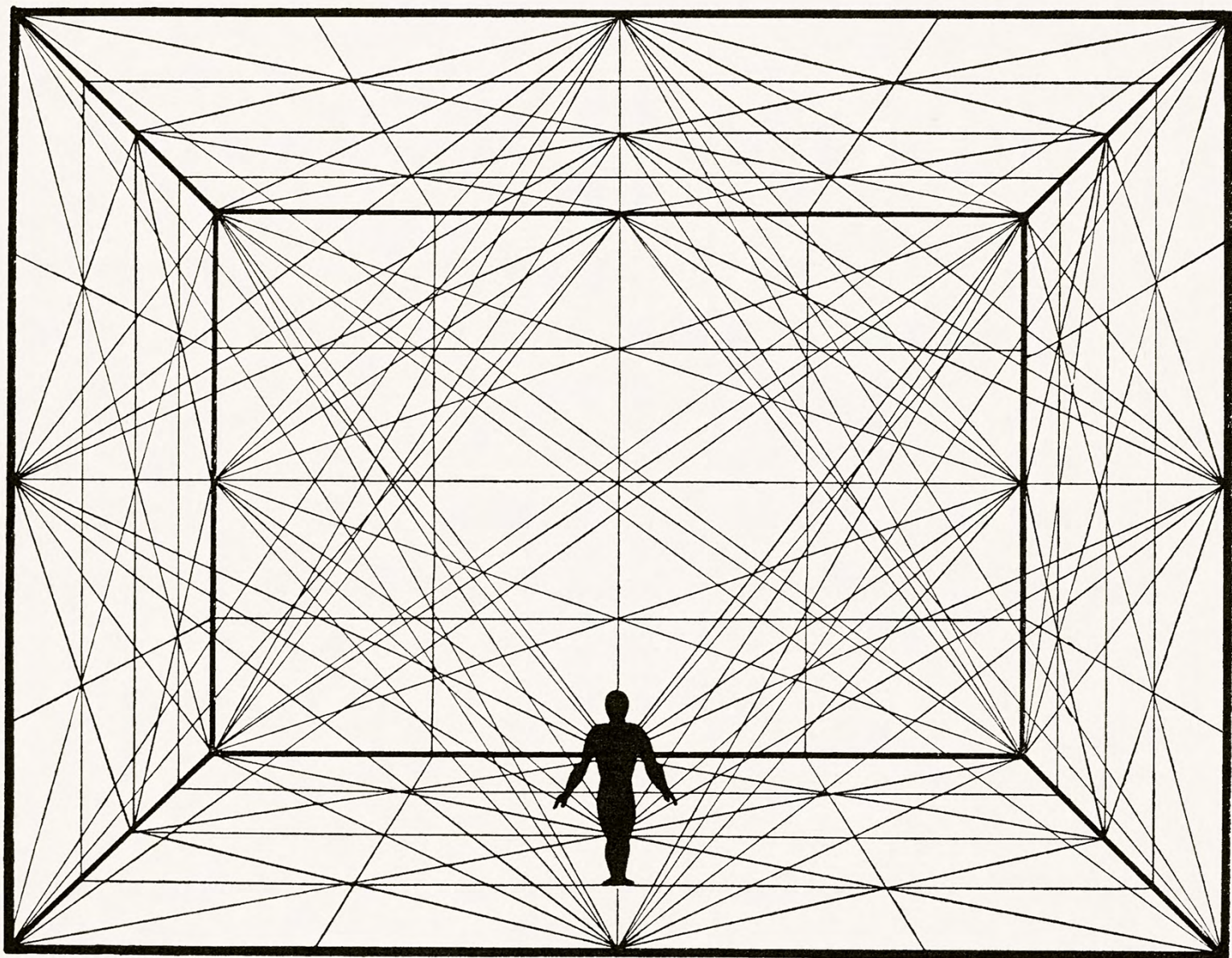


Revista
**ARTE
ESCENA**

(ISSN 0719-7535)
Diciembre 2025 N°20



Sumario N° 20

Editorial N° 20

Dra. Lorena Saavedra González 4

Dossier (INTRO)

Teatrar, performar, pensar: abrir el diálogo

Dr. Francisco Albornoz / Dr. Mauricio Barría 6

Artículos

Filosofía del Teatro: fundamentos de Filosofía de la Praxis Artística

Dr. Jorge Dubatti 10

Teatro y teatralidad. Una aproximación a sus vínculos y diferencias

Dra © María Natacha Koss 25

Informe para una academia. Excursio sobre la investigación como experiencia performativa.

Dra. Miroslava Salcido 45

Teatro y filosofía: diálogo con Alain Badiou

Dr. Iván Insunza Fernández 63

Aproximación al teatro político santiaguino como *experiencia*:

La memoria como lugar de enunciación en el teatro de Rodrigo Pérez y Teatro la Provincia

Dr. Cristian Flores Rebolledo 83

Miscelánea

Modernismo pop: estética y política en las danzas y performances del Instituto Di Tella (1966-1970)

Lic. Micaela Daniela Suarez / Dr. Juan Ignacio Vallejos 106

Imaginarios teatrales de la clase trabajadora: los bárbaros de ayer y hoy

Mg. Carlos Leiva Sotomayor 127

Texto de autor

Notas para un libro de escribano creativo

Dr. Patricio Rodríguez-Plaza 141

Reseña

Actuar con Andrés Pérez: Memorias Teatrales. De Sebastián Vila. Santiago: Editorial Cuneta, 2025
Mg. Fernando Mena _____ 155

Trilogía Especulativa. De Gabriel Contreras Hernández, Nicolás Cancino-Said, Diego Guzmán Baez, Diego Rivera Saavedra. Santiago: Lom ediciones, 2025
Mg. Fernando Mena _____ 158

Excesos y agonías: Manifestaciones de lo trágico en el teatro chileno de posdictadura y en la escena reciente (1989-2020). De Anastasia Ayazi De Marchi y Javiera Larraín George. Santiago: Editorial OsoLiebre, 2024
Lic. Valentina Villegas Montoya _____ 162

Crítica de espectáculo

La escena como plaza pública: memoria, luz y resistencia en La pequeña historia de Chile
Mg. Gabriel Contreras Hernández _____ 165

Texto dramático

Confetti
Tamara Valenzuela, Vanessa Sepúlveda y Gonzalo Nilson _____ 168

Entrevista

“No me interesa hacer obras que expliquen los acontecimientos ni transformar la contingencia en un relato directo o ilustrativo”: entrevista a Carina Aspillaga, directora escénica de Valparaíso
Dra. Verónica Sentis Herrmann _____ 190

Editorial N° 20

A lo largo de su trayectoria, Revista *ArtEscena* ha orientado su labor a la consolidación de un espacio de reflexión crítica en torno a las artes escénicas, atento a sus vínculos con la teoría, la filosofía, la política y las prácticas contemporáneas, con especial énfasis en los contextos latinoamericanos. Este trabajo ha buscado fortalecer el diálogo entre investigación, creación y crítica, así como promover la pluralidad de enfoques y escrituras que atraviesan el campo escénico.

Este número reafirma ese compromiso, proponiendo un diálogo amplio y situado entre creación, reflexión y experiencia escénica. El dossier central, **“Teatro, filosofía, performatividad: pensar desde Latinoamérica”**, coordinado por el Dr. Francisco Albornoz y el Dr. Mauricio Barría, reúne un conjunto de artículos “Filosofía del Teatro: fundamentos de Filosofía de la Praxis Artística” del Dr. Jorge Dubatti, “Teatro y teatralidad. Una aproximación a sus vínculos y diferencias” de la Dra. © María Natacha Koss, “Informe para una academia. Excurso sobre la investigación como experiencia performativa” de la Dra. Miroslava Salcido, “Teatro y filosofía: diálogo con Alain Badiou” del Dr. Iván Insunza Fernández y “Aproximación al teatro político santiaguino como *experiencia*: La memoria como lugar de enunciación en el teatro de Rodrigo Pérez y Teatro la Provincia” del Dr. Cristian Flores Rebolledo. Estos textos exploran los vínculos entre teatro y pensamiento filosófico desde una perspectiva crítica y contextual. Los artículos aquí reunidos abordan nociones como praxis, teatralidad, política, memoria y experiencia, configurando un mapa diverso de aproximaciones que conciben el teatro no solo como objeto de estudio, sino como una forma activa de pensamiento. Este diálogo se expande en la sección de artículos misceláneos, el primero “Modernismo pop: estética y política en las danzas y performances del Instituto Di Tella (1966-1970)” de la Lic. Micaela Daniela Suarez y el Dr. Juan Ignacio Vallejos y el segundo, “Imaginario teatrales de la clase trabajadora: los bárbaros de ayer y hoy” de Carlos Leiva Sotomayor donde se problematizan estéticas, imaginarios y prácticas escénicas desde distintos marcos históricos y sociales, reafirmando la pluralidad de enfoques que caracteriza a la revista.

Asimismo, este número se enriquece con un texto de autor del Dr. Patricio Rodríguez-Plaza “Notas para un libro de escribano creativo”, tres reseñas, *Actuar con Andrés Pérez: Memorias Teatrales*, *Trilogía Especulativa* ambas reseñas realizadas por el Mg. Fernando Mena y *Excesos y agonías: Manifestaciones de lo trágico en el teatro chileno de posdictadura y en la escena reciente (1989-2020)* escrita por Lic. Valentina Villegas Montoya. Una crítica de espectáculo titulada “La escena como plaza pública: memoria, luz y resistencia en *La pequeña historia de Chile*”, escrita por Mg. Gabriel Contreras Hernández, un texto dramático, *Confetti* de Tamara Valenzuela, Vanessa Sepúlveda y Gonzalo Nilson y, por último,

una entrevista “No me interesa hacer obras que expliquen los acontecimientos ni transformar la contingencia en un relato directo o ilustrativo”: entrevista a Carina Aspillaga, directora escénica de Valparaíso realizada por la Dra. Verónica Sentis Herrmann.

Finalmente, este número marca mi despedida como directora de la revista. Ha sido un privilegio acompañar el crecimiento de *ArtEscena*, trabajar junto a editoras/es, evaluadores/as y autores/as, y contribuir a la consolidación de un espacio que hoy dialoga activamente con la investigación, la creación y la crítica escénica. Confío en que la revista continuará siendo un lugar de encuentro, discusión y pensamiento, abierto a nuevas preguntas, tensiones y horizontes.

Dra. Lorena Saavedra González

Introducción al dossier: Teatrar, Performar, Pensar: Abrir el Diálogo

Dr. Francisco Albornoz¹

francisco.albornoz@uniacc.cl

Dr. Mauricio Barría²

mbarria@uchile.cl

En un artículo publicado originalmente en 2009, Enrique Dussel proponía una perspectiva que, a su parecer, ocuparía buena parte de las preocupaciones del siglo XXI, y que suponía que las “tradiciones regionales filosóficas del Planeta”, es decir, las diversas tradiciones del pensamiento que él asociaba con un origen cultural geográfico (europeo, chino, árabe o latinoamericano, entre otros) “se dispondrían a un auténtico y simétrico diálogo” por primera vez en la historia de la filosofía (p. 159). Es posible leer en esa propuesta de intercambio entre tradiciones filosóficas a nivel mundial, menos un diagnóstico –aunque Dussel no ahorra argumentos para presentar su caso– y más un programa ético y epistémico para el siglo que se abría.

El dossier³ que presentamos aquí quiere expandir esa invitación ya no a los cruces geográficos, sino disciplinares y conceptuales. La entrada de las artes al mundo académico no se ha verificado sin tensiones (Borgdorff) por lo que sigue teniendo sentido proponer instancias de reflexión en las que podamos trazar nuevas coordenadas para orientar estos diálogos. En esta ocasión es una revista científica albergada en una universidad pública chilena el espacio que encontramos para reunir una pequeña selección de trabajos que, desde la provocación de los significantes “teatro, filosofía, performatividad” ofrecen perspectivas de un pensamiento que, desde Latinoamérica, moviliza posibilidades conceptuales a veces para precisar y otras para desbordar los marcos en los que nuestras prácticas artísticas y epistémicas se van desplegando.

