el teatro forma parte de la literatura ejemplar, de ahí que, por más que se recorra su historia de arriba abajo, resulte imposible separarlo de sus cualidades educativas.

Desde esta perspectiva, no obstante, el recuento sistemático de tales cualidades del teatro se antoja una tarea no sólo extensa sino a todas luces imposible, pues habría que referirse a cada uno de los ejemplos en los que el arte teatral ha venido impartiendo su cátedra a lo largo de los siglos; sin duda una labor tan ardua como estéril, en el sentido de que carecería del enfoque orgánico tan caro a las actuales ciencias de la educación, orientadas más que nunca —cuando menos en la teoría— a la formación integral del individuo.

Intencionalmente, en el párrafo anterior comencé hablando de teatro y educación, y acabé refiriéndome al arte teatral y a las ciencias de la educación. “Arte” y “ciencia” son dos palabras de añeja etimología que vienen a conformar el centro de los marcos conceptuales del teatro y de la educación en el transcurso de los últimos 500 años. Es en el punto de confluencia de estos marcos conceptuales donde cobra sentido la noción de educación artística como ciencia relativa a la enseñanza y al aprendizaje de las artes. Y digo 500 años porque las disciplinas que actualmente se

consideran artísticas no llegan a conformar tal catálogo con anterioridad al Renacimiento europeo. De hecho, es a partir de entonces que los significados de las palabras “arte” y “ciencia” comienzan a distinguirse con claridad; no hay que olvidar que, durante toda la Edad Media, las que hoy se consideran disciplinas científicas en sentido duro eran las llamadas artes liberales, agrupadas en el *quadrivium*. Liberales, porque eran propias del hombre libre, que no necesitaba cobrar por su práctica; artes, porque se llevaban a efecto mediante principios metodológicos claros, las más de las veces asentados en tratados y manuales.

Lo que quiero decir con todo esto es que el aspecto científico de la relación entre teatro y educación sale a la luz sólo cuando se identifica el carácter artístico de la poesía, y con ella del teatro, en el sentido que en 1746 Charles Batteux les concediera a las “bellas artes” (*beaux arts*), momento que coincide con los primeros enfoques sistemáticos a propósito de la educación,¹ perfilada ya como ciencia de la enseñanza. Al margen de su transmisión especializada en los ámbitos profesionales o amateurs, en este marco las artes se integran a la educación infantil sostenidas por un principio común: la belleza (su producción y apreciación), principio que, al tiempo que lo contiene, supera por mucho el aspecto técnico de las prácticas disciplinares. Es lo que quiere decir Juan Acha cuando distingue entre educación artística, aquella que se refiere a la capacitación relativa a las disciplinas artísticas, y educación estética, orientada al desarrollo integral de la sensibilidad del individuo desde sus primeros años. Esta última tendería ya sus redes rumbo a lo ético y lo político, dotando al individuo de herramientas para desarrollar a fondo su subjetividad y para desempeñarse favorablemente en los entornos sociales.

El Encuentro de Pedagogía Teatral 2013

Confieso que la primera vez que oí el término *pedagogía teatral* me sonó un poco pedante, como una manera “académica” de referirse a los métodos y técnicas desarrollados para la transmisión del saber teatral en lo que toca a su producción y apreciación. Un poco más tarde, y con más conocimiento sobre el tema, llegó a sonarme como una clase de enseñanza que se manifiesta teatralmente, lo que, en sentido amplio, puede decirse de toda enseñanza transmitida de un maestro (el actor) a uno o varios alumnos (el público), pero también de toda obra de teatro, donde los per-

¹ Me refiero particularmente al *Emilio* de Rousseau y a la labor de los primeros enciclopedistas.

sonajes muestran su vida, su experiencia, al público. Finalmente, el matiz pedagógico, y no simplemente didáctico, me hizo pensar fundamentalmente en los niños. Esta enseñanza de naturaleza teatral no podía ser otra cosa que la misma naturaleza teatral que subyace al aprendizaje de los niños. ¿No nos ha enseñado lo suficiente la escuela activa de De Crolly, de Dewey, de Neill y Freinet, que el interés del niño se dirige a la experiencia; que, en términos estrictamente facultativos, es lo único de lo que en verdad carece? ¿Y no es el teatro, en este sentido, el ejemplo por antonomasia de la experiencia, de la experiencia expuesta en ese laboratorio-taller que llamamos drama, y llamamos escenario?

En esta línea de pensamiento, en 2013 el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) decidió echar a andar una línea de investigación que se ocupara de estudiar la relación del teatro con la formación del individuo en sus primeros años. Lo que se había hecho hasta entonces en el CITRU había tenido que ver más con la didáctica profesionalizante del teatro que con la verdadera pedagogía teatral, de modo que el encuentro proyectado para inaugurar la línea debía enfocarse en el acontecimiento de enseñanza-aprendizaje inherente al trabajo en el aula escolar. No podía tratarse del tradicional congreso con mesas redondas y conferencias magistrales; eso habría sido, a todas luces, antipedagógico. Se decidió, en cambio, ofrecer una serie de talleres, uno para cada nivel de la educación básica y media superior, orientados a la capacitación de profesores especialistas en la impartición de la materia de teatro correspondiente al área de la educación artística, los cuales, como fuimos enterándonos en el transcurso del encuentro, cuentan con muy pocas herramientas de apoyo para su desempeño docente.

Gran parte del éxito del Encuentro —realizado del 20 al 24 de mayo del 2013— tuvo que ver con esta carencia, pero sobre todo con la calidad de los talleristas. En primer lugar, la doctora María Elsa Chapato, de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, cuya experiencia en la formación de profesores supera ya el cuarto de siglo y quien, además de un seminario intensivo sobre la investigación en el campo de la educación artística, y de dos conferencias magistrales relativas a la pedagogía teatral y la enseñanza de las artes en la escuela, se encargó de impartir el taller para profesores de secundaria. Y junto a ella, un reparto nacional a la misma altura: Cristina Barragán, titular de la Dirección de Desarrollo Académico del Centro Nacional de las Artes (Cenart), impartió el taller para educadores de primaria; Rosa María To-

rres, secretaria académica del Posgrado en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional, y a la sazón corresponsable de la línea en educación artística desarrollada en colaboración con el Cenart, fue la encargada de orientar a los profesores de bachillerato y, para dar cuenta de los estudios superiores en teatro, la más apropiada fue la trayectoria de Carlos Díaz, por su labor como docente en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM y por su experiencia en la organización del Coloquio Nacional de Pedagogía y Arte Teatral de la misma institución. Finalmente, Octavio Rivera, José Ramón Alcántara y Gilberto Guerrero se dieron cita en una mesa de discusión para hablar de los posgrados en materia de teatro a su cargo en la Universidad Veracruzana, la Universidad Iberoamericana y la Escuela Nacional de Teatro, respectivamente.

Las memorias del encuentro

Los avances obtenidos por la experiencia del encuentro quedaron reunidos en un volumen titulado *Memorias del Encuentro de Pedagogía Teatral*, consultable en línea en el portal del CITRU (www.citru.bellasartes.gob.mx, en la sección Publicaciones – Libros electrónicos). El libro da cuenta de la enorme pertinencia que hoy día entraña la relación del arte teatral con las ciencias de la educación, entendidas estas últimas como una serie de disciplinas que se ponen en marcha en el salón de clases y no en el espacio incondicional de las ideas. Dado que soy profesor de secundaria en una escuela privada orientada a las artes, ubicada en un medio rural del interior de la República (imparto la asignatura de lengua y literatura y coordino el área de humanidades), decidí asistir, en calidad de oyente, al taller de María Elsa, en el que, además de su entrañable personalidad y su experiencia en el tema, quedaron de manifiesto su enorme sensibilidad en el trato con los adolescentes y su incansable dedicación al enriquecimiento de una manifestación cultural tan importante como las artes escénicas, en las que reconoce una de sus grandes pasiones como educadora y, también, como artista aficionada. No pude quedar más satisfecho y, al mismo tiempo, motivado con la experiencia pues, para mi sorpresa (considerando el programa propuesto, yo esperaba un curso de carácter eminentemente teórico), el taller se orientó mayoritariamente a las problemáticas a las que, día con día, se enfrentan los profesores en el salón de clases y de las que deviene gran parte de sus inquietudes. En este sentido, se hizo patente la desproporción que suele mediar entre las intenciones pedagógicas y las condiciones reales de trabajo. De manera

paralela a la validez y pertinencia de los programas académicos, se habló de la precariedad de tiempo, recursos y preparación docente, de la escasez de asesores pedagógicos especializados no ya en teatro, sino en educación artística, de la falta de interés y participación por parte de los tutores y padres de familia y, de manera más general, de las características propias de los adolescentes que cursan la secundaria, condicionadas por las distintas realidades socioculturales que los circundan. Asimismo, no faltó quien mencionara las dificultades inherentes al imperativo de evaluar el trabajo de los estudiantes y, sobre todo, el conflicto recurrente que media entre la importancia psicopedagógica del proceso de enseñanza-aprendizaje y las exigencias de presentar, al final de cada ciclo, un producto terminado que satisfaga las expectativas institucionales de los centros educativos.