La convocatoria a este dossier recordaba aquella afirmación de Deleuze y Guattari respecto del modo en que la tarea del pensamiento filosófico consistía en crear conceptos. A través de un concepto se materializa un problema y este logra un grado de resolución o al menos su posibilidad de ser enunciado. Al mismo tiempo, se recordaba una larga tradición de pensamiento latinoamericano (Dussel) y de epistemologías feministas (Haraway) que nos han invitado a hacernos cargo de un pensamiento que se comprende a sí mismo como situado. Ileana Diéguez ha presentado parte de su reflexión a partir de la pregunta sobre cómo seguir habitando un mundo que se ha vuelto extraño, que se ha llenado excesiva y súbitamente de ausencias, una pregunta que se extiende a varios territorios.

1 Facultad de Artes, Universidad UNIACC.

2 Departamento de Teatro, Facultad de Artes Universidad de Chile.

3 La convocatoria a este dossier se enmarca en la realización del proyecto Fondecyt de Iniciación 11230863 “Performatividad y Puesta en escena: conceptos, casos y momentos desde una perspectiva latinoamericana”, (2023-2025) dirigido por el Dr. Francisco Albornoz.

En este sentido, el pensamiento filosófico busca nombrar lo que, en la experiencia, en el devenir material y sensible de la realidad simplemente sucede. Los conceptos son pues creaciones y no son propiedad exclusiva de ninguna disciplina. Jorge Dubatti, por ejemplo, ha planteado hace tiempo que el teatro piensa y esta forma singular de pensamiento que él denomina con el neologismo “teatrar” nos ofrece una perspectiva del pensamiento, una manera particular de direccionarlo no solo para “entender” una obra, sino para desde ahí pensar el mundo en una dimensión global. La tradición latinoamericana ha puesto el foco en esas perspectivas de apertura desde voces tan significativas como la de Augusto Boal y su necesidad de utilizar todos los medios de un “Pensamiento Sensible”. Esta ansia por entrelazar pensamiento y teatro no es diferente a lo que plantea el denominado giro performativo (Fisher-Lichte) como un cambio de paradigma analítico de la cultura y la sociedad, relevando la dimensión de acontecimiento de los fenómenos humanos, sociales en incluso naturales, más allá del arte y del teatro.

En efecto, ya la performance como práctica artística y cultural había abierto un importante campo de problemas para el pensamiento crítico, social y estético, muchos de los cuales se ligan a cuestiones planteadas también por el pensamiento filosófico del siglo XX. Desde su surgimiento en las artes, la lingüística y la antropología, pasando por los estudios culturales, hasta su consagración filosófica a través de algunas importantes teóricas feministas, el marco de análisis que suscita lo performativo ha permitido replantear preguntas sobre la producción de subjetividades, sobre la condición de la cultura, sobre la percepción y las formas de configurar el tiempo de la experiencia, y, por sobre todo, ha abierto la posibilidad de pensar otras epistemologías que vienen a desestabilizar los saberes instituidos y disciplinarios. Ha puesto en el foco la cuestión de los procesos, de las transitividades e intersticios, las zonas liminales que desenfocan los modos esencialistas de comprender los binarismos identidad/diferencia, acontecimiento/lenguaje, sujeto/objeto, texto/experiencia y otros.

Así, y dialogando con Alejandra Castillo, el cuerpo entra a la escena de la reflexión como cuerpo antitético, lejano de las dualidades topológicas del arriba y del abajo, del adentro y del afuera. Poner al cuerpo o a la experiencia encarnada en el centro del conocimiento ha generado cuestionamientos importantes a las nociones de representación y a la certidumbre en el poder omnipotente del lenguaje como vehículo privilegiado del conocimiento. El cuerpo, así, deja de ser considerado como una simple superficie de afectaciones y comienza a ser entendido como agente de acciones o gestualidades, como lo plantea Marie Bardet: el cuerpo piensa en el gesto. Es en este marco del hacer, o del ser como un hacer, donde la filosofía se encuentra con la performatividad para pensar una otra ontología, una ontología relacional y desjerarquizada, en la que la realidad es el devenir materia siempre en red. Eso que llamamos el acontecimiento. Sin embargo, si bien esta condición desestabilizadora y subversiva tiende a primar en los espacio vinculados a las prácticas artísticas, se le opone igualmente un parecer, el de que la performance y lo performativo, o la noción de teatrocracia (Balandier) o de espectáculo (Debord) encarnan el síntoma de un empobrecimiento del sentido y que sería la representación más cercana a una modernidad líquida, o al devenir del mundo en un flujo sin sustancia, que privilegia lo evanescente y reduce la producción de conocimiento a un activismo inmediateista y fungible (Groys). En otras palabras, lo performativo escondería también una descripción “afortunada” de la plasticidad que constituye la lógica del capitalismo en su configuración actual y la conversión del saber en información y espectáculo.

Mirolava Salcido ha señalado esa zona intersticial que une al arte acción con la filosofía. Es así que la experiencia teatral y performativa del pensamiento escénico nos ofrece un horizonte de posibilidades para preguntas sobre qué es un acontecimiento, cómo la experiencia se articula en el tiempo, qué es un conocimiento situado encarnado y afectivo, cómo es posible pensar la materialidad como un devenir, qué significa presencia y ausencia, entre muchas otras cuestiones.

Los cinco textos que constituyen esta breve selección alcanzan a dibujar un mapa de reflexiones que, esperamos, alimente intercambios diversos y pueda ofrecer constelaciones referenciales para la navegación del pensamiento por venir. Jorge Dubatti abre el camino, en las páginas que siguen, con su propuesta de estabilización propedéutica para una filosofía de la praxis que desarrolla un trabajo largamente conocido y apreciado por y para la teatrología latinoamericana. Natacha Koss avanza, en el siguiente texto, con una síntesis que teje las tramas para seguir interrogando las definiciones de teatro y teatralidad.

En el tercer texto, Mirolava Salcido invierte el orden de los factores para intentar pensar a la academia misma desde una teatralidad productora de agenciamientos teóricos y también políticos. Su texto subvierte algunas de las formas de la escritura científica tradicionalmente concebida, por lo que nos parece no solo relevante sino también necesario abrir esas claves de in-disciplina en esta conversación. Este conjunto comienza a cerrarse con otras formas de diálogo, como la que Iván Insunza articula al invertir el espejo ante Alain Badiou y plantear una nueva mirada a la pareja teatro y filosofía, y la que Cristián Flores Rebolledo propone ante la obra escénica del director Rodrigo Pérez para volver sobre la noción de teatro político.

Lejos de cerrar cualquier perspectiva de conceptualización –y de *perceptualización* y de *afeactualización*, si volvemos al diálogo con Deleuze y Guattari– este breve conjunto de provocaciones espera seguir invitando a repensar los conceptos que deriven de las prácticas del pensamiento y del cuerpo, para integrarnos al diálogo cada vez más abierto y, a la vez, cada vez más amenazado, desde la diferencia latinoamericana, en este siglo XXI que, lejos de las promesas de renovación que inspiraron a Dussel, muestra unos horizontes cada vez más grises sobre nuestras cabezas a la intemperie del pensamiento por venir. Abrimos aquí apenas una primera provocación.

Referencias bibliográficas

- Balandier, G. (1994) *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Paidós
- Bardet, M. (2018) "Saberes gestuales. Epistemologías, estéticas y políticas de un «cuerpo danzante»" *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason* (60), 13-28. <https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar.1206>
- Boal, A. (2009) *Teatro del oprimido*. Alba.
- Castillo, A. (2020) *Ars disyecta*. Palinodia.
- Borgdorff, H. (2012) *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press.
- Debord, G. (2002) *La sociedad del espectáculo*. Pretextos
- Deleuze, G; Guattari, F. (2009). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Diéguez, I. (2016) *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Dubatti, J. (2020) *Teatro y territorialidad: perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa.
- Dussel, E. (2024), *Al otro lado de la modernidad. Ensayos sobre la filosofía de la Historia*. Bellaterra Edicions.
- Fischer-Lichte, E. (2011) *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Groys, B. (2016) *Arte en flujo. Ensayo sobre la evanescencia del presente*. Caja Negra
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Cátedra.
- Salcido, M. (2018) *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*. CITRU.

Filosofía del Teatro: fundamentos de Filosofía de la Praxis Artística

Philosophy of Theatre: Foundations of the Philosophy of Artistic Praxis

Dr. Jorge Dubatti¹
jadubatti@gmail.com

A las/los artistas-investigadores/as e investigadoras/es-artistas

Resumen

Se desarrolla en este artículo uno de los principales lineamientos de la Filosofía del Teatro: el de la Filosofía de la Praxis Artística, o producción de conocimiento a partir de la observación y autoobservación de las prácticas artísticas. Se despliegan algunos aspectos fundamentales sobre el tema a manera de propedéutica: la relación entre acontecimiento, experiencia y producción de conocimiento; la formulación de una razón de la praxis como una razón del acontecimiento; los vínculos entre empiria y fenomenología; los problemas de la territorialidad y la generación de un pensamiento radicante (Bourriaud); los desafíos de la Filosofía de la Praxis Artística en la contemporaneidad y en la historia.

Palabras clave: acontecimiento; experiencia; conocimiento; fenomenología; territorialidad.

Abstract

This article develops one of the main tenets of the Philosophy of Theater: the Philosophy of Artistic Praxis, or the production of knowledge based on the observation and self-observation of artistic practices. Some fundamental aspects of the topic are presented as a propaedeutic: the relationship between event, experience, and knowledge production; the formulation of a praxis reason as a reason for the event; the links between empiricism and phenomenology; the problems of territoriality and the generation of rooted thought (Bourriaud); and the challenges of the Philosophy of Artistic Praxis in contemporary times and history.

Keywords: event; experience; knowledge; phenomenology; territoriality.

Recibido: 18/10/2025. Aceptado: 9/12/2025

Como hemos expuesto en otra oportunidad (Dubatti, 2020a, pp. 35-37), la Filosofía del Teatro incluye entre sus campos la Filosofía de la Praxis Artística, la producción de conocimiento desde/para/en el hacer teatral. Hablamos también de Investigación-creación o Creación-investigación, o Investigación-acción. Dentro de la Investigación Artística Borgdorff (2006) distingue tres grandes perspectivas:

1. *Investigación sobre las artes*: aquella que tiene como objeto de estudio la práctica artística en su sentido más amplio. Se refiere a investigaciones que se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica.
2. *Investigación para las artes*: puede describirse como la investigación aplicada, en sentido estricto. En este tipo, el arte no es tanto el objeto de investigación, sino su objetivo. La investigación aporta descubrimientos e instrumentos que tienen que encontrar su camino hacia prácticas concretas, de una manera u otra.
3. *Investigación en las artes*: el más controvertido de los tres tipos ideales de investigación. Se trata de un tipo producido desde la práctica misma, que no asume una separación entre sujeto y objeto, y que no contempla ninguna distancia entre la práctica artística y el investigador.

A partir de una sistematización de las observaciones de Casas (2013), Alba y Buenaventura (2020) caracterizan la Investigación-Creación en su multiplicidad de ángulos:

- La creación basada en la investigación.
- La investigación sobre la creación.
- La creación como investigación.
- La investigación como creación.
- El performance como investigación.
- El arte en la investigación.
- La investigación-creación como forma de vida.
- La investigación en la creación.
- La investigación para la creación.
- La pedagogía *como investigación-creación*, e, incluso,
- La creación sin investigación.

En distintos centros universitarios vinculados al arte se viene impulsando el reconocimiento y el auto-reconocimiento de diversos sujetos productores de Investigación Artística: artista-investigador/a, investigador/a-artista, investigador/a participativa/o, asociación entre artista-investigador/a e investigador/a participativa/o (y sus múltiples combinatorias grupales).

También se está insistiendo en que, por la vía de una nueva concepción de la Investigación Artística, el perfil de la formación artística de docentes y estudiantes en las escuelas especializadas (sean primarias, secundarias, terciarias, universitarias o no formales; públicas o privadas) se ha transformado provechosamente: hablamos así de los sujetos docente-investigador/a y estudiante-investigador/a. ¿Cómo produce conocimiento un/a docente de arte desde/en/sobre sus prácticas? ¿Cómo lo hacen las/los estudiantes de arte desde su hacer específico?

Conocimiento, etimológicamente (del latín: co-gnoscere) remite a un “saber-con”: en este caso, saber con las artes (saber con la música, saber con la pintura, etc.). Las nuevas tendencias en Investigación Artística, además, ponen el acento en una tercera línea: la Expectación artística como fuente para la creación, la enseñanza/el aprendizaje y la producción de conocimiento. Hablamos así de artista-espectador/a, docente-espectador/a, estudiante-espectador/a.

Tanto se crea, se enseña y se aprende el arte haciéndolo o enseñándolo/aprendiéndolo como expectándolo. Ver exposiciones, películas, funciones escénicas, escuchar conciertos..., para un/a artista, un/a docente y un/a estudiante de arte es tan importante como hacer. Creación y expectación artísticas son praxis inseparables, se alimentan mutuamente. Hacer y ver hacer: dialéctica de creación y expectación. Relevancia de la expectación en el acontecimiento artístico, la formación artística y la producción de conocimiento.

Nos interesa valorizar estos sujetos, visibilizarlos y empoderarlos en tanto productores de conocimiento específico, en el campo disciplinar de la Investigación-creación. Hay exponentes notables de esta tradición de Investigación Artística en la historia de las artes: Constantin Stanislavski, Vasili Kandinsky, Leonora Carrington, Antonin Artaud, Tina Modotti, Pina Bausch, Ingmar Bergman... y en Latinoamérica Augusto Boal, Emilio Pettoruti, Violeta Parra, Claudia Llosa, Freddy Romero, Lola Mora...

Caractericemos brevemente estos sujetos:

- *Artista-investigador/a*: artista que produce conocimiento/pensamiento a partir de su praxis creadora, de la autoobservación y de su reflexión sobre los fenómenos artísticos (y extraartísticos) en general. Sucede que el/la artista, desde la praxis, en la praxis, para la praxis y sobre la praxis, produce pensamiento permanentemente, de diversas maneras: en los procesos de trabajo, en las estructuras y las poéticas, en las formas de circulación y recepción, en las relaciones institucionales, en el diseño y las prácticas de archivo, etc. Hay una razón de la praxis, que podemos diferenciar de una razón lógica o de una razón bibliográfica. Frecuentemente el/la artista es quien más sabe (o una/o de los que más saben) de arte.
- *Investigador/a-artista*: artista que, además de producción artística, tiene una formación científica sistemática, figura que en las últimas décadas ha proliferado gracias a un desarrollo mayor de los espacios institucionales que fomentan la Investigación Artística en la educación. Muchas/os artistas-investigadores poseen hoy títulos universitarios que han obtenido con la escritura de tesis de grado o posgrado, y que configuran una literatura artístico-científica de primer nivel en Ciencias Humanas. Cada vez más las universidades de todo el mundo reconocen a las/los artistas como productores de conocimiento y diseñan espacios de contención institucional para su desarrollo como investigadores. Y sin duda el número de investigadores-artistas crecerá en el futuro.
- *Investigador/a participativa/o*: de acuerdo con el término utilizado por María Teresa Sirvent (2006), aquel/lla investigador/a (científico, académico, ensayista, teórico o pensador en un sentido general) que sale de su escritorio, de su cubículo universitario y trabaja dentro mismo del campo artístico; puede además realizar tareas en el campo (como espectador/a, periodista, gestor/a, político/a cultural, curador/a etc.), es decir, participa estrechamente

en el hacer del campo artístico y en muchos casos produce, más allá de su investigación específica (que se verá concretada en informes, artículos, libros, comunicaciones, entrevistas, etc.), contribuciones en el plano de la investigación “aplicada” a lo social, lo político, lo institucional, lo legislativo, la docencia y muy particularmente la formación de público, etc. El/la investigador/a participativo/a; coloca su “laboratorio” en el campo artístico, “vive” el campo radicanamente, en los accidentes y rugosidades del territorio, y produce conocimiento desde esa praxis territorializada. Creemos que cada vez más, en relación directa con la redefinición del rol universitario en el plano del arte y de las Ciencias del Arte, esta dimensión participativa de la Investigación Artística está creciendo.

- *Asociación o parcería entre artista-investigador/a e investigador/a participativa/o:* sujeto colectivo resultante del acuerdo de trabajo colaborativo y la sinergia entre las partes con el objetivo de producir conocimiento. Un conocimiento que no podrían producir por separado.

Llamamos pensamiento artístico a la producción de conocimiento que el/la artista (en todos los roles de su dedicación, por ejemplo si pensamos en las artes escénicas o en las audiovisuales: dramaturgia/guionado, dirección, actuación y entrenamiento, iluminación, vestuario, escenografía, etc.), el/la técnica/o-artista y otros agentes de la actividad artística (docentes, productores, gestores, críticos/as, programadores, políticas/os culturales, espectadoras/es, etc.) generan desde/en/para/sobre la praxis artística.

(Recordemos, en breve paréntesis, que el primer texto teórico-técnico sobre teatro del que tenemos noticia –aunque permanece perdido, Cantarella, 1971, p. 260– es de un artista: *Sobre el coro*, de Sófocles, dramaturgo del siglo V a.C., muchos años anterior a la *Poética* de Aristóteles, del siglo IV a.C.).

Hablamos de nuevos-antiguos sujetos, porque en tanto “precuela” teórica, la categoría artista-investigador nos permite releer la historia y los diversos territorios y encontrar evidencia de su existencia, al menos, desde Sófocles. Sin duda la producción de pensamiento artístico acompaña las prácticas artísticas desde sus inicios.

Podemos distinguir un pensamiento artístico *implícito* en las prácticas, en la obra, en el archivo, etc. Hay además un pensamiento artístico *explícito*, cuando es expuesto meta-lingüísticamente, es decir, cuando se habla sobre el arte, cuando un lenguaje no-artístico (por ejemplo, técnico, pedagógico, científico, de divulgación...) habla del lenguaje artístico, a través de artículos, monografías, tesis, libros, entrevistas, manifiestos, cuadernos de bitácora... Puede también acontecer que el pensamiento artístico explícito se manifieste como metalenguaje artístico (por ejemplo, en la autorreflexividad artística, tan frecuente en las prácticas de la contemporaneidad).

Pensamiento artístico implícito y explícito pueden cruzarse, hibridarse y fusionarse en conferencias performativas, cuadernos de bitácora, diarios artísticos, discurso meta-artístico manifiestos, programas de mano y editorializaciones... Incluso es cada vez más frecuente que en las tesis de grado y posgrado se mezclen lenguaje artístico y no-artístico, metalenguaje artístico y no-artístico.²

2 Sobre la diversidad de géneros discursivos para la investigación-creación, véase Dubatti, 2025.

El/la artista es un trabajador específico y posee múltiples saberes sobre ese trabajo: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. Y pueden desarrollarse a través de prácticas y discursos múltiples. Esto mismo podemos señalar del docente-investigador/a y del estudiante-investigador/a como productores de conocimiento desde su praxis. Y poner en juego la prácticas de expectación.

Se trata de empoderar a artistas, docentes y estudiantes como productores específicos de conocimientos específicos, allanando el acceso a herramientas. Y empoderarlos/las como espectadores/as.

El arte como acontecimiento, experiencia y producción de conocimiento

La Investigación Artística reconoce que el arte es acontecimiento, experiencia y producción de conocimiento específicos. Detengámonos en estas tres nociones.

El arte es acontecimiento: acontecimiento es una noción fundamental en la Filosofía (especialmente en la Ontología, entendida como ciencia de la existencia). ¿Qué hay en el mundo?, se pregunta la Ontología. En particular, podemos preguntarnos: ¿qué existe en el mundo en tanto arte? No es, entonces, la pregunta por las “esencias” del arte, sino por las “existencias” del arte. Existe en tanto arte todo lo que puede ser pensado como tal, incluso existe lo que puede ser pensado en tanto no-pensado.

Una primera respuesta (ontológica) afirma que en el mundo hay entes, acontecimientos y valores, por lo tanto podemos decir: hay entes, acontecimientos y valores artísticos. Los entes pueden ser reales, imaginarios, abstractos, etc., tanto son entes las cosas concretas (una escultura, un libro) como los centauros, las ficciones, los números negativos o la distancia entre Marte y Saturno. El personaje Hamlet sería un ente ideal. Los acontecimientos se cifran en manifestaciones fenomenológicas de los cambios de estado de situaciones existenciales y de la aparición, transformación y desaparición de entes. Los valores (entes en sí mismos: belleza, justicia, utilidad, etc. en tanto pueden ser pensados) son atributos que otorgamos a los entes o acontecimientos: bueno o malo, provechoso o vano, etc. (esta película es buenísima, esta canción no está bien compuesta).

El arte, entonces, como acontecimiento existencial: al acontecer el arte produce un cambio de estado en nuestras existencias. La expectación de una obra teatral, una película, la audición de una canción nos cambian la vida.

Hacemos arte, expectamos arte, pensamos arte, tanto artistas, técnicos y espectadores, docentes y estudiantes, por voluntad de existencia en ese acontecimiento. Voluntad de hacer arte, esperar arte, pensar arte.

El arte acontece y deja de acontecer. Implica un cambio de estado dentro de nuestra realidad cotidiana, la aparición de nuevos entes (objetos, experiencias, ritmos, imágenes, palabras, intensidades, ideas, representaciones, símbolos, referencias, conocimientos, etc.), y modifica con su aparición nuestro estado existencial. Modifica nuestras vidas, nuestra historia. Alimenta nuestro futuro, nos proyecta en el tiempo, genera deseo de vivir.

Como todo acontecimiento, el artístico tiene (o parece tener, podemos atribuirle) un tiempo propio, como señala Alain Badiou (*El ser y el acontecimiento*). Por ejemplo: la duración de un concierto o de una función teatral, el tiempo que estamos frente a un cuadro.

Como todo acontecimiento, el artístico produce sentido en su singularidad, como señala Gilles Deleuze (*Lógica del sentido*), y ese sentido solo nos es accesible en las condiciones en que se produce dicho acontecimiento. Por ejemplo: lo que nos pasa mientras esperamos una obra de Mauricio Kartun o escuchamos una canción de Charly García no tendría equivalente en otra experiencia, no podríamos llegar a esa experiencia de otra manera.

Por ello el acontecimiento aporta experiencia singular. Ya en 1934 el pragmatista norteamericano John Dewey afirma que el arte es experiencia y que esa experiencia produce conocimiento (“saber-con”). El arte, en tanto acontecimiento, provee una experiencia específica (diferente de otras experiencias, dotada de singularidad) y la experiencia artística produce, en consecuencia, un conocimiento también específico (que solo es productible o accesible en términos de esa experiencia).

Experiencia (del latín, *experientia*) deriva del verbo *experiri*: intentar, probar, arriesgar. Incluye la raíz *peri-*, que implica riesgo, peligro, porque experiencia involucra poner el cuerpo. En italiano: *pericoloso*, en español: peligroso.

Experiencia implica *vivencia* (vivir el arte), práctica (practicar el arte, ya sea como artista, espectador, docente, estudiante, etc.), observación (un grado de conciencia y observación del arte y de la experiencia), *relato* y *construcción de lenguaje* en la *comunicación* de la experiencia. Pero hay también en la experiencia una zona de *inefabilidad*.