A diferencia de la secundaria, a la que las artes se incorporan como asignatura oficial a partir de 2006, la educación primaria, cuya reforma integral data de 1993, ya cuenta con un marco didáctico-institucional de mayor desarrollo, lo que se vio reflejado en el taller dirigido a profesores de dicho nivel impartido por Cristina Barragán. Entre otros temas, este curso se enfocó en plantear una guía para aproximarse a la estructura educativa que determina la enseñanza de las artes, y con ellas del teatro, en los primeros años del desarrollo infantil, haciendo hincapié en la importancia de conocer el marco institucional que condiciona la incorporación de las artes a los currículos oficiales y, en especial, de perfeccionar la práctica docente implementando materiales de apoyo como el dispositivo didáctico, la transversalidad y la dupla docente. Por su parte, amén de situar el tema en el ámbito de la educación artística, el taller impartido por Rosa María Torres Hernández a propósito de la pedagogía teatral en el bachillerato se concentró en hacer explícitas las opiniones de los profesores por cuanto a los beneficios y contribuciones que brinda el aprendizaje del teatro a jóvenes y adolescentes, y su enseñanza, a los propios maestros. El resultado fue un trabajo de corte estadístico que, sobre la base de las experiencias reales en el salón de clases, dio cuenta de las consecuencias éticas y epistemológicas del campo en cuestión. Finalmente, las condiciones que enmarcan la enseñanza y el aprendizaje del teatro en las universidades fue el tema de reflexión del taller impartido por Carlos Díaz y orientado a las problemáticas que derivan del carácter profesionalizante de la educación superior. Entre las inquietudes expuestas en él se hallan la diversidad de disciplinas que confluyen en el arte teatral y, por ende, la variedad de enfoques metodológicos que requiere su enseñanza, el pleito casado entre la

teoría y la práctica, que impide que los estudiantes tiendan puentes entre una y otra y, en especial, las cualidades mismas de estos últimos, que llegan a las carreras tras quince años de educación escolarizada a cuestas. De ahí que el de Díaz haya sido un curso incendiario que subrayó la reducción a la que ha sido sometido el cuerpo, principal herramienta de trabajo del teatrista, en el curso de su vida estudiantil y las trabas pedagógicas que de ello resultan.

Expuestas en un panel de discusión hacia el final del encuentro, las reflexiones y conclusiones de los cuatro especialistas y de quienes cursaron los talleres, subrayaron las inquietudes que acompañan la labor del profesor en el aula y que determinan su experiencia tanto personal como profesional y, asimismo, evidenciaron la pertinencia del Encuentro de Pedagogía Teatral en el marco de una comunidad que, desafortunadamente, aún acusa grandes carencias en cuanto a capacitación, normalización y comunicación se refiere. En este sentido, me sorprende la actual carencia, cuando menos en nuestro país, de una agrupación de profesores de teatro que, además de poner en contacto a los docentes de la especialidad mediante una red informativa, se encargue de organizar cursos, seminarios y talleres de actualización y perfeccionamiento, así como de promover actividades comunitarias orientadas al fortalecimiento de la enseñanza y el aprendizaje del teatro en el seno de la sociedad.

Por cuanto a la mesa redonda que dio cierre al encuentro, he de decir que su carácter fue eminentemente informativo, ofreciendo a los asistentes una probada de la oferta educativa disponible a nivel posgrado y de las posibilidades que brinda el teatro, no sólo en el viejo ámbito profesional, sino también en el campo, aún joven, de la investigación teatral. En este panel, los doctores Guerrero, Rivera y Alcántara hablaron de sus experiencias al frente de los programas de maestría de mayor reconocimiento en el área, de los que, en adición, expusieron sus características, antecedentes y objetivos, y sus actuales condiciones de operación.

**Reseñas
de libros**

Terapeia teatral. Las prácticas teatrales y su aplicación en acompañamientos terapéuticos

Compiladores: Gabriel Yépez e Ireli Vázquez
México: CITRU, Libros de Godot, 2013, 205 págs.

Rosalinda Esther Ulloa Montejo

En México, desde hace aproximadamente 30 años hemos tenido la presencia de profesionales en psicodrama. No obstante, el campo del teatro como herramienta terapéutica sigue siendo tierra virgen; sus frutos son pocos y sus registros casi nulos. Los investigadores Gabriel Yépez e Ireli Vázquez recopilan en el libro *Terapeia teatral. Las prácticas teatrales y su aplicación en acompañamientos terapéuticos* una serie de charlas que formaron parte del Ciclo Terapeia Teatral, realizado en el CITRU en marzo de 2011, con el objetivo de despertar el interés por el tema en los profesionales del teatro y en los profesionales de la salud mental. Este libro es un documento de gran valor por las reflexiones inéditas que ofrece acerca del trabajo terapéutico basado en experiencias teatrales, y sin duda en sus páginas encontrarán un fuerte aliento los profesionales de la salud mental que se interesan por las técnicas derivadas del arte como herramientas de trabajo cotidiano. De igual manera, los artistas que van buscando que su oficio no sólo transcurre en las tablas, salas de concierto o galerías, sino que buscan otros derroteros que los acerquen, en palabras de Vázquez, a “restituir el valor social y humano del teatro” (21), se beneficiarán de su lectura.

Yépez y Vázquez han compilado este libro casi a manera de texto dramático. En el Primer Acto, los primeros capítulos introducen a la presentación de los personajes y se ofrecen los antecedentes de la dramaterapia y sus bases en los grandes estudiosos del teatro, con un interesante panorama de la locura y las nociones del acompañamiento terapéutico. En el Segundo Acto se presenta el conflicto: un panorama general sobre las enfermedades degenerativas y los antecedentes de prácticas terapéuticas auspiciadas por el INBA. En el Tercer Acto tiene lugar el desenlace, con algunos capítulos de exposiciones muy puntuales de trabajos con distintas

comunidades: personas con síndrome de Down, autismo, adultos mayores y demencia senil.

En el primer capítulo, “Recopilación de experiencias del trabajo terapéutico basado en herramientas teatrales”, Ireli Vázquez se ocupa del potencial sanador del teatro y de los procesos terapéuticos, y hace un listado de las herramientas: el texto, la improvisación y el juego, el cuerpo, el grupo, los objetos, la verbalización, la representación, la participación y la ritualidad.

La autora continúa llevándonos en un viaje por los grandes teóricos del teatro y sus aportes a la dramaterapia: Stanislavski, Artaud y Brook, entre otros. Presenta un gran abanico de las herramientas y las aportaciones de estos teatristas a la terapia, que completado con la gran cantidad de estilos y procesos dramaterapéuticos, sería algo así como una buena “carta” con la que cada facilitador podría crear su propio “menú”.

En el segundo capítulo, “Concepciones en el estudio de la locura, nociones del acompañamiento terapéutico, y convivencia entre las prácticas artísticas y la psiquiatría”, Gabriel Yépez logra sintetizar la historia de la locura en Europa. El autor narra cómo los enfermos mentales han sido vistos, tratados, auxiliados, repudiados, exiliados y confundidos. Este recuento es doloroso y triste, pero nos hace reflexionar sobre el lugar que ha ocupado la enfermedad mental en la sociedad y las bases sobre las que se asienta la noción. Nos remonta al origen de la locura entre los leprosos y el legado de aislamiento que de ellos hereda. Nos muestra cómo tanto la moral como la medicina se adjudican la responsabilidad de la locura. Basado en textos de Foucault, presenta también el lado luminoso de la locura y la fascinación que provoca en artistas y poetas, así como la concepción de la “nada”. Nos refiere cómo desde la Alta Edad Media y hasta el siglo XIX, la locura ha transitado fuera de los marcos jurídicos y fue gracias al positivismo que las enfermedades mentales llegaron a ser vistas desde una perspectiva humanitaria y científica.

Yépez ofrece un panorama histórico de las concepciones sobre la locura en México, sin dejar de mencionar el hecho de que para los indígenas prehispánicos estas enfermedades eran nombradas “enfermedades del corazón”, y remite a investigaciones que se están llevando a cabo al respecto. Aquí empezamos a adivinar los orígenes de la intervención del teatro en los proyectos de manicomio moderno que se instalaron en nuestro país entre 1885 y 1910, con las técnicas de hipnotismo, herbolaria mexicana y musicoterapia. En esta época también están registrados títulos, tesis

y artículos de autores mexicanos, y traducciones de autores extranjeros, algunos sobre medicina legal, que nos dejan ver el desarrollo del estudio de las enfermedades mentales en nuestro país. El autor aborda el emblema porfiriano de aquella institución dedicada a la locura: el manicomio de “La Castañeda”, proyecto fallido desde su nacimiento en 1910 hasta su demolición en 1968.

Un último apartado lo dedica Yépez a revisar las prácticas artísticas puestas al servicio de las enfermedades mentales, de las cuales la que más desarrollo ha tenido en nuestro país es la musicoterapia, con mejor cabida en lo científico por su facilidad de registro y medición. Menciona también al psicodrama de Moreno y al Teatro del Oprimido de Boal. Hace hincapié en la importancia de la función que tienen las familias en la contextualización del estado de los enfermos mentales. Menciona los trabajos que dentro de estos lineamientos se han realizado en países como Argentina, Chile y España. Por último, Yépez critica la falta de apoyo institucional para la creación de estudios de posgrado que aborden el campo de la arteterapia.

En el capítulo tres, “Panorama general sobre las enfermedades degenerativas, trastornos y discapacidades mentales, y sus procesos terapéuticos”, se retoman una serie de conferencias dictadas en el Ciclo Terapia Teatral realizado por el CITRU en el Cenart en marzo de 2011. Con su larga experiencia en el ramo, Soledad Carina Vélez nos introduce magistralmente en el mundo de las enfermedades mentales. En primer lugar, presenta clasificaciones de éstas apoyándose en los materiales de Emil Kraepelin y Eugen Bleuler; continúa con la muestra del cuadro *Esquizofrenia y trastornos esquizoides* del libro *Clasificación Estadística Internacional de Enfermedades y Problemas Relacionados con la Salud* (llama la atención que no utilice el Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales –DSM-IV–, que es el más utilizado en el mundo psiquiátrico y psicoanalítico). La autora cierra su artículo explicando cómo la terapia a través del arte dramático puede atender problemáticas de demencia y trastornos afectivos.