Inefabilidad: no transmisible ni apresable en palabras, una zona de la experiencia que se resiste a ser apresada en lenguaje y que, sin embargo, se vive. Una vivencia que no podemos poner en palabras. O solo podemos balbucear. Por lo tanto experiencia es lenguaje e inefabilidad (Benjamin, Obras, *passim*), comunicación e *infancia* (en el sentido en que emplea este término Giorgio Agamben en *Infancia e historia*: donde no “hablamos”, el “in-fante” es el que no habla). Es la zona más potente del acontecimiento, por su intensidad existencial, aquella que nos “despalabra”, que nos recuerda nuestra condición de infantes. Cuanto más intensa es la experiencia artística, más nos despalabramos, balbuceamos. En ese sentido el arte se parece a otras experiencias de intensidad que nos despalabran: el amor, el horror, el sueño, lo sagrado, el sexo, la muerte, el dolor, el silencio, la infancia misma (como período de la vida), la relación con la naturaleza... Dice Agamben:

Una teoría de la experiencia solamente podría ser en este sentido una teoría de la in-fancia, y su problema central debería formularse así: ¿existe algo que sea una in-fancia del hombre? ¿Cómo es posible la in-fancia en tanto que hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar? (...) Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia (...) Lo inefable es en realidad infancia. La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia (2001, pp. 64 y 70-71).

Debemos reconocer que hay en la experiencia artística una zona que no podemos poner en palabras.

El arte, en su experiencia, implica múltiples saberes: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. Hay saberes de experiencia, que son saberes de tiempo, que se van acopiando a través de la experiencia. Más experiencia artística, más saberes. La experiencia incluye hacer y pensar el hacer. Por eso reconocemos multiplicación y fusiones entre teoría y práctica artística: hacer, pensar el hacer, hacer el pensar el hacer, etc.

Edgar Morin insiste sobre la distinción entre un “conocimiento técnico” o unidimensional sobre el arte y un “conocimiento-sabiduría”, el que “prepara a la persona para responder a los interrogantes fundamentales: ¿qué es el mundo? ¿qué es nuestra Tierra? ¿de dónde venimos? [...] nos permiten insertar y situar la condición humana en el cosmos, en la Tierra, en la vida” (Morin, 1999, p. 37). Además de los conocimientos técnicos, debemos buscar un conocimiento-sabiduría que “sea un alimento para nuestra vida y que contribuya a bonificarnos a nosotros mismos” (Morin, 1984, pp. 69-70).

Cuando pensamos el arte, cuando producimos conocimiento sobre el arte (*pensamiento artístico explícito o metalenguaje*, en oposición al implícito en las prácticas), podemos asumir dos grandes formas de expresión: discurso doxístico y discurso epistémico. Doxa (del griego, “opinión”) significa producir un conocimiento sobre la experiencia no necesariamente fundamentado. En muchos casos, se trata de un pensamiento fácilmente refutable. Por ejemplo, durante la pandemia, en ocasión del ASPO, se escuchaba decir: “El teatro ha muerto”. Sin embargo, en aquellos años se vio aparecer un teatro de las terrazas, de los balcones, de las ventanas, de las tapias y las veredas. Por otra parte, hoy vemos acontecer incontables reuniones teatrales. Hoy “El teatro ha muerto” sería refutable. En artes visuales, también: “La pintura de caballete ha muerto”, sin embargo muchas/os artistas siguen practicando la pintura de caballete.

Por oposición, *episteme* (del griego, “conocimiento”: *epi-*, sobre, encima, e *hístēmi*, estar de pie, tomar una posición) implica la producción de un conocimiento fundamentado, riguroso, sistemático, autocrítico, colaborativo y validado por una comunidad de expertos. Es un pensamiento que tiene la capacidad de autocuestionarse (autocrítico), de fundarse en alguna teoría aceptada y seguirla con coherencia (sistemático, riguroso), que se articula metodológicamente (despliega la teoría en pasos de análisis a seguir), que parte del conocimiento que se ha formulado previamente sobre el tema (acepta la colaboración de otras/otros productores de conocimiento, conoce lo que previamente se ha formulado sobre el tema), que busca la aprobación de especialistas (por eso los “evaluadores” en los exámenes o tribunales universitarios) (Fourez, Englebert-Lecompte, Mathy, 1998).

La doxa, a diferencia de la episteme, puede ser arbitraria, caprichosa, voluble, ciclotímica (hoy afirma una cosa, mañana otra), y rechaza la argumentación y la validación. Pero la doxa puede también ser acertada y reveladora, aunque carezca de fundamentación. Una afirmación doxística puede ser el punto de partida de una producción de conocimiento epistémica. La doxa puede ser valiosísima como punto de partida.

En resumen: la doxa puede afirmar “lo que se le canta” y “porque se le canta”, en cambio la ciencia (en este caso las Ciencias Humanas, Ciencias de la Cultura, Ciencias del Arte, Ciencias del Teatro, con su dimensión de ciencias “blandas”) debe argumentar, justificar, fundamentar, ser crítica y autocrítica, conocer lo que se ha afirmado previamente, y solo validar aquello que pueda ser validado por un principio de colaboración científica internacional. La pregunta ontológica: ¿qué existe para usted en tanto arte/teatro?, podría formularse como pregunta epistemológica (es decir, la pregunta por el fundamento epistémico): ¿en qué construcción epistémica o científica del arte se apoya usted para decirnos qué existe en el mundo en tanto arte/teatro? ¿Desde qué construcción científica del arte o del teatro está respondiendo la pregunta ontológica sobre la existencia del arte o el teatro?

Escribe Adolfo P. Carpio, refiriéndose a la Filosofía, que doxa y episteme están relacionados: “La palabra *saber* tiene sentido muy amplio: equivale a toda forma de conocimiento y se opone, por tanto, a *ignorancia*. Pero hay diversos tipos o especies de saber, que fundamentalmente se reducen a dos: el *ingenuo* o vulgar, y el *crítico*. Si bien de hecho se dan por lo general imbricados el uno con el otro, el análisis puede separarlos y considerarlos como tipos puros, siempre que no se olvide que en la realidad de la vida humana concreta se encuentran íntimamente ligados y sus límites son fluctuantes” (*Principios de filosofía*, 1995, p. 37).

Así podemos distinguir un pensamiento ensayístico (doxístico, “vulgar”, asistemático) y otro pensamiento científico (epistémico, “crítico”) sobre el arte. ¿Cuándo se hace ciencia en Ciencias del Arte? Insistimos: cuando se produce un discurso sistemático, riguroso, fundamentado, autocrítico, colaborativo y validado por una comunidad de especialistas. Hablamos de Ciencias del Arte en plural porque no hay una única, sino muchas, disciplinas científicas para el estudio del arte (o específicamente del teatro): Historia del Arte, Filosofía del Arte, Análisis y Crítica del Arte, Epistemología de las Ciencias del Arte, Sociología del Arte, Antropología del Arte, Psicología del Arte, Archivística del Arte, etc. Podemos hablar de relaciones entre las disciplinas (interdisciplinarias), más allá de las disciplinas por lo que tienen en común (transdisciplinarias), o de colaboraciones simultáneas (multidisciplinarias).

También existen los intercambios entre los diferentes campos científicos: las Ciencias del Arte con las Ciencias de la Cultura, las Ciencias Sociales, las Ciencias Exactas, las Ciencias de la Salud, las Ciencias de la Vida, etc.

¿Hay producción de conocimiento en el discurso doxístico o ensayístico? Por supuesto que sí. Valiosísimo. Tenemos que estar muy atentos a la doxa.

Muchas veces los/las artistas pueden partir de una afirmación doxística (no fundamentada, no sistemática, etc.) pero profundamente reveladora y que provea insumos a la producción de conocimiento epistémico. Por lo tanto debemos estar tan atentos tanto al pensamiento ensayístico como al epistémico, y es relevante que podamos producir ambos, en diferentes instancias.

Razón de la praxis artística, razón del acontecimiento

Por la singularidad de nuestras investigaciones artísticas, es importante observar si se trata de un pensamiento artístico sustentado por la producción artística o no. Si existe una coherencia entre el hacer y el pensar, y su mutua multiplicación: pensar el hacer, hacer el pensar, pensar el hacer el pensar, etc., o creación de la teoría, teoría de la creación, etc. Por ejemplo, ¿el pensamiento expuesto por Stanislavski en su *El trabajo del actor...* guarda coherencia con sus prácticas artísticas como actor o director teatral? ¿Coincide el pensamiento de Auguste Rodin (expuesto en sus conversaciones con Paul Gsell) con lo que hace en sus esculturas?

En caso de no existir esa sustentación, es relevante preguntarse por qué. ¿Le resta valor al pensamiento artístico la no sustentación en las prácticas, o implica el surgimiento de un tipo de pensamiento diverso y también valioso? Un ejemplo relevante: la relación entre *El teatro y su doble*, de Antonin Artaud y sus prácticas escénicas, ya que Artaud no llegó a darle a la noción de “teatro de la crueldad” una puesta histórica (no hay un espectáculo que haya dirigido que podamos pensar como “práctica” efectiva del teatro de la crueldad). Sin embargo, esas ideas de ese libro fueron leídas por numerosos artistas (Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Eduardo Pavlovsky, Griselda Gambaro, etc.), quienes hicieron con ellas espectáculos notables y nuevamente produjeron pensamiento. Se ha observado también un desfase entre los “escritos” de Bertolt Brecht y sus prácticas escénicas como director, por ejemplo, respecto del *Verfremdungseffekt* o “distanciamiento” (Brecht, 1963, 1970a, b, c; Dubatti, 2013).

Hay una razón de la praxis, que podemos diferenciar, en consecuencia, de una razón lógica o de una razón bibliográfica. Hay una zona de la experiencia empírica que instala, a partir de la (auto)observación y la comprobación, una razón de la praxis. No una razón lógica (matemática, racional, geométrica, como la de los problemas de regla de tres), ni una razón bibliográfica (de autoridad libresca, en la tradición medieval del “Magister dixit”, vigente *mutatis mutandis* en la contemporaneidad: esto es así porque lo dice tal maestro/a o porque está en tal libro), sino una razón del acontecimiento, de lo que pasa en el acontecimiento artístico o en la historia artística. Si el arte es acontecimiento, debemos tener en cuenta una razón de la praxis del acontecimiento.

Muchas veces lo que la razón lógica muestra como incontrovertible en términos racionales, o lo que la razón bibliográfica expone de autoridades legitimadas, es refutado por la razón de la praxis. Por ejemplo, la razón lógica puede demostrar la inexistencia del tiempo, en cambio una razón de la praxis aplicada a las artes durativas demuestra que estas no existirían sin la experiencia del tiempo. Podemos reconocer al menos tres trayectos fundamentales en la producción de conocimiento de las artes entre lo abstracto (lo general) y lo empírico (lo particular del caso):

- a) deducción (de la teoría al caso). Ejemplo: partimos de una teoría (qué es el expresionismo en arte) y salimos a buscar un caso (un cuadro, una pieza teatral, etc.) para ilustrar la teoría;
- b) inducción (del caso a la teoría). Ejemplo: vemos una obra en particular y salimos a buscar una teoría que me permita comprenderla y analizarla (escuchamos *Madame Butterfly* de G. Puccini y buscamos una teoría sobre qué es la ópera y qué características posee a comienzos del siglo XX);

- c) abducción (intuición, “corazonada”, un conocimiento “anterior” al conocimiento que clama por formularse y al que debemos estar muy atentos/as para poder desarrollar). Las abducciones pueden resultar producciones de un conocimiento nuevo, no formulado anteriormente.

Según Nicolas Bourriaud (*Radicante*), hay dos forma de establecer experiencia del mundo: radical (cuando partimos de una teoría y la “bajamos” al territorio) y radicante (cuando reconocemos paso a paso sus accidentes, rugosidades, detalles particulares, etc.). Lo radical sería deductivo; lo radicante, eminentemente inductivo. Producimos conocimiento radical si partimos de una teoría de la posmodernidad y la “bajamos” a un territorio teatral concreto; una teoría radicante si, a partir de la realidad particular de ese territorio, caracterizamos su complejidad buscando alguna teoría complementaria o formulando una nueva teoría.

Empiria y Fenomenología

El arte, y en particular el teatro, son acontecimientos de manifestación empírica por lo que necesitamos de una Fenomenología (Husserl, 2012; Carpio, 1995, pp. 377-419) aplicada al conocimiento del arte y especialmente de nuestras prácticas artísticas. La Fenomenología sostiene que a la vez que el arte se manifiesta ante nuestra conciencia, nosotros lo “constituimos” desde nuestra subjetividad. Dialéctica entre lo que está “fuera” del sujeto (dimensión objetiva) y la construcción que ese sujeto hace del objeto. No podríamos escuchar una canción de Charly García si él no la hubiese compuesto y se manifestara como “objeto” ante nuestra conciencia; pero a la par estamos dándole desde nuestra conciencia una entidad particular a esa canción (si es emocionante o no, si es bella o no, si tiene una dimensión política provechosa o no, si es novedosa o no, etc.).

Recurrimos a tres dimensiones principales de la Fenomenología: la empírica, la eidética y la trascendental, ya que nos interesa tanto la observación y el análisis de casos particulares (dimensión empírica de la canción en particular), como la elaboración de teorías y esquemas abstractos (dimensión eidética, por ejemplo si podemos relacionarla con nuestra idea de qué es el rock nacional) y la indagación de las condiciones de producción y validación de conocimiento sobre el arte y la expectación, es decir, el plano epistemológico (dimensión trascendental: la pregunta sobre cómo conocemos o pensamos esa canción). Las tres dimensiones en interacción.

Desde una Filosofía de la Praxis Artística, nuestra pregunta central es: ¿qué existe en el mundo en tanto arte/teatro, qué se manifiesta como tal en tanto mundo fenoménico? Pero también nos interrogamos sobre aquello del acontecimiento artístico que no se manifiesta en el fenómeno (el acontecimiento artístico incluye su dimensión fenoménica y la excede en aquello que existe en el acontecimiento pero no se manifiesta como fenómeno) (Dubatti, 2014). Como señalamos, el arte es mucho más que lenguaje, es experiencia, es decir: lenguaje + inefabilidad. La experiencia considera el estado de infancia, el no-lenguaje o el “despalabrarse”, el “des-lenguarse” (en términos verbales y no-verbales). Cuanto más intensa es la experiencia artística, más nos despalabramos.

Distinguimos dos vías fenomenológicas centrales. Una de ellas es la *directa* o inmediata: la constituimos en la experiencia directa de los acontecimientos artísticos (por ejemplo cuando participamos como espectadores de una pieza teatral, un cuadro, una canción, una coreografía, etc.). La otra es la *indirecta* o mediata, a través de documentos y registros en los que se refiere la actividad pretérita de otras/os espectadores, por ejemplo en memorias, testimonios, ensayos, crónicas, etc., o en representaciones artísticas del espectador en cuadros, narraciones, poemas, etc. (por ejemplo qué dice el propio Charly García sobre su canción en una entrevista). Vía directa e indirecta, como señala Husserl, poseen algo en común: en ambas es necesario tener en cuenta la participación constitutiva del sujeto en la producción fenomenológica de conocimiento. Seguimos el concepto husserliano de “constitución”, porque la acción del sujeto es constitutiva en la manifestación fenomenológica: constituir no quiere decir producir en cuanto hacer y fabricar, sino dejar ver “el ente en su objetividad” (parafraseando a Martin Heidegger, en Carpio, 1995, p. 407). Por vía directa, es el sujeto de la experiencia el que aporta la constitución (por ejemplo, como espectador en un acontecimiento teatral); debemos preguntarnos: ¿cómo constituye el sujeto el dejar ver el ente/el acontecimiento en su objetividad? Por vía indirecta, la construcción discursiva (testimonio, crítica, respuesta a una encuesta, carta de lectores, etc.) cifra la constitución de quien la elabora (por ejemplo, cómo constituye el artista-investigador José J. Podestá, en tanto sujeto en su acción autoreflexiva y memorialista, el relato de su historia o una concepción general del teatro de Buenos Aires en *Medio siglo de farándula*, en 1930), pero mediada a su vez por la constitución de quien la lee (en este caso, nosotros en el siglo XXI). La Fenomenología sostiene que nunca tenemos contacto con el objeto en sí sino a través del ejercicio de su constitución desde la conciencia del sujeto. En ambos casos (vía directa e indirecta) hay fenómeno-de-mundo: podemos distinguir una constitución 1° (primaria), cuando es directa (vemos un espectáculo como fenómeno-de-mundo); una 2° (secundaria), cuando es indirecta (constitución de la constitución, nos relacionamos con ese espectáculo a través de lo que dice un investigador sobre él: fenómeno-del-fenómeno-de-mundo). En todos los casos hay sujeto constitutivo y un campo objetivo que se manifiesta ante la conciencia.

La teoría fenomenológica nos hace preguntarnos: qué hay en el mundo artístico que se manifiesta ante nuestra conciencia (por ejemplo, una performance, un cuadro de Salvador Dalí, una composición de Chopin) y al mismo tiempo cómo nosotros en tanto sujetos “constituimos” (según Husserl) ese mundo desde nuestra subjetividad (cómo vivimos o interpretamos las imágenes de ese cuadro, etc.).

Esto es aplicable a la observación y la auto-observación de la praxis artística: qué se manifiesta fenomenológicamente ante nuestra conciencia como práctica de otros artistas o como nuestras propias prácticas (por ejemplo, cuando actuamos o pintamos o componemos música); cómo constituimos nosotros esa manifestación desde nuestro lugar de sujetos.

En este sentido es valioso conocernos como sujetos y permitir hacernos preguntas nuevas. No preguntar siempre lo mismo, lo que ya sabemos. La Heurística es justamente la disciplina que favorece las preguntas nuevas. Y por otro lado, llamamos serendipia a la capacidad de ver tesoros donde nadie los ve. Como dice Mauricio Kartun: “ver la perla en la mierda” (2015, p. 68).

Territorialidad y pensamiento radicante en las prácticas y los acontecimientos artísticos

La investigación-creación produce un pensamiento situado en variables territoriales, incluso cuando trabajamos en el plano más abstracto de la teoría. Llamamos territorialidad, según la Geografía Humana, a la unidad de geografía física (por ejemplo, la ciudad de Gral. Roca, en la provincia de Río Negro), historia (no es lo mismo Roca en 1925 y en 2025), cultura (no es lo mismo Roca vivida desde la cultura de un inmigrante o de un descendiente de pueblos originarios) y subjetividad (el territorio desde la experiencia personal). Geografía física + historia + cultura + subjetividad. Por ejemplo: si tomamos en cuenta el territorio donde acontece un espectáculo, Roca no es la misma en el centro o en las chacras, no es la misma antes o después de la pandemia, no es la misma culturalmente para un trabajador “golondrina” que para un nativo, no es lo mismo para dos personas diferentes (que se relacionan con el territorio desde subjetividades diferentes: sus gustos, sus deseos, sus traumas, sus profesiones, etc.). Dos personas que viven juntas en la misma casa desde hace la misma cantidad de años seguramente se relacionan subjetivamente con los mismos espacios de la casa de manera diferente.

Sobre el arte producimos pensamientos cartografiados, radicantes (Bourriaud), y más que un conocimiento universal aspiramos a un diálogo e intercambio de pensamientos cartografiados. Un diálogo de cartografías entre diferentes pensamientos cartografiados. Por ejemplo, las formas de practicar, experimentar y pensar el arte y el teatro en Roca y en Bariloche (ciudades en la misma provincia) son diferentes. ¿Cómo se practica, vive y piensa el arte/el teatro en nuestro territorio y en otros territorios? Uno de los factores más potentes de territorialización en el teatro es la composición del público (Dubatti, 2020b).

Por eso necesitamos conocer nuestros territorios, siempre en su complejidad (Dubatti, 2020a): describirlos en sus coordenadas particulares, señalar sus relaciones interterritoriales (con otros territorios), su diversidad intraterritorial (cuántos territorios hay adentro de un territorio), su dimensión supraterritorial (qué hay en ese territorio que no se puede pensar territorialmente porque es patrimonio universal), y sus dinanismos en los procesos históricos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización.

La investigación-creación territorializada nos garantiza una mayor originalidad en los aportes, así como una más fácil organización de los “estados de la cuestión” que investigamos (todo lo que se ha escrito previamente). Volvamos sobre nuestros territorios artísticos, pensemos el arte que hicimos y hacemos.

Podemos propiciar un regionalismo de poscolonialidad crítica, es decir, un pensamiento a partir de las necesidades y particularidades de nuestros territorios y no por mera importación de variables que provienen de otros territorios. Hay conceptos formulados en Europa que acaso no necesariamente son aplicables a nuestras realidades territoriales, a nuestra sociedad, a nuestras prácticas artísticas. Hay fenómenos de las culturas de nuestros territorios que no han sido nombrados por la conceptualización internacional.

La producción de conocimiento desde el arte/el teatro en la historia

Podemos pensar que la producción de pensamiento artístico acompañó a los artistas desde los orígenes mismos del arte. Por eso sostenemos que los conceptos de investigación-creación y artista-investigador/a son “precuelas” teóricas (es decir, conceptos formulados recientemente pero que nombran algo que está mucho antes). Precuela, como en el cine: *El Hobbit* se filmó después que *El señor de los anillos* pero la historia que cuenta es anterior. Tenemos muchos casos históricos de artistas-investigadores productores de conocimiento en los siglos pasados: además del mencionado Sófocles, recordemos a Leonardo Da Vinci, Lope de Vega, Sor Juana Inés de la Cruz, Johann Sebastian Bach, etc.