Es Socorro Merlín, guerrera incansable del teatro, quien en el capítulo cuatro, “Antecedentes de prácticas terapéuticas con recursos teatrales en el Instituto Nacional de Bellas Artes”, ofrece los antecedentes de la terapia artística para después presentar brevemente las investigaciones que ella comandó: “Teatro para niños y niñas de educación especial con diferentes síndromes”. Durante siete años desarrolló un proyecto que con-

sistía en investigar el lenguaje de los niños, sus capacidades motoras y cognitivas, y sus curvas de atención, para volcar estas investigaciones en la creación de los espectáculos (“La Caja 1 y 2”, “La visita” y “Los días de la semana”). La participación del teatro en el aula, con actividades de aprendizaje basadas en los espectáculos presentados, potenciaba la capacidad de atención de estos niños y transformaba sus conductas. Como resultado de esta experiencia se publica *Teatro para la educación especial en el INBA*.

Este proyecto dio paso a una investigación basada en Piaget con bebés de cuatro meses a cuatro años de edad con la finalidad de obtener una guía didáctica de actividades para el desarrollo de la educación teatral de lactantes y maternas. Otro proyecto consistente en un taller de teatro con enfermos mentales adolescentes muy deteriorados intitulado “La expresión del adolescente enfermo mental hacia el teatro y la comunicación”, logró entre otras cosas obtener un reconocimiento personal y la distensión y movilidad corporal, orientación espacial y resignificación del movimiento de los participantes. El último proyecto, “Del teatro interior de los esquizofrénicos hacia el teatro exterior y la comunicación”, partió de trabajar con los enfermos como verdaderos actores, cuidando de no usar textos de gran despliegue imaginativo. A partir de este trabajo se llegó a montar la obra *Taller de Ciencias Sociales*. La Dra. Merlín finaliza su exposición lamentando que estos proyectos no pudieran tener continuidad por falta de apoyo de todo tipo, dadas las políticas culturales de nuestro país.

En el capítulo cinco, “*El hilo invisible*. En busca de metodologías para la creación teatral con personas con discapacidad mental: síndrome de Down y autismo”, Edgar Maldonado Colis narra su experiencia con Encontrarte, una pequeña escuela de chicos con discapacidad mental con diferentes perfiles, entre los 15 y los 40 años. Ésta es otra experiencia en la que los enfermos son tratados como actores regulares. El autor comparte una serie de ejercicios que le llevaron a la creación de la obra *El hilo invisible*, los cuales giraban alrededor de relaciones interpersonales, y señala que el proyecto se vio favorecido por el hecho de no hacer distinciones entre la gente “normal” y la “discapacitada”. La obra tuvo varias temporadas para un público regular, y pretendía que los participantes vieran el teatro como fuente de trabajo, independencia y autosuficiencia; pero la sobreprotección o el abandono por parte de las familias de los enfermos involucrados fueron un obstáculo para continuar el trabajo. El resultado final fue que “todos los que intervenimos en este trabajo salimos muy be-

neficiados del corazón” (125).

María de los Ángeles Hernández, en el capítulo seis, “Métodos de creación teatral con personas con discapacidad mental: síndrome de Down y autismo”, habla del trabajo que desde diferentes trincheras como responsable del Diplomado en Terapia de Arte de la UNAM (entre otras), ha realizado siguiendo ciertas teorías reichianas como la terapia corporal y la acción creativa. El capítulo subraya la necesidad de que más artistas comiencen a formarse en terapia, ya que el camino inverso, sostiene, es un poco más arduo. Finalmente, desde una interpretación del trabajo de Jung, habla de los alcances del arte y de cómo incluye en su trabajo técnicas de drama, danza, artes plásticas y cine. Partiendo de un panorama general de las enfermedades de Down y el autismo, el capítulo termina identificando las capacidades que pueden llegar a desarrollarse en ambas mediante un trabajo de arteterapia.

La Mtra. Hernández continúa en el séptimo capítulo: “Marco teórico sobre el teatro como terapia y el proceso de simbolización”, con una exposición muy interesante del método junguiano de la interpretación del arte con el que ella trabaja. Repasa brevemente la teoría del símbolo, la diferencia entre símbolo y signo, el inconsciente colectivo, los arquetipos, la sombra, etcétera, y liga todo esto con el tema de la tercera edad. Explica por qué es de suma importancia utilizar el arte y el análisis junguiano para ayudar a los ancianos a cobrar conciencia en el momento final de su vida, y tomar la responsabilidad de sus propias enfermedades.

En el octavo capítulo, “El teatro con adultos mayores y la compañía El Amate”, Alberto Domínguez y Evangelina Lomelí exponen su trabajo con la compañía El Amate de teatro para adultos mayores. Después de una serie de testimonios conmovedores por parte de los involucrados sobre cómo la pertenencia a este proyecto ha afectado sus vidas, nos adentramos en este admirable proyecto y la manera en que fue estructurado. Conocemos también cómo los autores se preocuparon por el aspecto de investigación previa para respetar los deseos, necesidades y vulnerabilidad del grupo de adultos mayores con que se llevó a cabo. En este apartado nos topamos con una loa que Evangelina Lomelí hace sobre la memoria, el olvido, la eternidad, la trascendencia, la espera: en suma, la realización por medio del teatro. Son emotivas sus palabras sobre la mujer y su destino para acabar en *La sala de espera*, obra presentada en diferentes foros y ante diferentes audiencias que lleva como tema general la vulnerabilidad de los adultos mayores. La autora hace una descripción

del proceso que ha llevado la obra a lo largo de sus dos años de existencia y de cómo ha afectado positivamente la vida de quienes forman parte de este proyecto.

Jorge Fernando Nieves, en el noveno capítulo, “Teatro sin memoria: pacientes con demencia senil, en lo particular Alzheimer (I)”, expone un análisis del destino de los adultos mayores en México: su salud, su productividad y la cantidad de necesidades que quedan sin cubrir para que tengan una verdadera “calidad de vida”. Es una intervención que nos lleva a vislumbrar el catastrófico destino de la humanidad, porque a fin de cuentas, ¿quién escapa al paso del tiempo?

En el capítulo diez, “Teatro sin memoria: pacientes con demencia senil, en lo particular Alzheimer (II)”, que continúa la temática del anterior, Ireli Vázquez concluye la antología con la exposición de la metodología que ella emplea en el laboratorio de teatro y danzaterapia en el centro diurno Alzheimer Tre Fontane, de Roma, Italia. Plantea la manera en que usó técnicas corporales con un grupo de ancianos con Alzheimer para estimular sus procesos cognitivos vigentes. Es muy interesante ver la creatividad con la que se buscaron soluciones para apuntalar dicha estimulación por medio de personas haciendo las veces de “operador” y “receptor” con los enfermos. Es una lástima que los lectores nos perdamos todo el material gráfico presentado en estas charlas, como los videos de este trabajo que se mencionan.

La ronda de preguntas y respuestas de esta sección siembra una preocupación por el destino de la “vejez” en México, en donde los ancianos siguen siendo abandonados pese a que el abandono de ancianos es un delito. A esta preocupación se suma la carencia de especialidades dedicadas a solventar los problemas que en este libro se plantean al interior de las instituciones públicas de posgrado.

En suma, el libro *Terapeia teatral* es un original compendio de estudios inéditos cuya lectura motivará sin duda a terapeutas y profesionales de la salud mental a indagar sobre la importancia y efectividad de las herramientas y técnicas aquí presentadas. Asimismo, estos estudios pueden despertar el interés de aquellos teatristas que buscan otros espacios para su trabajo y que desean dirigirse a otros públicos para cumplir funciones de tipo social, comunitario, educativo y de salud. Los trabajos aquí presentados son una clara muestra de que el teatro puede derribar las fronteras entre las ciencias, unirse a otros saberes y confabular por el bien de la humanidad.

De gente común.

Prácticas estéticas y rebeldía social

Lorena Méndez, Brian Whitener, Fernando Fuentes (eds.)
México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2013. 623 pp.

Francesca Gargallo Celentani

De gente común. Prácticas estéticas y rebeldía social es un libro editado por Lorena Méndez, Brian Whitener y Fernando Fuentes, publicado por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y la Fundación Jumex en 2013.¹ El volumen colectivo demuestra que las reflexiones políticas más profundas de la actualidad se revelan a través de prácticas colectivas que inciden, se nutren y acompañan la rebeldía social trastocando los parámetros estéticos. Los editores presentan “algunas de las prácticas, proyectos, experiencias y pensamientos críticos que han surgido, en las dos últimas décadas, sobre la naturaleza y las posibilidades del llamado ‘arte político’. Las prácticas que hemos incluido intentan ir de la representación a la acción: de mediar el mundo, a directamente actuarlo o ponerse en acción.”

En esta recopilación de trabajos sobre acciones locales y antiglobalización, que entrecruzan manifiestos e historia, arquitecturas y rebeliones, teatros, imaginaciones y resistencias, se reconocen iconografías que trastocan las normas estéticas, el lugar de la exposición, los campos de la rebeldía y el cristalizado saber político de partidos y facciones en pugna. Son actos que desestabilizan la censura interna de las izquierdas sin ceder un ápice en la confrontación con el sistema. Perfiles de personas y acciones en acompañamiento de presos en las cárceles y del dolor de hijos y madres por la desaparición de personas, en la rebelión ante la monetarización de la vida y la construcción de modelos únicos de entendimiento, en la política de los sujetos que crean objetos para la buena vida, en el no contundente a la impunidad que gozan los feminicidios y asesinatos de ciudadanos en los países cuyo sistema de representación y justicia está en franca descomposición.

¹ N. del E. La primera versión de este texto se leyó en la presentación del libro en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, el 24 de febrero de 2014.

La descripción en palabras de los móviles que llevaron a la protesta el *escrache*, la performance, la disidencia con los modos de manifestación, los grafitis y el re-uso de materiales, realizada por 27 autores individuales y grupales desenmascaran la tensión entre la necesidad colectiva de recuperar la voz de los indignados y la necesidad personal de inventar la expresión de un algo que está presente en el malestar colectivo. La escritura de ideas puestas en práctica así como la crítica de teóricos del arte como Ana Longoni, Alberto Híjar, Cristina Híjar y sicólogas como Suely Rolnik destacan que la misma noción de “creación” es política, pues hoy se extiende a la posibilidad del hacer, del intervenir en lo público.