¿Hay resistencia de los artistas a reconocerse como investigadores? ¿Por qué? ¿No son acaso productores de pensamiento artístico desde el hacer, desde sus prácticas? Creemos en el empoderamiento y desinhibición del artista como productor de conocimiento en la contemporaneidad. Y también en la necesidad de rastrear esas producciones en el pasado. Tenemos que estudiarlas, historizarlas, archivarlas para darles acceso público, sistematizarlas, conocerlas. Vasta tarea por delante.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2001). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Alba, G., y Buenaventura, J. G. (2020). “Cruce de caminos. Un estado del arte de la investigación-creación”. Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, Ensayos, 79, pp. 21-49. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.18682/cdc.vi79.3675>
- Artaud, A. [1938] (1964). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Badiou, A. (2015). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- Benjamin, W. (2007 y 2009). *Obras: libro II / vol. 1 y 2*. Madrid: Abada Editores.
- Borgdorff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam: Amsterdam School of the Arts.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Brecht, B. (1963). *Breviario de Estética Teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- Brecht, B. (1970a). *Escritos sobre teatro. Vol 1*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Brecht, B. (1970b). *Escritos sobre teatro. Vol 2*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Brecht, B. (1970c). *Escritos sobre teatro. Vol 3*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Cantarella, R. (1971). *La literatura griega clásica*. Losada.
- Carpio, A. P. (1995). La Fenomenología. Husserl. En su *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática* (pp. 377-419). Buenos Aires: Glauco.
- Carpio, A. P. (1995). *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática*. Buenos Aires: Glauco.
- Casas, M. V. (2013). “Una aproximación al estado del arte en Colombia y otros países sobre la discusión investigación-creación en artes avances y propuestas”. En Casas, M. V., comp., *Memorias del evento Valoración de los procesos de creación artística y cultural en el marco de la acreditación de programas*. Bogotá: Colciencias-Consejo Nacional de Acreditación – CNA, pp. 15-33.
- Deleuze, G. (1996). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Dewey, J. [1934] (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

- Dubatti, J. (2013). "O teatro de Bertolt Brecht na Argentina: observações sobre o Teatro Comparado". En João Pedro Alcantara Gil, Marta Isaacsson, et al. (eds.), *O Espectador Criativo: Colisão e Diálogo*, Porto Alegre, AGE Editora, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013, pp. 104-113. Volumen que recoge las conferencias dictadas en el 14° *Simposio da International Brecht Society*.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, J. (2020b). "Teatro Comparado, territorialidad y espectadores: multiplicidades intra-territoriales", *El Hilo de la Fábula*, Universidad Nacional del Litoral, Centro de Estudios Comparados, 20, pp. 29-43.
- Dubatti, J. (2025). "Investigación-creación: 'cocina' del/la artista-investigador/a y géneros discursivos", *Actas IX Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, Universidad de Buenos Aires, FFyL, Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino", Eventos Académicos, 2025, pp. 1-11. Disponible en: <https://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-ix-jornadas-2025> <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2025/paper/view/8467/5206>
- Fourez, G., Englebert-Lecompte, V., y Mathy, Ph. (1998). *Saber sobre nuestros saberes. Un léxico epistemológico para la enseñanza*. Buenos Aires: Colihue.
- Husserl, E. (2012). *La idea de la fenomenología*. Madrid: Herder.
- Kartun, M. (2015). *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Morin, E. (1984). *Ciencia con conciencia*. Barcelona: Anthropos.
- Morin, E. (1999). *La cabeza bien puesta. Repensar la reforma. Reformar el pensamiento*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rodin, A. (1946). *El arte. Conversaciones reunidas por Paul Gsell*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Sirvent, M. T. (2006). *El proceso de investigación*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Stanislavski, K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial.

Discografía

García, Ch. https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Discograf%C3%ADa_de_Charly_Garc%C3%ADa

Teatro y teatralidad. Una aproximación a sus vínculos y diferencias

Theatre and theatricality. An approach to their links and differences

Dra © María Natacha Koss¹

nkoss@filo.uba.ar

Resumen

En este trabajo nos proponemos abordar dos conceptos problemáticos para la teatología contemporánea. Por un lado, el concepto de *teatro*, que existe desde el mundo griego y, transformado y revisitado, ha llegado hasta nuestros días. Por otro, el concepto de *teatralidad*, tanto desde el cuestionamiento sobre la noción de teatro desde finales del siglo XIX, como por devenir de los estudios sobre la espectacularidad en el campo de la cultura *mass media*.

Si bien el concepto de teatralidad es posterior al concepto de teatro, sostenemos que la teatralidad viene a enunciar un acontecimiento anterior.

Este trabajo, entonces, estará dividido en tres secciones. En la primera, nos dedicaremos a elaborar el concepto de teatro según fue desarrollado por la Filosofía del teatro. En una segunda instancia trabajaremos sobre el concepto de teatralidad a partir de los estudios de la praxis teatral, de la sociedad del espectáculo, de la liminalidad y de las teorías de la performance y la performatividad. Y finalmente, en una tercera instancia, analizaremos las diferencias y los vínculos entre teatro y teatralidad.

Palabras clave: Teatro; teatralidad; performance; liminalidad; heurística.

Abstract

In this paper, we propose to examine two problematic concepts within contemporary theatre studies. On one hand, the concept of theatre, a notion that has existed since the Greek era and has been transformed and revisited over time to reach the present day. On the other hand, the concept of *theatricality*, which has emerged from studies on spectacle in *mass media* culture. Although the concept of theatricality is later than that of theatre, we concur in affirming that theatricality articulates a prior event.

¹ María Natacha Koss (Buenos Aires, 1978) es doctoranda en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Catedrática a cargo de *Historia del Teatro 1* en la carrera de Artes y Secretaria Académica del Instituto de Investigaciones en Artes del Espectáculo, ambos cargos en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Integra la Dirección artística del Centro Cultural de la Cooperación "Floreal Gorini", a la vez que también se desempeña como Secretaria de Investigaciones.

This work will be divided into three sections. The first part will explore the concept of theatre as developed within theatre philosophy. The second section will focus on the concept of theatricality, drawing from studies on the society of the spectacle, liminality, and the theories of performance and performativity. Finally, the third section will analyze the differences and connections between theatre and theatricality.

Keywords: Theatre; theatricality; performance; liminality; heuristics.

Recibido: 15/12/2025. Aceptado: 24/12/2025

¿Qué es el teatro según Occidente?

La pregunta ontológica formulada de esta manera no es casual. Sabemos que Oriente y Occidente han construido tradiciones muy diferentes en las prácticas y las teorías. Sabemos también que, probablemente, el primer libro de teoría teatral del que tenemos noticias no sea la *Poética* de Aristóteles sino el *Nāṭyaśāstra*

El *Nāṭyaśāstra* (Ciencia del drama) es el texto indio más antiguo y de mayor autoridad sobre las artes escénicas. Escrito en sánscrito, principalmente en ślokaś épicos con algunos fragmentos en prosa, está fechado por los eruditos del siglo V a. C. al siglo VII-VIII d. C. Aparentemente, entre el siglo II a. C. y el siglo II d. C., adquirió la forma actualmente conocida. Los manuscritos supervivientes de una fecha significativamente posterior constan de 36-37 capítulos, que contienen aproximadamente 6000 versos, aunque la tradición se refiere a un texto de 12 000 versos. (Lidova, 2014)

Si bien sabemos que es un texto fechado hacia los siglos II-IV de nuestra era, coincidimos con Figueroa Castro en el hecho de que “las estimaciones siguen evidenciando un rango de variación de dos a tres siglos, en buena medida porque, al igual que muchos otros textos sánscritos, lejos de ser una obra autoral, el *Nāṭyaśāstra* es el resultado de varias generaciones de redactores y compiladores (2014). Otras bibliografías atribuyen el texto al sabio Bharata (cf. González Cruz, 2013), aunque lo cierto es que esa atribución tiene las mismas características a las correspondientes a Homero y su *Ilíada* y *Odisea*. Vale decir, se reconoce la existencia de “textos orales” previos que fueron organizados, pulidos y aumentados por el “autor” que pasó, entonces, a figurar como el único responsable de la producción (cf. *cuestión homérica* en Bauzá, 1997). Por este motivo, si bien la fecha de publicación escrita es posterior a la *Poética* de Aristóteles, consideramos que es un “texto” anterior que circulaba de manera oral y que recoge otra tradición de pensamiento teatral desde la dramaturgia, la escenografía, la actuación. Este texto en Oriente se constituyó como “un manual de dramaturgia que alcanzó gran fama por su condición normativa de la teoría literaria sánscrita y prácrita, por su carácter enciclopédico y por su enseñanza de la crítica teatral a través de la dialéctica” (Rentería Alejandre, 2024, p. 99).

Si bien es cierto que el *Nāṭyaśāstra* era un texto prácticamente desconocido para la teatrología hasta el siglo XIX mientras que, para esa misma época, *Poética* había sido traducido a todas las lenguas occidentales, comentado, anotado, canonizado y cuestionado, consideramos relevante mencionarlo pues plantea para la teatrología un pensamiento muy diferente al aristotélico, al poner en igualdad de condiciones la relevancia del texto y la relevancia de todos los otros componentes de la escena (música, escenografía, vestuario, etc.). No resulta casual entonces que, a partir del siglo XIX y con más fuerza en el XX, cuando los teatristas occidentales se interesen por las culturas no eurocéntricas, entre en crisis la noción de teatro y surja el concepto de teatralidad.

Pero retrocedamos en nuestra argumentación y volvamos a pensar la *Poética* y su relevancia para el despliegue conceptual y pragmático en Occidente. Como mencionábamos, se trata de un texto fundacional para la teatrología, aún pese a ser un escrito problemático por dos grandes motivos: en primer lugar, porque pertenece a la serie de obras acromáticas, vale decir, a los escritos que Aristóteles utilizaba para dar clases y que circulaban entre sus

discípulos en forma de apuntes. Por lo tanto, es muy probable que este ciclo de lecciones fuera impartido varias veces por el maestro, lo cual hace pensar que habría ido añadiendo con el tiempo (como es habitual en la práctica docente) nuevas consideraciones al texto original pero sin eliminar necesariamente las inconsistencias, las contradicciones y ciertos defectos de construcción general.

En segundo lugar, porque la *Poética* nos ha llegado en forma incompleta. Sabemos, en efecto, gracias a un catálogo helenístico de los escritos aristotélicos que nos ha sido transmitido por Diógenes Laercio (V 21-24), que la *Poética* constaba originalmente de dos libros. Conservamos únicamente el libro I, en el que se estudian la tragedia y la epopeya, pero ya en fecha muy temprana se perdió el libro II, dedicado a la comedia y quizá también a la poesía yámbica. “El texto no solo nos ha llegado incompleto, sino que la parte que conservamos se encuentra en un estado muy imperfecto, donde abundan las lagunas y corruptelas” (Martínez Manzano y Rodríguez Duplá, 2011, p. 6). A pesar de lo antedicho, coincidimos plenamente con Sinnot en que esto no debe sugerir que la *Poética* “sea una simple compilación de anotaciones (...) la composición del tratado sigue un plan básico bien definido” (2004, VII).

Pensando desde la filosofía antigua

Sin pretender realizar una exégesis exhaustiva del texto aristotélico, diremos simplemente que en base a él se han elaborado en la teatrología ciertas premisas de trabajo, a saber:

1. Que la tragedia deviene del ritual dionisiaco. Con respecto a este tema, vale apuntar que Aristóteles utiliza muchas veces “teatro” como sinónimo de “tragedia”, lo que da pie a ciertas inconsistencias o contradicciones que pueden percibirse en el texto.
2. Que la función de la tragedia es producir una catarsis en los espectadores, propiciada por el hecho patético.
3. Que el principio constructivo de la tragedia es la mimesis idealizada: “Pues el historiador y el poeta no se diferencian por expresarse en verso o en prosa (...), sino por esto: por decir el uno lo sucedido y el otro lo que podría suceder” (1451b).
4. Que fruto de este principio de idealización, existe una verdad en el arte: “la poesía es más filosófica y más seria que la historia. Pues la poesía dice más bien lo universal, y la historia lo particular” (*ibídem*). En este punto, Aristóteles marca una diferencia sustancial respecto al pensamiento platónico desarrollado en *República*.

De la misma manera, ciertos juicios de valor de Aristóteles respecto al teatro han definido líneas de pensamiento que hoy día están en crisis.

Recordemos, por ejemplo, que para definir comedia y tragedia esgrime un argumento moral: “En esto consiste también la diferencia que separa a la tragedia de la comedia. Pues ésta tiende a imitar a personas peores que las reales, y aquella a personas mejores” (1448a). Y esta concepción la extiende a la recepción: “Se opina que [la doble trama] es la mejor debido a la falta de criterio del público, pues los poetas se pliegan a los espectadores y componen según el deseo de estos. Sin embargo, no es este el placer que depara la tragedia, sino más bien el propio de la comedia” (1453b).

A través de una cartografía jerárquica de valores, establece asimismo los componentes de la tragedia organizándolos en seis, que enumera en función de su relevancia: la fábula (*mythos*), los caracteres (*ethos*), el pensamiento (*diánoia*), la expresión lingüística (léxis), el espectáculo (*ópsis*) y la música (*méllos*). Como se puede apreciar, el acontecimiento escénico queda en último lugar. Incluso afirma que “en cuanto a la escenificación, es cautivadora, sí, pero es más ajena al arte y menos particular del arte poética. Pues la eficacia de la tragedia existe aún sin representación y actores” (1450b).