Los editores del libro son miembros de La Lleca, colectivo que realiza pedagogía radical y política feminista en cárceles de la Ciudad de México. Ellos describen puntualmente el ir de lo individual a lo colectivo como un devenir fluido cuyo rumbo es dado por la práctica: “Creemos importantísimo advertir a quienes lean estas páginas que cambiamos de escribir en primera persona del singular a la primera persona del plural con frecuencia. Esto es una señal lingüística de la manera en que pensamos la colectividad, es decir como un espacio para el devenir desde la individualidad” (490-491).

La recuperación del espacio público como espacio de la exposición de las necesidades vitales recorre hoy Nuestra América desde la Argentina de 2001, cuando la gente común se hizo de la crisis económica para subvertir la desmemoria política y actuar contra la impunidad de los dictadores del pasado inmediato y de los bancos; hasta la Bolivia de las feministas que desafiaron la amenaza de ser llamadas contrarrevolucionarias por contravenir con sus grafitis la misoginia estética de las izquierdas aun cuando toman el poder; llegando a los movimientos de recuperación de objetos necesarios en el movimiento antiglobal del Yomango, y alcanzando las reflexiones-acciones de educación feminista en las cárceles de Brasil y México, que se organizaron alrededor de la maternidad rebelde o del des-aprender para saber (la subversión de la educación como instrumento de amansamiento y obediencia). Las acciones artísticas recrean el espacio público convirtiéndolo en el espacio de la exhibición del deseo y las habilidades. La expectación y la exposición vinculan a la gente y promueven colectivos que pueden echar a andar movimientos. El caos y la sorpresa toman desprevenidas las reflexiones y reorganizan la comunicación.

Estéticas en plural, las expresiones políticas se han hecho imagen, pero no desde la supremacía otorgada por la publicidad capitalista a la

vista. Imágenes para miradas críticas y críticas de la imagen racializada, sexista, económicamente hegemónica, efébrica, encubridora. Las acciones artísticas hoy toman lugar entre largas reflexiones teóricas o construyen percepciones del malestar social que las palabras ya no son capaces de describir.

Los significados y los sentidos de las acciones se han hecho tiempo, memoria, juego, responsabilidad y sonido. Ya no canción ni sinfonía, sino sonido que arrastra el decir de las voces sofocadas, el pasar del viento por los árboles de un bosque arrasado por la tala clandestina, cadenas de la maquinaria que no dice que cuando se habla de trata se habla de esclavitud, gritos contra el silencio que sonrío ante la gracia de la democracia de los votos comprados, robados, intercambiados.

De gente común habla de todo ello. Denuncia el derecho conservador que criminaliza quien protesta y reclama la solidaridad entre la gente que enfrenta la violencia exterminadora de la economía globalizada. Seguramente habla de sentires compartidos entre artistas, ese miedo frente al instante creador que corresponde a escritoras y performanceras, a la vez es uno de los mejores libros de teoría política que he leído en años.

**∞ Reseñas de
puestas en escena**

HURT. Reflexión en torno al dolor

Liliana Rojas

“I hurt myself today to see if I still feel. I focused on the pain, the only thing that’s real...” Esta línea de la canción *HURT*, original del grupo estadounidense Nine Inch Nails, podría traducirse así: “Hoy me lastimé a mí mismo para ver si aún siento. Me concentré en el dolor, la única cosa real.” Esta canción suena, con la voz grave de la versión de Johnny Cash y las notas melancólicas de la guitarra, cuando aparece en escena una espigada y esbelta actriz enfundada con un nítido atuendo de *ballerina*. La actriz se ve acompañada por Verónica, una muñeca “Barbie” de plástico, lo que produce en conjunto un extraño y casi doloroso contraste. Así empieza el espectáculo *HURT*, presentado de septiembre a octubre de 2014 en el Foro La Gruta del Centro Cultural Helénico, en la Ciudad de México.

La actriz (María Melanie Concepción Borgez) nos hablará del dolor, en tanto que Verónica, la perfecta “Barbie” que quiere ser una artista singular, va a ayudarlo. Una serie de canciones *pop* (de Christina Aguilera, Lady Gaga, Gloria Trevi), animaciones en *stop motion* (técnica en la que una serie de fotografías fijas dan la impresión de movimiento) y una esce-



© Melanie y Verónica, *HURT*, 2014. Foto de Aztikeria Teatro.

nografía mínima también pondrán de su parte.

HURT expone la destrucción inevitable de los ideales mediante Melanie y Verónica, personajes que nos confrontan con una serie de historias prometedoras y finalmente frustradas. La decepción se presume inexorable con los individuos que han aceptado formar parte de la sociedad contemporánea. Así, el dolor se concibe como una especie de experiencia cultural. Nuestra familiaridad con esas historias parece poner al descubierto la cualidad esencial del dolor en nuestras sociedades donde los roles están tan definidos y las experiencias aspiran a coincidir con las recetas dictadas.

Podríamos echar un vistazo a los preceptores de tales recetas. En 2009, la muñeca Barbie cumplió cincuenta años de existencia. Las niñas que crecimos en los años noventa no pudimos sustraernos o escaparnos del deseo de tener una Barbie. Nuestros padres consentidores recuperándose de la crisis económica que vino con la imposición de las doctrinas económicas del neoliberalismo hacían esfuerzos para comprarnos la muñeca, con todos sus accesorios. Pertenecientes a la llamada Generación Y, teníamos fe en el futuro y estábamos dispuestos a esforzarnos por cumplir y hacer cumplir todas esas promesas. Sucesores de la Generación X, la Generación Y o *Net Generation*, fuimos influenciados por figuras como Lance Armstrong, Tiger Woods y Bono, el vocalista de la banda U2, así como Gloria Trevi en México. Para los que crecimos en los noventa, el sufrimiento era una cosa lejana. La belleza y la felicidad nos parecían surgir por generación espontánea, y daba la impresión que todas las promesas serían satisfechas. Como esa promesa que Melanie evoca desde el recuerdo de un hombre: “Nos iremos en un barco... Lejos de todo...”. Pero el optimismo se fue desvaneciendo. Los jóvenes de la Generación Y hemos visto en internet, en la tele y en nuestros dispositivos móviles, a nuestras fuentes de inspiración caer en escándalos de corrupción o drogas, a la vez que vimos derrumbarse las Torres Gemelas. La decepción ha tenido que buscar nuevos derroteros para expresarse.

En *HURT* podemos percibir que el dolor es algo soportable si puede ser contenido en una canción pop. Melanie nos deja ver que si había algo de belleza en unos senos no tan redondos, en unos dientes grandes, en unas nalgas discretas, no era suficiente. Además, por alguna extraña razón, vale la pena esforzarse por ser perfecto y si el precio de ello era el maltrato, la burla y la marginalidad autoinfligidos, habría que pagarlo. El espacio en *HURT* es sencillo: un sillón es suficiente para que Melanie

y Verónica tomen asiento y a veces se escondan. Al escenario se van integrando una serie de elementos que van “descomponiendo” la armonía. Hay una escena donde los colores rosa y morado, tan propios de Barbie, son violentados por el color naranja chillante de los “Cheetos”, esas frituras de harina de maíz con sabor a queso cuya marca se convirtió en el nombre genérico de toda una gama de comida chatarra. Melanie está dispuesta a comerlos y a compartirlos. Con ese producto generador de culpa que al mismo tiempo sirve de refugio, Melanie intentará ponerse en puntas con sus nítidas zapatillas.



© Melanie y los cheetos, *HURT*, 2014.
Foto de Aztikeria Teatro.

La Barbie que inocentemente prometía felicidad sigue presente con sus senos perfectos y sus proporciones justas. Habrá que buscarle otro uso, el del aparato consolador por ejemplo, en algún momento de la obra.

Los creadores de este espectáculo, Roberto Espinosa y Lorena de la Parra, egresados recientemente de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se valen de una importante presencia de referentes propios en la puesta en escena. En *HURT* se fueron condensando sus experiencias sobre el dolor. En entrevista personal, Espinosa nos habló del dolor como un sentimiento universal,



© Nuevos usos a la Barbie, *HURT*, 2014.
Foto de Roberto Aguilar.

independiente del género, inherente al ser humano. De ahí surgen los impulsos creadores de este espectáculo dotado de ironías respecto a los prejuicios sobre el amor y la belleza. El humor proporciona fuerza al

discurso suplicante del personaje de Melanie quien, sin embargo, parece evitar la salvación a toda costa.

HURT echa mano de un sinnúmero de recursos. La historia de Verónica se proyecta en tres partes a los largo del espectáculo mediante los videos de animación en los que vemos a esta Barbie encontrar a un muñeco semejante a ella, con quien vivirá una historia de amor cuyos resultados serán evaluados por Melanie.

Cada espectáculo tiene una cierta forma de relacionarse con el espectador. En *HURT* la participación de los espectadores es parte del dispositivo, ya que sus respuestas a las preguntas planteadas durante la obra son siempre requeridas, aunque nunca anticipadas.

HURT no podría ser concebida sin Melanie Borgez, la actriz. El texto se refiere directamente a ella y se fue creando durante el proceso de ensayos. Melanie, la actriz/personaje, habla de las implicaciones que tiene llamarse de esa forma, de su historia personal, muchas veces infeliz. Esta actriz ha ido auto-creándose poco a poco con riguroso cuidado: los músculos firmes, el atuendo pulcro y ajustado, el cabello ordenado, el maquillaje milimétricamente aplicado, las uñas uniformes en rosa son elementos que hablan por sí mismos. Sin embargo, a pesar de la parafernalia al estilo Barbie, Melanie ha ido quitándose capas de artificio para hablar de sí misma. Así, *HURT* refleja la tendencia mundial a exponer los más íntimos detalles de la vida privada. Sin embargo, desde una perspectiva menos mediática, la historia humana particular parece poner de relieve el valor de la experiencia personal como una forma de acceder al conocimiento y de generar convivio y empatía. Además, esta exposición deliberada sugiere en el artista, en los creadores, una búsqueda de identidad y autenticidad.