El textocentrismo evidente en la concepción aristotélica, es un valor que en Occidente se ha sostenido para el teatro y que le permite afirmar a Cantarella que el actor-dramaturgo Rintón fue quien “elevó a dignidad literaria la farsa fliácica popular” (1972, p. 94). La preeminencia literaria en el teatro será cuestionada sistemáticamente (desde la praxis artística y desde la teatrología) recién con la renovación de las vanguardias históricas del siglo XX. La crítica al textocentrismo aristotélico es lo que permite a Florence Dupont llamarlo “vampiro del teatro” y afirmar:

Aristóteles, en efecto, aisló el texto teatral para convertirlo en objeto de análisis, como lo indica el título: Poética es un adjetivo que hace referencia a la técnica de escribir una obra de teatro o una epopeya, mientras que el único *poiein*, el único “hacer” teatral conocido por el público griego era la representación ritual de las Grandes Dionisiacas. Ni Esquilo ni Sófocles, ni siquiera Eurípides se han designado a sí mismos como *aoidoi* (cantante). Así, referirse a Aristóteles cuando se habla de fábula, poeta o puesta en escena, es encerrarse en una filosofía del teatro, dotada de este poder fascinante de construcciones intelectuales que nada deben a la prueba de la realidad. (2007, p. 13)²

Durante muchos años, los manuales de estudios teatrales han llegado incluso a postular que la ausencia de texto y de un edificio teatral son argumentos suficientes para proclamar la inexistencia del teatro durante gran parte del período medieval. Por ejemplo, si vamos a la definición de teatro del *Diccionario Akal de Teatro*, nos vamos a encontrar con lo siguiente:

Etimológicamente (la voz procede del griego), lugar donde el espectador observa una acción o espectáculo que se ofrece ante sus ojos. / Por extensión, local o edificio destinado a la representación de obras dramáticas y espectáculos teatrales. / Escenario o escena. / Conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor. / Profesión de actor, de director, etc. / Arte de componer obras dramáticas, o de representarlas. / Literatura dramática. / En los corrales de comedias, hueco situado en el foro, destinado a escenas de interior y apariencias. (Gómez García, 2007, p.806)

En esta definición, realizada ya en el siglo XXI, queda en evidencia que el teatro sigue siendo un “local o edificio”, un “conjunto de producciones dramáticas”, o directamente “literatura dramática”. Es cierto que está presente la idea de “profesión de actor, de director, etc.”, pero por su desarrollo y relevancia parecieran estar supeditados a la idea de “representación”. Como todo diccionario, se infiere, entonces, aquello que no esté incluido en la definición de “teatro”, no sería “teatro”. Y esto también es herencia aristotélica.

El desinterés por el acontecimiento escénico lleva a que hallemos en Poética exiguas referencias a la evolución de la escena. Pero la evidencia de la relevancia de dicho acontecimiento la encontramos en el hecho de que todos los dramaturgos se encargaron de ella, así como en los grandes recursos económicos que la coregia destinaba a tal fin.

Asimismo, cabe destacar que, si bien la obra aristotélica es la única vinculada a temas teatrales que nos ha llegado de la Grecia Clásica, no es la única producida. Tenemos conocimiento, gracias al *Suda* s 815, de que Sófocles compuso un tratado en prosa denominado *Sobre el coro*, en el que polemiza con Tespis y con Quérilo (Lucas de Dios, 1983, p. 449). Recordemos que a Sófocles se le atribuye haber incrementado de 12 a 15 el número de coreutas, por lo que Santana Henríquez infiere que el texto “trataba quizás este particular” (1995, p. 428).

Pese a todo lo mencionado, el gran edificio de la teatrología occidental se construyó, hasta casi los años postreros del siglo XIX, sobre este frágil andamiaje. Los saberes aristotélicos fueron revisitados por Horacio en su *Ars Poetica*, por los preceptistas del renacimiento como el *Discorso intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie* (1554) de Giraldi Cinzio o por los iluministas franceses como *L'Art poétique* (1674) de Nicolas Boileau-Despréaux, *Lettre au père Porée* (1730) y *Discours sur la tragédie* (1731) de Voltaire y *Paradoxe sur le comédien* (1769) de Denis Diderot. Este último, no obstante, manifiesta también la primera rajadura al edificio aristotélico, que veremos continuarse en la *Ham-burgische Dramaturgie* (1767-1769) de G. E. Lessing. En efecto, Diderot va a proponer un cambio en el concepto de mimesis para la actuación, en donde ya no se trata de trabajar con una idealización sino con un respeto de las leyes de la empiria; vale decir, se abren aquí las puertas al realismo. Pero lejos estamos todavía del cuestionamiento al principio ontológico del teatro; esto es, que el teatro es un edificio o que es un texto que se pone en escena. Durante más de un siglo se seguirá estudiando al teatro desde las cátedras de literatura o de arquitectura y desde ellas se organizarán las historias y las críticas. La gran revolución del pensamiento vendrá de la mano de la primera crisis de la modernidad (esto es, Primera Guerra Mundial) en la producción, en el cuerpo y en la acción de los artistas de las vanguardias históricas. El dadaísmo, el futurismo y el surrealismo van a instalar la pregunta ontológica por el teatro (y por las artes en general) que revolucionará de una vez y para siempre la escena occidental (Dubatti, 2016).

La *Ursonate* de Kurt Schwitters, los poemas fonéticos de Hugo Ballo o las veladas/conferencias gastronómicas de Filippo Marinetti son apenas unos pocos ejemplos del estallido y la desdelimitación del teatro.

Pensando desde la filosofía contemporánea

Volviendo entonces a la pregunta ontológica por el teatro, consultamos infructuosamente los volúmenes utilizados por muchos de nosotros como referencia en la teatrología contemporánea: el *Diccionario de términos claves del análisis teatral* de Anne Ubersfeld (2002); el *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (1990) y *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (2016), ambos de Patrice Pavis. Obras monumentales todas que carecen, sin embargo, de una definición del concepto teatro. En todos los casos se trata de un supuesto no explicitado, una palabra que exige ser desambiguada. Por tal motivo proliferan entradas que comienzan con “teatro de” (texto / títeres / sombras / lo real / niños / tesis, etc.).

Se nos hace imperativo entonces volver a la filosofía para encontrar la definición de nuestro objeto de estudio; y es allí donde nos topamos con la tesis de Dubatti. En sus tres volúmenes de *Filosofía del Teatro* (2007, 2010 y 2014), nuestro autor se hace cargo tanto de la tradición restrictiva del término (derivada de Aristóteles) como de la excesiva ampliación del término (todo es teatro) procedente de la sumatoria de miradas del período barroco sobre el mundo, del estallido de las vanguardias y de las más recientes teorías de la cultura *mass media*, sintetizadas por Guy Debord en su clásico *La sociedad del espectáculo*, publicado originalmente en 1967.

El desafío de Dubatti consiste en proponer un término lo suficientemente amplio como para abarcar todas las manifestaciones teatrales, tengan o no un texto, se realicen o no en un edificio teatral. Pero que a la vez sea lo suficientemente restrictivo como para invalidar la premisa de que “todo es teatro”. Llegamos así a un concepto complejo definido, en términos pragmáticos, por la noción de acontecimiento de Deleuze.

En su vínculo con la praxis, podemos decir que el teatro es acontecimiento en tanto existe como “la potencia inconmensurable del despliegue del ser que adviene al ente, lo configura y lo determina” (Esperón, 2017, p. 35). El teatro, en su pertenencia a la cultura viviente (Bajtín, 1997), se define como suceso efímero que sólo alcanza existencia en su “despliegue”. Pero en términos teatrales es, además, un acontecimiento en el que se deposita sentido.

Sobre esta base originada en la praxis teatral, se organiza el pensamiento conceptual sobre su definición. Una lógica que exige tres sub-acontecimientos de enorme complejidad que aquí enunciaremos brevemente. En primer lugar, para que el teatro exista, hace falta la reunión de cuerpo presente. En un mismo territorio y en un mismo momento histórico dos o más personas se congregan para compartir algo. Esta primera instancia no admite la intermediación tecnológica absoluta; vale decir, el cuerpo puede estar ausente durante un tiempo pero, en algún momento, debe restituirse al aquí y ahora. La reunión es una práctica ancestral humana y no corresponde exclusivamente al teatro: nos juntamos para hacer deporte, para compartir una fiesta, para tomar una clase. Pero sin la reunión, la base fundamental del teatro no existe.

En este acto convivial, entonces, se despliega un salto ontológico, una construcción de mundo otro, diverso, que se recorta de la vida cotidiana. En términos aristotélicos, una poiesis. Como en el caso del convivio, si ese salto ontológico no existe -aunque más no sea de manera intermitente- entonces no accedemos al teatro sino que permanecemos en el

terreno de la vida cotidiana. En el teatro, esta construcción de un mundo poético existe gracias a una *techné* específica: al cuerpo del actor/actriz en su incidencia sobre el tiempo y el espacio. Como dice Peter Brook,

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral (2012, p. 19)

Y Brook también nos da la clave para el tercer componente indispensable de la definición de teatro: la expectación. El salto ontológico deber ser reconocido por una tercera persona, aunque más no sea de forma cataléptica o intermitente. Y ese reconocimiento es fruto de la experiencia del contacto teatral.

Decía Abulcásim: —Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Padecían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie.

—Los actos de los locos —dijo Farach— exceden las previsiones del hombre cuerdo.

—No estaban locos —tuvo que explicar Abulcásim—. Estaban figurando, me dijo un mercader, una historia.

Nadie comprendió, nadie pareció querer comprender. Abulcásim, confuso, pasó de la escuchada narración a las desairadas razones. Dijo, ayudándose con las manos: —Imaginemos que alguien muestra una historia en vez de referirla. Sea esa historia la de los durmientes de Éfeso. Los vemos retirarse a la caverna, los vemos orar y dormir, los vemos dormir con los ojos abiertos, los vemos crecer mientras duermen, los vemos despertar a la vuelta de trescientos nueve años, los vemos entregar al vendedor una antigua moneda, los vemos despertar en el paraíso, los vemos despertar con el perro. Algo así nos mostraron aquella tarde las personas de la terraza.

—¿Hablaban esas personas? —interrogó Farach.

—Por supuesto que hablaban —dijo Abulcásim, convertido en apologista de una función que apenas recordaba y que lo había fastidiado bastante

—. ¡Hablaban y cantaban y peroraban!

—En tal caso —dijo Farach— no se requerían veinte personas. Un solo hablista puede referir cualquier cosa, por compleja que sea. Todos aprobaron ese dictamen. Se encarecieron las virtudes del árabe, que es el idioma que usa Dios para dirigir a los ángeles; luego, de la poesía de los árabes. (Jorge Luis Borges, 1971, pp. 50-51)

Si estos sabios colegas de Averroes no comprenden el relato de Abulcásim, se debe simplemente a que carecen de la experiencia teatral. Al no tenerla, no pueden ni siquiera imaginar el acontecimiento y tratan de encontrar analogías en lo que sí conocen... ponderando siempre (con la sonrisa oblicua de Borges) la cultura y el idioma árabe por encima de todo lo demás.

Pero tampoco están errados esos sabios medievales, después de todo. Si afirmamos aquí que para que exista el teatro hace falta convivio, *poiesis* y expectación, nos vemos en la obligación de repensar la historia del teatro e incluir allí poéticas que tradicionalmente quedaron afuera.

Aristóteles nos dice que la tragedia comienza con Téspis en el siglo IV a.C., como gran ejemplo del drama (relato en acción) en contraposición a la épica (relato en narración). Pero no sólo sabemos que la tragedia incluye un gran porcentaje de épica (por ejemplo, las narraciones de los Mensajeros, personajes indispensables en cualquiera de las tragedias conocidas) sino que también la épica incluye un gran porcentaje de dramática.