Por último, es interesante observar cómo el cuerpo se pone en cuestión a lo largo de la obra. Barbie cobra vida gracias a Melanie, y su pequeño cuerpo dirige la acción y la iluminación. Gracias al video tenemos otro plano de acción que al final será transgredido por la actriz, a quien vemos salir del teatro. Quizá sería más correcto decir que el video transgrede a la actriz.

HURT formó parte del Festival de Monólogos Teatro a una sola voz. También estuvo presente en los Festivales Fringe de Edimburgo y de Nueva York. En la Ciudad de México, tuvo temporada en el Foro La Gruta en otoño de 2014, donde la recepción del espectáculo fue de diversa naturaleza. Melanie vio a los espectadores aplaudirle de pie, pero también

presenció a adolescentes abandonar el foro instigados por sus maestros que los habían llevado sin saber lo que iban a presenciar. Algunos espectadores han visto en *HURT* temas sobre la igualdad de género. Otros, en cambio, han notado que el género es realmente indiferente en la temática de la puesta en escena.¹ En suma, podemos afirmar que *HURT* es una experiencia escénica mexicana, joven y contemporánea.

Ficha Técnica de *HURT*

Dirección y dramaturgia: Roberto Espinosa / Lorena de la Parra
Elenco: Melanie Borgez
Diseño de iluminación y diseño gráfico: Alfonso Pinkus
Asistente de iluminación: Sara Alcántar
Asesoría coreográfica: Susana Espinosa y Anna Okolodkova
Propuesta espacial y videoarte: Roberto Espinosa / Lorena de la Parra
Producción ejecutiva y difusión: Alfonso Pinkus
Asistente de producción: Laura Loredó
Asistente técnico: Alejandra Santamaría
Producción general: Aztikeria Teatro
Temporada: Del 17 de septiembre al 29 de octubre de 2014 en el Foro La Gruta del Centro Cultural Helénico, México, D. F.

¹ Entrevista personal con los creadores, octubre 2014.

Commonplace. Simulacro en súper solitario

Stefanie Izquierdo Martínez



◉ Escena de *Commonplace* (2014). Foto: Juan Antonio López Olguín

Detrás del estadio de Ciudad Universitaria (CU), en la capital mexicana, existe un jardín, cerrado por una pared irregular de rocas por la que los aficionados al montañismo acostumbran escalar. Ellos, con su práctica, inconscientemente ejercen una de las metáforas más fértiles para hablar de la vida; cuando no es un camino o un río, es una montaña. El colectivo Nuna Teatro Contemporáneo nos convida a asistir a la experiencia de dos jóvenes que se esfuerzan por arribar a la cima de algo. Para ello, el colectivo ha tenido que meter en la mochila herramientas con las cuales poder sostener todos los tópicos, frases hechas, ideas trilladas; en fin, todo para afrontar al lugar común, aun desde la experimental forma de su escenificación.

En ese ánimo de reclutar y convivir con lugares comunes, el cartel

con el que se presenta *Commonplace* despliega en torno al título una serie de frases para acotarlo y mejor definirlo (“Simulacro en súper solitario”, “Una fantasía de autodestrucción simulada”, “Mapa topográfico y no escénico para no escaladores”). Así, la obra se adscribe al ejercicio tentativo, contingente y subjetivo de la reflexión contemporánea, caracterizada por el gusto de subtítulos descriptivos con los que se intenta acotar cualquier tema, pues se sabe que todo asunto es hoy en día un lugar común. De hecho, nuestra angustia no radica en cómo superarlo, sino de qué manera compartirlo. De esta forma, la propuesta de exponerlo no es novedosa –tampoco es su intención–; tan sólo es el procedimiento en metarreferencialidad para hablar sobre una sarta de lugares comunes: por ejemplo, la soledad del individuo.

I. Mapa topográfico y no escénico para no escaladores

La contundencia de *Commonplace* habremos de buscarla en el espacio. La obra, colmada de lugares comunes deliberados, está escenificada en un lugar nada común: un espacio para escaladores; una zona rocosa de CU al aire libre donde se suele practicar el montañismo. Allí se desarrolla casi la totalidad de la obra, pues en realidad ésta consiste en un recorrido que da inicio en las astas del magno estadio universitario donde los espectadores aguardamos a que dé inicio la experiencia.

Como lo amerita el subtítulo de este apartado, la topografía para escaladores se resuelve en un recorrido para no-escaladores. El público asiste al camino vertical de los actores (en cuanto a la trama y a las acciones) por medio de una vía horizontal: desde las astas del estadio, donde comienza la aventura escénica, se pasa al escenario rocoso y selvático para concluir en un claro cercado por una pared de rocas muy alta, este último escenario es la cima, demasiado acorde con la apoteosis de la obra.

Tal es otra de las virtudes del texto de Liliana Rojas que la dirección de Gustavo Beltrán ha sabido aprovechar. La propuesta de un lugar para escalar está acentuada por el desempeño físico de los actores, quienes alternan las metáforas de sus parlamentos con otras analogías visuales: trepan por las rocas, suben en cuerdas, escalan los riscos. La dirección corre el riesgo de que se tomen estas acciones físicas como ilustración, pero confía en el dispositivo del simulacro que se ha establecido y de la ilustración pasan a ser movimientos repetitivos que conducen a la metáfora ya no del texto sino del propio movimiento.

De esta forma, se juega con el planteamiento de la trama: no se

representa una historia de montañismo, no se está subiendo una montaña –pero tampoco lo contrario.

Otro de los aciertos ha sido mostrar uno de los muchos recovecos de CU que existen sólo para ciertos gremios. Con ello se ha logrado resignificar el espacio, dotar a una zona de significado colectivo y compartir nuevas topografías, todos ellos objetivos loables del teatro actual.

Asumir este tipo de espacios no sólo requiere de ingenio, sino de un gran trabajo; esto implica pensar en equipo técnico, como la escenografía, las luces, etc., las cuales tienen un papel bastante logrado en esta obra. En el preámbulo se utiliza la iluminación del sol; ya establecidos en las rocas comienza el juego luminotécnico que, aunque no es muy vasto, es el necesario para iluminar todo el espacio ya de noche.

De esto se desprende otro aspecto de suma importancia. El público, en su mayoría jóvenes, no es invitado a una función más de teatro, sino que acude a una cita en las astas de CU, donde ocurre el preámbulo o recibimiento. La puntualidad, el compromiso y el juego con el espectador, en resumen, su participación activa, son fundamentales para el *Commonplace*. De esta forma se nos recuerda el estatuto colectivo que encierra todo lugar común.

II. Simulacro en súper solitario

La simpática narradora de esta puesta, “Destornilladora buscapolos”, papel interpretado por Elena Gore, nos advierte que a continuación no se nos presentará una historia, sino un simulacro que consiste en las historias de Dolores (Liliana Rojas) y Rodrigo Díaz (Gerardo del Razo) paralelas y distantes, aunque en realidad convergen y son la misma. Esta contradicción de los términos da la nota de parodia y humor con que se realiza toda simulación. Con la ayuda del vestuario reconocemos los distintos acentos y tonos de los personajes: Dolores, vestida de escaladora, siempre nos representa el constante intento por subir y no caer. Rodrigo, que al principio aparece como un escalador, por momentos simula ser él con traje de oficina y de pronto se despoja de su atuendo hasta quedar en paños menores, para así completar este personaje que siempre pelea contra sí mismo. Y la cordial Destornilladora buscapolos, que en un vestido rojo se presenta como la conciencia *clownesca*. Con franqueza, la obra se expone y se mofa de sí misma gracias al lugar de lo provisional en el que se instaura; emplea entonces dos tópicos de la actualidad, la ambigüedad de todo discurso (cuyo referente oscila entre el simulacro y la realidad) y la dificultad por alcanzar los objetivos.



© La narradora “Destornilladora buscapolos” (Elena Gore) conduce al público en *Commonplace*. 2014. Foto de Juan Antonio López Olguín.



© Dolores (Liliana Rojas) escala la roca. Foto de Juan Antonio López Olguín

De esta forma, ambas historias utilizan la narrativa de “escalar una montaña” para contar el proceso de inmiscuirse en cualquier empresa, ya sea la empresa del amor, de la vida o de cualquier otro objetivo. Mediante la ambigüedad antes señalada, aquello que se supone metáfora y lo que se ha anunciado como simulacro se torna real. Se trata entonces de dos escaladores que nunca se encuentran, destinados a enfrentar sus miedos en soledad.

Es decir, la obra consiste en un *Bildungsroman*, un relato de iniciación, de allí la insistencia en el simulacro, la prueba. Éstos se vuelven definitivos: la lucha de Dolores por llegar a la cima la enfrenta con sus seguridades ilusorias, mismas que la han orillado a su soledad. Por su parte, Rodrigo se enfrenta

a su convicción de que la plenitud sólo se alcanza en soledad, por uno mismo; en su combate discutirá con amigos y enemigos imaginarios.

De allí el cariz emotivo de la obra, empatizar con dos individuos al borde de la vida. En sus circunstancias, la trama permite toda digresión: una analogía, un pensamiento, alguna palabra pueden ser pretexto para una desviación sobre la existencia de la juventud.

La mirada irónica se encuentra en la perspectiva de Destornilladora buscapolos, una especie de conciencia narradora que cuestiona las acciones de los personajes. Ella así manifiesta las intenciones y los miedos que los aquejan mediante un diálogo totalmente frontal con el espectador.

III. Una fantasía de autodestrucción simulada

El *leitmotiv* de la obra se nos muestra de principio como una instrucción, casi un imperativo: “No puedes caer, no lo puedes hacer y si caes grita, grita: caigo”. La frustración de toda empresa, el fracaso de uno mismo, aparece como conciencia introductoria. Como correlato, se distingue la jactancia de los personajes, la frágil autosuficiencia que se defiende desde la soledad. Esta confrontación del ímpetu con la certidumbre de la caída, ambos pilares de la soledad, configura el “conflicto” de la trama.

Por lo demás, el supuesto conflicto no deja de presentarse con cierto aire de candidez. Esto con total conciencia de la autora, de ahí que decida que las confrontaciones de los personajes se sostienen sobre los lugares comunes, juega con ellos y aparecen de modo cómico a lo largo de la obra. De ahí esta acentuada burla de Destornilladora buscapolos. Así también para respetar el texto, la dirección actoral emplea actuaciones farsicas que, sumadas a situaciones ingenuas, socavan las premisas redentoras del *Bildungsroman*.

En efecto, el umbral de paso de la juventud carece de hendidura firme de la cual asirse, ante lo cual no se ha optado por una actitud de alarma o nostalgia, antes bien, se opta por el gesto irónico. No hay más lugar común que la vida misma.

O al menos tal es la idea que nos han hecho creer: una fantasía de autodestrucción simulada. Este segundo subtítulo condensa en aforismo la cancelación de toda práctica auténtica y de emancipación del discurso “posmo”. En ella se vislumbra que “hemos nacido ya en un mundo demasiado viejo”, que “nada se puede hacer sino vivir la vida”, que “la vida es una canción”. De allí que, naturalmente, para la generación de los que nacimos a fines de los ochenta, el fracaso sea un lugar común: es sintomá-

tica la convicción con que se asume la frase “tú eres tu propio enemigo”, encarnada en el personaje de Rodrigo. Quizá no nos queda nada más que fantasear acerca de la soledad y poder cantar al unísono “Day-o (Banana boat song)” entre fuegos artificiales, tal como concluye la puesta en escena de *Commonplace*.

La muestra fehaciente son las muchas voluntades que se han puesto en juego para montar esta obra: el colectivo Nuna Teatro, formado por talentos jóvenes, y Teatro UNAM, que sorprende al apostar por una obra arriesgada como ésta. Ahora podemos decirle a Nuna Teatro, sin temor a la vergüenza del lugar común, tal como termina *Commonplace*: “si te caes, te tengo”.

Ficha Técnica de *Commonplace: Simulacro en súper solitario*

Colectivo Nuna Teatro Contemporáneo

Autora: Liliana Rojas

Dirección: Gustavo Beltrán Méndez

Elenco: Gerardo del Razo, Óscar Serrano, Elena Gore, Liliana Rojas

Regidora de escena: Favs Llamas

Asistencia de dirección y producción: Jazmín Monroy y Max K. Thomsen

Asesoría vocal: Melanie Borgez

La cita era en las astas del Estadio Olímpico Universitario en Ciudad Universitaria (UNAM), México, D.F., a las 19 hrs. Los días 18 y 25 de septiembre, 9, 16, 23, 28 y 30 de octubre, 4, 6, 11, 13, 18, 20, 25 y 27 de noviembre de 2014.

☞ In memoriam

Norma Elena Román Calvo

Dramaturga, docente, investigadora y amiga generosa

Guillermina Fuentes I.



Norma, la querida Norma, Normita; no fue mi maestra en la universidad pero sí en, y de la vida. Mi recuerdo más remoto de ella es del año 2002, durante el Congreso de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral en la Universidad Veracruzana (Xalapa), cuando el grupo de trabajo referente a los estudios de Semiótica Teatral continuaba discutiendo y deliberando más allá del tiempo propuesto en el horario. Una de las protagonistas del debate era justamente Norma Román Calvo.

Nació el 18 de agosto de 1924 y murió el 27 de enero de 2013, en la Ciudad de México; hija de Juan Román y Herminia Calvo ambos originarios del estado de Guerrero. Su madre ejerció el magisterio en Chilpancingo y en la Ciudad de México, además de escribir un par de

novelas. Con las ventoleras de la Revolución su familia se avencindó en la capital del país; donde conoció y casó con el joven Juan Román.

Norma de su madre heredó el gusto por la literatura;¹ estudió en la Universidad Nacional Autónoma de México donde obtuvo los grados de

¹ Herminia Calvo Leyva escribió las novelas *Tolia* y *Éxodo*, escritas en 1948 y 1950, respectivamente, y que el Instituto Guerrerense de la Cultura del Gobierno del Estado de Guerrero publicó más de medio siglo después, en 2003 y 2004.

maestra en lengua y literaturas hispánicas, y de doctora en letras. Fue integrante del Grupo de los 12 (reunión de dramaturgos), socia activa de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) y de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT) de la que fue tesorera de 2004 a 2007.

Desde 1944 fue profesora de las materias de español y literatura en diversos colegios de enseñanza media: secundarias, preparatorias y normales. Profesora de materias relacionadas con el arte dramático en el Instituto de Artes Escénicas, el Andrés Soler, el Centro de Arte Dramático, A.C., la Escuela de Escritores de la SOGEM, la Escuela Nacional de Arte Teatral, la Universidad de las Américas plantel Cholula y catedrática del área de dramaturgia con especialidad en teorías dramáticas en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Su producción literaria comprende: dramaturgia (con 31 obras de su autoría), cuento, estudios y ensayos sobre teatro; guiones y adaptaciones para televisión, traducciones del francés e italiano de teatro y poesía.

En 1984 su obra *Escándalo en el paraíso* obtuvo el segundo lugar en el Concurso Salvador Novo; en 2000 la Agrupación de Críticos y Periodistas Teatrales (ACPT), le otorgó el premio mejor obra a: *El enigma del esqueleto azul*.

Desde 1970 participó en encuentros académicos nacionales e internacionales, a largo de su vida como dramaturga y académica publicó más de cincuenta escritos entre piezas teatrales y ensayos académicos. Algunos textos dramáticos son: *Delgadina y la reina su madrina*, *Médico, poeta y loco*, *Pollo, mitote y casorio*, *Los encantos del relajo*, *Las pata de hilo*, *¿Dónde vas Román Castillo?*, *Junípero, juglar*, *¿Cómo te quedó el ojo Lucifer?* Éstos, como buena parte de su producción dramática, aluden a las costumbres y problemas sociales de México. Sus libros teóricos *Para leer un texto dramático*, *del texto a la puesta en escena* y *El modelo actancial y su aplicación*, son valiosas herramientas de análisis y reflexión para alumnos y estudiosos del texto dramático.

Mi cercanía a la querida Norma se dio a partir de otro encuentro de la AMIT, éste en Mérida en 2004, me maravilló su carácter, su simpatía, su buen humor, su chispa para bromear, ironizar y jugar con el lenguaje. Su vitalidad era envidiable a sus ochenta años. A partir del periodo que fue tesorera de la AMIT, mi relación con ella fue más frecuente, pues las reuniones del comité ejecutivo generalmente se llevaban a cabo en su casa y yo también era parte de él; en esas juntas Norma desplegaba su genero-

sidad como anfitriona y buena cocinera. Por supuesto, mientras íbamos llegando todos los integrantes del comité éramos convidados con un buen caballito de tequila. El tequila no podía faltar en ninguna de las reuniones donde estuviera Norma, era una buena degustadora.

Después de padecer por segunda vez los “accidentes cerebrovasculares” (isquemia cerebral), los últimos años de su productiva vida, a pesar de no poder hablar con claridad, hacía uso de sus recursos para comunicarse, entonces sus más constantes palabras eran: “qué bárbara, que bárbara señora”. Dos días antes de que falleciera, fui a visitarla (no sabía que estaba tan delicada de salud) sus familiares me permitieron verla en su habitación, estaba en cama, y aunque no tenía su energía habitual, me recibió con su sonrisa y su “qué bárbara señora”. Sí, así sonriente ante la vida y ante la muerte se nos fue Norma.

Lech Hellwig-Górzyński

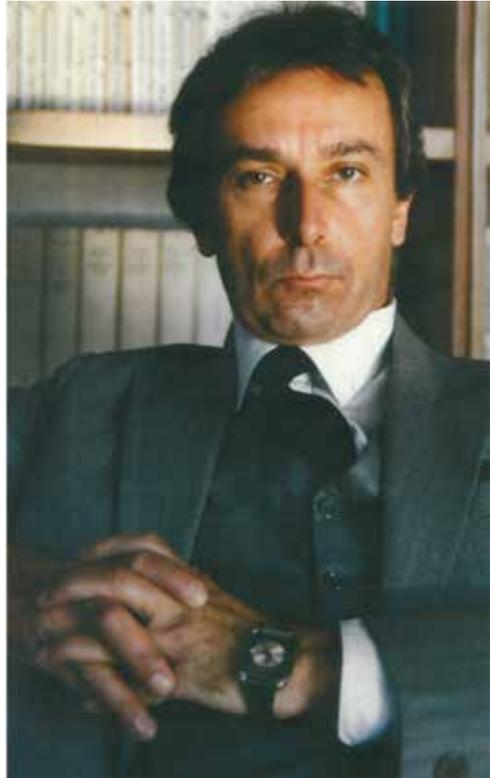
Director, actor, docente, investigador y embajador del teatro entre Polonia y México

Mónica Correa Bernal

Probablemente nadie conocerá la verdadera historia de Lech Hellwig-Górzyński. No es sencillo armar el rompecabezas que dejó este gran director, actor y maestro dedicado al teatro. Lech, como lo llamaban sus amigos, nació el 24 de enero de 1945. Obtuvo el grado de maestro en arte con las especialidades en dirección de escena y en actuación por la Academia Teatral Aleksander Zelwerowicz, antes Escuela Nacional Superior de Teatro en Varsovia. Fue autor y creador de más de treinta espectáculos profesionales en diversos géneros dramáticos, ópera y ballet.

En su segunda estancia en México en los ochenta y tras difíciles acontecimientos políticos en su patria, Lech comenzó a impartir cursos, talleres y cátedras en diferentes espacios, como el

Foro Shakespeare y el Centro de Educación Artística de Televisa-San Ángel, siendo profesor de muchos actores, entre ellos, Salma Hayek. Dirigió puestas en escena en espacios públicos y recintos particulares. También fue docente en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y en el Centro de Arte Dramático y Estudios Escénicos Especializados en el esta-



do de Morelos, que dirigía Felipe Santander. En ese tiempo viajó a Cuba, donde compartió sus conocimientos teatrales. El gran parteaguas fue su ingreso como catedrático a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la que permanecería por casi veintisiete años. De 2001 a 2004, fue coordinador del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Durante este periodo fundó las temporadas teatrales de repertorio de primavera y otoño, que actualmente se presentan en las aulas-teatros del mismo Colegio.

En 2008, fundó el Seminario Multidisciplinario de la Creación Escénica Teatral, el cual fue un digno espacio para la reflexión acerca de la creación, ese ingrediente casi mágico que hace que los espectáculos lleguen a un punto inimaginable, donde el espectador se emocione y vibre. Gracias a dicho Seminario, hubo un cúmulo de conferencias magistrales, con invitados nacionales e internacionales, un coloquio y sesiones semanales dedicadas a la investigación teatral.

Una de las principales aportaciones de Lech fue estrechar lazos entre el país que lo vio nacer, Polonia, y el país que lo adoptó y que tanto quiso, México. En su labor de difusión de la cultura y el arte, llevó a estudiantes y docentes mexicanos, en varias ocasiones, al Festival Internacional de Escuelas de Teatro en Varsovia con excelentes resultados y, en últimos años, otorgó una beca a jóvenes profesores polacos de la Academia Teatral Aleksander Zelwerowicz que consistía en la estancia de una semana en México con el propósito de darles a conocer el trabajo realizado en el Colegio y compartir experiencias a través de conferencias dictadas por los invitados.

Lech también fue miembro del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO, investigador asociado “c” en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) del Instituto Nacional de Bellas Artes y socio fundador de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, A.C. desde el año 1993. Colaboró en programas institucionales en las comisiones dictaminadoras y los comités evaluadores de varias dependencias de la UNAM, como el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y el Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, también fungió como panelista en la Comisión México-Estados Unidos para el Intercambio Educativo y Cultural. Beca Fulbright-García Robles (COMEXUS).

En 2009, el ministro de Cultura y Patrimonio Nacional de la República de Polonia le otorgó la Medalla de Mérito a la Cultura “Gloria

Artis” y, en 2013, el presidente de la República de Polonia a través de la embajada en México lo condecoró con la Cruz Oficial de la Orden de Mérito de la República de Polonia, por su contribución al desarrollo de las relaciones teatrales, escénicas y culturales entre ambos países.

En sus últimos años participó como actor en espectáculos como *Play Medea*, documentales como *Hogar: Varsovia-México*, y filmes como *Familia Gang*. Sin duda alguna, lo más destacado en la labor académica del maestro polaco fue la formación de centenares de profesionistas teatrales y futuros directores. Todos recordaremos su calidez humana y generosidad cuando se trataba de una situación dolorosa o difícil y su apoyo era invaluable. Lech apreciaba y respetaba el espacio de creación de sus estudiantes, los dejaba ser libres, los invitaba a ser responsables de sus actos y a ser seres críticos, a aprender de sus errores, a reflexionar, a cuestionarse, a ponerse en crisis y a re-conocerse.

Y qué decir de su distinguido caminar por los pasillos de la Facultad de Filosofía y Letras con un café y cigarrillo en mano saludando a cada persona que encontraba a su paso, gritando desde lejos: ¡Oh, querido doctor! o ¡Hermosa dama!, ¿cómo ha estado usted? Y después de estas palabras un beso en la mano de la mujer. Algunas profesoras quedaban muy sorprendidas la primera vez y expresaban: ¡Es todo un caballero! Su simpatía y particular sentido del humor son memorables. Habría que recordarlo hablando español con modismos mexicanos y acento polaco, comprendiendo bien las frases de doble sentido y entrando al juego de los albures en las charlas coloquiales.

Lech Hellwig-Górzyński falleció el 9 de mayo de 2014 en la ciudad de México, en compañía de sus familiares y amigos, ya que fue un hombre privilegiado por la amistad y admiración de muchas personalidades. Deseo que vivamos al máximo, que nuestra vida esté llena de experiencias profundas y que, al extinguirnos, nos encontremos contigo, mi querido Lech, en el otro lado.

Tibor Bak-Geler

Vi al maestro maestro Lech Hellwig-Górzyński por primera vez en el Palacio de Bellas Artes, en la Sala Manuel M. Ponce, por allí de 1987 o 1988, en una mesa redonda, que trataba obviamente temas que incumben al quehacer escénico. Sentado entre varios expositores, derecho, con una ac-

titud rígida, trajeado y cola de caballo peinado. Sus intervenciones eran prácticamente inentendibles gracias al español que hablaba con fuerte acento polaco, pero generaba controversia y creó ambiente.

Me estoy refiriendo a una época todavía con ideales, con posturas a defender y discutir. Se creía en el arte. El artista siempre percibe de más, y lo que percibe del mundo muchas veces duele. Mi amigo Lech se fue con cierta tristeza porque era un artista. En aquel encuentro unilateral (porque él, por fortuna, no se percató de mi presencia), me pareció una persona un tanto encariñada consigo misma. Cuando le conté esta anécdota sólo sonreía.

Inicié mi aventura académica, que todavía no termina, en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1989 impartiendo una asignatura que se llamó “Introducción a la escenografía y producción”. Un buen día, al salir de mi clase, vi entrar a Lech a la Facultad muy formal, amable, saludando a todos, con un traje de lino verde, corbata adecuada, peinado todavía de cola de caballo, erguido, con energía vital rebosante, con mucha presencia y personalidad caminando rápido apoyándose en un bastón hermoso del siglo XIX: su “amuleto”. Su elegancia contrastaba con todos aquellos quienes no acostumbramos usar trajes y también con aquellos que sí los usan. Le quedé mirando y pensé: qué privilegio es ver un personaje aristocrático de Antón Chéjov, lo más difícil de representar, caminando entre la multitud. Así descubrí que era profesor del Colegio y que por lo tanto éramos colegas.

Muy pronto, a partir de nuestras reuniones de trabajo nos hicimos amigos. Amigos por convicción desde la academia, por compartir criterios y métodos de enseñanza, por creer en el talento de nuestros estudiantes, por no escatimar tiempo fuera de clases para atenderlos, por poner gran énfasis en el fomento de la creatividad, por equilibrar en todo momento teoría y praxis, por mirar hacia el teatro del futuro, por querer que nuestros estudiantes hagan *su* teatro, que hagan un teatro mexicano con fisonomía propia. Por ofrecer herramientas de trabajo y no fórmulas encasilladas en la mediocridad.

No conozco a nadie quien haya dedicado su vida al Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la manera como lo hizo Lech. Cambió la creación artística por la enseñanza de la creatividad. Decía que así se sentía más útil. Sin embargo, dedicarse a la academia para él no significó abandonar el interés constante por el teatro de arte. Reflexionar al respec-

to en el escenario o en el salón de clase es igualmente válido y apremiante. Antes, durante y después de sus gestiones como coordinador (2001-2004) del Colegio, se preocupó siempre por proyectarlo dentro y fuera del país. Gracias a Lech el Colegio participó en varios festivales internacionales. Todos sus eventos organizados dieron como resultado el aumento de su visibilidad y presencia en la vida cultural. Creó las *Temporadas Teatrales de Primavera y Otoño* hace catorce años. Desde entonces sin interrupción se presentan las creaciones escénicas de los alumnos ante el público general en los espacios teatrales del Colegio dando la oportunidad de probarse a si mismos. En 2005 fundó el Premio Lech Hellwig-Górzyński a la Creación Escénica Teatral, con el objetivo de motivar a los estudiantes para elevar la calidad de sus trabajos presentados en las Temporadas Teatrales. Gracias a su tenacidad, obtuvo fondos para equipar el escenario y el telar del Auditorio Justo Sierra. Y, por si fuera poco, nos dejó un regalo invaluable: logró la construcción de un nuevo teatro para el Colegio de Literatura Dramática y Teatro ideado por ambos. Un teatro polivalente o de escenario transformable, donde es posible modificar el espacio escénico y su relación con el público según la propuesta teatral que se escenifique. No hay que confundir con lo que se llama de modo simplista “caja negra”; se trata de la última aportación de la arquitectura teatral heredada del siglo xx. Este “teatro-escuela” profesional, estará abierto a todo público en el horario habitual de la cartelera teatral, permitirá la presentación de las escenificaciones creadas tanto por estudiantes como profesores del Colegio y de invitados.

El maestro Lech Hellwig-Górzyński tuvo muchas otras facetas y logros en su vida. Yo sólo puedo hablar, en este breve recuerdo, de lo que vivimos juntos como amigos y colegas, extrañando nuestras comidas y largas conversaciones referente al arte, al teatro, a los estudiantes, a nuestras clases y demás temas de la vida. Estoy seguro, si existe el “más allá”, que él ya encontró nuevas cosas que organizar y proponer.

Colaboradores (en orden de aparición)

Erika Fischer-Lichte

Doctora en lenguas eslavas, con estudios de teatrología, letras alemanas, filosofía, psicología y pedagogía. Es profesora emérita en la Universidad Libre de Berlín, directora del Centro Internacional de Investigación “Interweaving Performance Cultures”. Fue presidenta de la Asociación de Teatrología de los países de lengua alemana (1991-1996) y de la Federación Internacional de Investigación Teatral (1995-1999). Entre sus publicaciones más recientes figuran, en alemán: *Performatividad: una introducción* (2012), *Dionisos resurrecto* (2014); en inglés: *The Routledge Introduction to Theater and Performance Studies* (2014) y *The Politics of Interweaving Performance Cultures* (2014). En español se han publicado sus libros: *Semiótica del teatro* (Madrid: Arco Libros 1999) y *Estética de lo performativo* (Madrid: Abada 2011).

Martha Toriz Proenza

Investigadora en el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) del Instituto Nacional de Bellas Artes, donde es responsable del proyecto *Perspectivas científicas de la teatrología en Hispanoamérica*. Es autora de los libros *La fiesta prehispánica: un espectáculo teatral* y *Teatralidad y poder en el México antiguo*. De 1991 a la fecha, investigadora del CITRU y profesora en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Egresada de esa misma licenciatura y doctora en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Miembro de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral y del Sistema Nacional de Investigadores.

José Ramón Alcántara Mejía

Tiene licenciaturas en literatura y en psicología de la Universidad de Washington, en Seattle y maestría en literatura romance por la misma universidad; y doctorado en la Universidad de British Columbia, Canadá. Profesor investigador en el Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana desde 1983. Autor de los libros: *Textralidad: textualidad y teatralidad en México* (México: Universidad Iberoamericana 2010), *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación* (México: Universidad Iberoamericana 2002), *La escondida senda: poética y hermenéu-*

tica en la obra castellana de fray Luis de León (Salamanca: Universidad de Salamanca 2002).

María Fernanda Pinta

Doctora en Historia y Teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires). Docente e investigadora en el Departamento de Artes e Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró - Universidad de Buenos Aires. Autora del libro *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años sesenta* (2013).

Susana Pendzik

Profesora del Departamento de Estudios Teatrales de la Universidad Hebrea de Jerusalén y del Colegio Académico de Tel-Hai en Galilea, Israel. La Dra. Pendzik es terapeuta y supervisora, imparte talleres en América Latina, Europa y Estados Unidos. Ha coeditado un volumen sobre la evaluación diagnóstica en dramaterapia (2012), es autora del libro *Técnicas de acción en el trabajo con mujeres maltratadas*, que fue publicado y reimprimido en español (1992, 1995) y alemán (1995, 1999), así como también de numerosos artículos académicos sobre drama terapia, y dos libros de poemas.

Karina Mauro

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Investigadora Asistente del Conicet. Investigadora del GETEA (Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Ha realizado numerosas publicaciones y presentaciones en congresos nacionales e internacionales. Se ha desempeñado como crítica en las revistas *Teatro XXI* y *Alternativateatral*. Actriz y cantante, se ha formado con Ricardo Bartís, Marcelo Savignone, Raúl Serrano, Augusto Fernández y Pepe Bove.

Juan Claudio Retes Campesino

Doctor y maestro en letras por la UNAM. Actualmente realiza su posdoctorado en educación artística, en la Universidad Pedagógica Nacional. Ha sido becario de la Fundación Telmex, del Centro Mexicano de Escritores, en dos ocasiones, y del Conacyt. Profesor del Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras (CELE, UNAM) e investigador del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) del INBA, donde se espe-

cializa en pedagogía del teatro. Ha colaborado en diversas publicaciones, entre ellas las revistas *Origina*, *Sputnik*, *El Huevo*, *Quo y Paso de Gato*. Ha incursionado en el teatro como dramaturgo, director, actor y escenógrafo.

Rosalinda Ulloa

Con estudios de teatro en la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA, desde 1980 Rosalinda Ulloa es miembro de la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana (ORTEUV), con la cual ha actuado en más de 50 montajes con directores como Luis de Tavira, Raúl Zermeño, Mercedes de la Cruz, Germán Castillo, Ludwik Margules, Alberto Lomnitz y Manuel Montoro, entre otros. Participó en el cortometraje *Un cielo azul y una tierra colorada*, dirigido por Leopoldo Best y nominado para un Ariel en 1992. Coordina el Diplomado “El teatro como agente curativo” dentro de la Universidad Veracruzana. Estudió la Maestría en Psicoterapia Gestalt y actualmente cursa el Doctorado en Estudios Transdisciplinarios en la UV.

Francesca Gargallo Celentani

Doctora y maestra en estudios latinoamericanos por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, cursó la licenciatura en filosofía en la Universidad de Roma “La Sapienza”, Italia. Profesora-investigadora de tiempo completo de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (desde diciembre de 2004); pertenece a la Academia de Filosofía e Historia de las Ideas. Feminista, novelista, cuentista y poeta. Su más reciente libro es *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América* (Bogotá: Desde Abajo 2012).

Liliana Rojas

Dramaturga y actriz, es egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras. Se tituló en 2011 con la investigación *La estesis y el evento teatral contemporáneo. Un estudio sobre la recepción*. Ha trabajado con Alberto Villarreal y Gustavo Beltrán, entre otros directores. Su ópera prima de dramaturgia —*Commonplace: Simulacro en súper solitario*— se estrenó en 2014.

Stefanie Izquierdo Martínez

Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la UNAM. Exbecaria de la Fundación para las Letras

Mexicanas en el área de dramaturgia. Cursó el diplomado en Creación literaria en el Centro de Creación Literaria Xavier Villaurrutia del INBA. Es actual coordinadora del área de teatro en la revista *La hoja de arena*.

Guillermina Fuentes

Coordinadora del área de investigación del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU). Docente en el Centro de Enseñanza para Extranjeros y en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Es autora del libro *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México. Teatro Panamericano, de las Artes, de Medianoche y La Linterna Mágica (1939-1948)*, así como de ensayos publicados en libros y revistas especializadas. Cursó sus estudios de licenciatura y maestría en Historia en la UNAM y de doctorado en la misma especialidad en la Universidad Iberoamericana. Es socia fundadora de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT).

Mónica Correa Bernal

Licenciada en Literatura Dramática y Teatro por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Maestra en Educación por la Universidad del Valle de México. Fue asistente personal del Mtro. Lech Hellwig-Górzyński desde 2003 y colaboró con él en diversas actividades académicas y artísticas como el Seminario Multidisciplinario a la Creación Escénica Teatral, la ceremonia de entrega del Premio LH-G a la Creación Escénica Teatral, entre otras.

Tibor Bak-Geler

Profesor del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, del cual fue coordinador entre 2009 y 2013. También es escultor, pintor, creador teatral, y semiólogo. Estudió la maestría en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (antigua Academia de San Carlos) de la UNAM. Obtuvo un posgrado en Estudios Teatrales y Cinematográficos (con especialidad en Escenografía) en la Universidad de París VIII. Ha publicado diversos estudios sobre epistemología y semiótica teatral.

Información para autores

Investigación Teatral acepta propuestas para trabajos que se publiquen en las secciones de: **ensayos**, **testimonios**, **documentos** y **reseñas**.

El Consejo Editorial de la revista se reserva el derecho de aceptar o rechazar textos enviados, y la decisión será notificada a las autoras o los autores.

Pedimos que se tomen en cuenta los siguientes criterios:

1. Las fechas límite para recibir trabajos son: para el número de verano, 1 de febrero, para el número de invierno, 15 de junio.
2. Se podrán enviar **ensayos** (trabajos de investigación con aparato crítico, entre 20-25 cuartillas); **documentos** (libreto inédito de obra breve, documentos históricos, diseños escenográficos o de vestuario, fotos inéditas, acompañados de una presentación de 3000 a 4000 caracteres que explique su relevancia); **testimonios** (exposición sobre los procesos/experiencias, promedio de 10 cuartillas), **reseñas** de libros y espectáculos (entre 4 y 6 cuartillas). Todos los trabajos deben ser inéditos y no deben haber sido simultáneamente presentados en otras revistas para su consideración.
3. Las colaboraciones se acompañarán de una breve nota curricular sobre los (las) autores (as) que contenga: nombres completos, institución de pertenencia, áreas de investigación y dirección de correo electrónico que será el contacto con el o la autor/a y aparecerá publicado como referencia.
4. Los ensayos deberán incluir un resumen/abstract con extensión máxima de 8 líneas y siete palabras clave que no estén en el título. Los resúmenes deben estar en español y en inglés (traducir también el título del trabajo).
5. Las notas críticas o reseñas de espectáculos deberán incluir la ficha técnica completa. Las reseñas de libro deben incluir la referencia bibliográfica completa.
6. Las normas de citado siguen la modalidad de “autor-fecha” (referencias entre paréntesis dentro del texto). Por ejemplo: (Villegas 2000, 45); apellido del autor, seguido del año de publicación del libro, seguido de una coma y la página citada. Las referencias bibliográficas

al final del artículo son como sigue: Dubatti, Jorge. 2008. *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.

7. Los trabajos deberán ser escritos a doble espacio, con letra Times New Roman de 12 puntos, citas 11 puntos e interlineado 1.5, (notas al pie en 10 puntos) en versión Word o compatible.
8. Las imágenes digitales en JPG y resolución de al menos 240 pp (no exceder de un megabyte en peso), deberán contener nota al pie de foto (título de la imagen, año, nombre de la autora o autor, nombre del archivo, ciudad, país). Indicar en el cuerpo del texto dónde corresponde insertarla. Los autores deben obtener el permiso para publicar las imágenes que acompañarán sus textos. Los ensayos académicos estarán sujetos al dictamen ciego a cargo de árbitros de la especialidad. Otras contribuciones serán evaluadas por al menos dos miembros del Consejo Editorial o el Consejo Asesor. Sólo se aceptarán los artículos que satisfagan todos los requisitos aquí señalados.
9. Favor de enviar los documentos a: investigacionteatraluv@gmail.com

Se imprimieron 300 ejemplares
en septiembre de 2015.

Código / Taller Editorial
Violeta Núm. 7, Col. Salud
Xalapa, Veracruz
México
codice@xalapa.com