Los rapsodas y aedos en la Grecia Arcaica (siglo IX a.C.), tal como nos recuerda Bauzá (1997), eran declamadores profesionales que, en el marco de reuniones sociales (banquetes, simposios, certámenes, etc.), cantaban versos de la *Ilíada* y la *Odisea*. Estos *performers* contaban con una serie de recursos mnemotécnicos y musicales que colaboraban en la recitación. El conocimiento que hoy poseemos de ellos deriva directamente de las pinturas halladas en jarrones, lo que nos da una muestra de las posibilidades del análisis iconográfico. En un ánfora ática de figuras rojas atribuida al pintor de Cleofrades (ca. 480 a. C.), puede verse a un rapsoda en actitud declamatoria. Se encuentra subido a una pequeña plataforma circular, lo que lo eleva por encima del auditorio. Tiene el brazo derecho extendido y porta en él una larga vara que va desde el piso hasta la altura del hombro. Tanto la plataforma como el bastón sirven, en principio, para demostrar la autoridad que detenta el rapsoda, a la vez que le permiten marcar el ritmo del poema. Podemos inferir que la actitud del rapsoda no es la misma en el canto VIII de la *Odisea* cuando Ulises llega a la tierra de los feacios, que cuando en el canto IX el héroe cuenta sucesivamente sus aventuras con los lotófagos, Circe y el cíclope Polifemo. En un caso el poema está narrado en tercera persona y, en el otro, en primera, por lo que provoca que el aedo exclame: “Soy Ulises Laertiada, famoso entre todas las gentes/ por mis muchos ardidés; mi gloria ha subido hasta el cielo (...) el relato os haré de mi vuelta de tierras de Troya/ que entre innúmeros penas y duelos me impuso el gran Zeus” (Canto IX, vv. 19-38). Inevitablemente el rapsoda debe ponerse en la piel de Ulises, debe actuar Ulises y no solamente narrarlo. Así como se evidencia que la épica está “contaminada” por el drama, así veremos que el drama se “contamina” con la épica.

Si, como proponíamos, definimos al teatro como un acontecimiento que involucra el convivio, la *poiesis* y la expectación, entonces las declamaciones rapsódicas incluyen esta triple dimensión, permitiéndonos reestructurar la cronología del teatro occidental. Vale recordar también que, ya en el siglo IV, coexisten en la Grecia Clásica variadas poéticas teatrales. Aristóteles en su *Poética* nombra a la tragedia, la comedia, el ditirambo y el drama de sátiros. Pero también se desarrollan, en el marco de la ciudad, el mimo y la farsa fliácica. En el primer caso se trata de “juglares y acróbatas que brindan todo tipo de entretenimientos públicos”, dotados para la mímica y cercanos a la imitación realista a través de la voz, el cuerpo y el gesto (Laurence, 2008, p. 18). En el segundo caso, hace referencia a piezas populares “con bosquejos muy simples, sobre los que los actores improvisaban el diálogo, en

el dialecto dórico local”, que se ayudaban de una tramoya “propia de actores vagabundos” y de un vestuario que engrosaba burdamente “el vientre y el trasero”, a la vez que evidenciaba un “falo (erecto u oscilante) bien visible” (Cantarella, 1972, p. 94).

Así como reorganizamos el pensamiento sobre el teatro griego gracias a la Filosofía del Teatro, lo mismo podemos (debemos) hacer como teatrólogas/os respecto de la historia en su conjunto. Con mucha claridad se despliega entonces otra mirada sobre la Edad Media, sobre el teatro Moderno, etc... y se abren nuevos interrogantes sobre el teatro de nuestra contemporaneidad.

¿Qué es entonces la teatralidad?

Definir la teatralidad resulta igualmente complejo. El término empieza a circular en la misma época en que el teatro moderno comienza a autocuestionarse: esto es, finales del siglo XIX y principios del XX, cuando se despliegan todos los movimientos modernizadores (constructivismo, productivismo, expresionismo, etc.) y de vanguardia (surrealismos, futurismo, dadaísmo) que serán fundamentales para el siglo XXI.

Por tomar sólo un ejemplo, recordemos que en 1908 Nicolai Evreinov publica *Apolo- gía de la teatralidad*; y tanto allí como en sus escritos posteriores, postulará a la teatralidad como un desborde del teatro. La crítica, por supuesto, se funda en un quiebre del concepto de teatro en tanto institución (cf. Dickie, 2005):

Cuando digo “teatro” no pienso, por ningún concepto, en una institu- ción, en donde se paga su asiento, que ha sido ostensiblemente creada para todo el mundo, que se encuentra fija en el tiempo y en el espacio, y cuyos espectáculos presentan un carácter inmutable...

Cuando decís “Comer”, no pensáis inmediatamente en el restaurante.

Cuando decís “Amor”, no pensáis forzosamente en los sitios que la moral reprueba y que la policía tolera.

De la misma manera, cuando digo “Teatro”, yo no pienso en lo que no es más que una explotación comercial de mi tendencia instintiva por el teatro (...)

El teatro, tal como lo concibo, es inmensamente más vasto que la escena. Es mucho más necesario y precioso para la humanidad que todos los descubrimientos de la civilización moderna. Podemos pasarnos sin ellos, como lo hemos hecho durante millares de años y como lo atestigua, por lo demás, la historia de nuestros antepasados primitivos. Pero jamás ha podido ningún hombre pasarse sin el teatro, tal como lo concibo. (Evrei- nov, 1936, pp. 25-26)

Evreinov despliega la noción de teatralidad a través de una mirada naturalista, en- contrando en los seres vivos y su instinto de mimetismo un principio de teatralidad que se extiende a la humanidad en su conjunto. Llega incluso a postular un “Teatro de los anima- les”; por supuesto que no acordamos con ese término pues consideramos que está ausente

un despliegue fundamental del arte: la construcción de metáfora y semiosis ilimitada, tal como lo plantea Umberto Eco en su clásico *Obra abierta* de 1962. Pero entendemos que este teatrista ruso despliega un esfuerzo por poner en palabra los límites del teatro y la expansión de la teatralidad.

El hombre posee un instinto relativo al cual, en despecho de su inagotable vitalidad, ni los historiadores ni los psicólogos, ni los que se ocupan de la estética, han dicho jamás, hasta aquí, la menor palabra. Me refiero al instinto de transfiguración, al instinto de oponer a las imágenes recibidas de afuera, las imágenes arbitrarias creadas en el interior, al instinto de transmutar las apariencias ofrendadas por la naturaleza en alguna otra cosa... en una palabra, al instinto cuya esencia se revela en lo que yo llamo la teatralidad (...)

La teatralidad es pre-escénica, es decir, más primitiva, y de un carácter más fundamental, que nuestro sentido estético. (pp. 41-42)

Esta concepción no sólo abre la puerta a los estudios antropológicos sobre la teatralidad (a los que volveremos más adelante) sino que también se acerca mucho a las nuevas teorías de las neurociencias. Eli Rozik (2014), por ejemplo, propone pensar no ya los orígenes sino las raíces del teatro. Este formaría parte de una facultad mental vital y elemental, una capacidad innata del cerebro humano de crear espontáneamente imágenes y pensar a través de ellas. De acuerdo con Ernst Cassirer y Susanne Langer, afirma que el lenguaje verbal no es nuestra única forma de simbolización; también lo son las imágenes. Apoyado por la neurobiología de Stephen Kosslyn, la premisa de Rozik parte de que las imágenes se constituyen como unidades de pensamiento. De esa manera, el juego imaginativo o simbólico es también una forma de pensamiento, tal como lo afirma Jean Piaget. Sostiene entonces que los estudios de la representación mítica sirven igual que el juego, porque el mito es un producto del método imaginístico de pensamiento por el que la psique, espontáneamente, formula pensamientos en forma de mundos poéticos. El mito y el teatro tienen entonces sus raíces en el mismo método de representación: reflejan la creatividad espontánea imaginística de la psique. Y como el mito requiere de un medio para su comunicación, no es extraño que el teatro se lo provea. De ahí la fascinación de los teatristas por las fábulas míticas. Lo que busca esta teoría no es un origen, sino revelar las condiciones psicoculturales necesarias para que el medio teatral pueda llegar a existir, llegando a postular finalmente una poligénesis del teatro.

La semiología también ha desplegado aproximaciones académicas al problema de la teatralidad resultando en partes iguales -como en el caso de Aristóteles- tanto fundantes como problemáticas. Nos referimos, especialmente, a Roland Barthes. En el virtuoso intento de analizar el teatro de Baudelaire, afirma que su valor no está en el contenido dramático sino en su “condición veleidosa”, en su “vocación de fracaso”, y que requiere entonces considerar la noción de teatralidad. Y aquí nos da su infinitamente citada definición: la teatralidad es

el teatro sin el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el pri-

mer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización. No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones; la palabra se convierte enseguida en sustancia (2003, p. 54.)

Su propuesta resulta un tanto contradictoria, porque a esa primera afirmación problemática de que la teatralidad es “el teatro sin el texto”, le continúa una relativización necesaria. Es que, recordemos, Barthes tiene como objetivo poner en valor el teatro baudeleriano pese a la aparentemente escasa relevancia de su dramaturgia. La gran hazaña de Barthes no consiste entonces en brindarnos un concepto acabado de teatralidad, sino en correr a la teatrología académica del eje textocéntrico aristotélico, desplegando un gran campo teórico por explorar. “*Teatralidad* es a veces sinónimo de *especificidad* del teatro, noción preñada estética e ideológicamente, y acerca de cuya definición es imposible ponerse de acuerdo” (1990, p. 390) nos recuerda Pavis. Pero si bien es complejo elaborar una definición cerrada, el nuevo consenso es que esa especificidad no pasa exclusivamente por el texto dramático.

Un texto clásico para abordar el problema es indudablemente el de Josette Féral, *Acerca de la teatralidad*. Allí, la investigadora canadiense plantea que la teatralidad permitiría distinguir la diferencia entre el teatro y las otras artes del espectáculo como la danza y la performance (dixit), a la vez que asume que “la *teatralidad* no pertenece propiamente al teatro” (2003, p. 92). Más adelante, plantea tres escenarios para pensar la teatralidad: un espectador entrando a una sala en la que aún no ingresó al escenario el elenco; un ejemplo de teatro invisible al estilo de Augusto Boal donde el espectador cae en la cuenta de que asistió a una escena teatral y no a una discusión de la vida cotidiana a posteriori del acontecimiento; y un tercer escenario en donde una persona sentada en un espacio público observa a los viandantes y “la mirada que se posa en ellos lee sobre los cuerpos que observa, en su gestualidad, en su inscripción en el espacio, una cierta teatralidad” (p. 94). Y sobre estos ejemplos concluye que

Más que una propiedad, cuyas características sería posible analizar, la *teatralidad* parece ser un proceso, una producción que primero se refiere a la mirada, mirada que postula y crea un espacio otro que se torna el espacio del otro -espacio virtual- y deja lugar a la alteridad de los sujetos y al surgimiento de la ficción. Este espacio es el resultado de un acto consciente que puede partir o del *performer* mismo (...) o del espectador. (Ibid.).

Lo polémico de esta definición ronda fundamentalmente el tercer ejemplo. Suponer que la teatralidad de una obra/performance/intervención concebida y realizada por artistas es equivalente a la mirada aleatoria y caprichosa de un flaneur en su paseo citadino, entraña un gran problema de base: el teatro es un acontecimiento relacional, compartido, que necesita a dos (o más) personas organizadas por una división de funciones. No se trata de un acto solipsista, craneal, puramente subjetivo por parte de quien observa, independientemente de las personas observadas. La teatralidad en el teatro es una creación, es trabajo humano (al decir de Bertolt Brecht / Karl Marx). La mirada de los espectadores en los tres ejemplos no es la misma, porque lo que están observando no tiene la misma naturaleza. En los dos primeros casos, otra persona se ha dedicado a organizar la mirada de quien observa

sobre la base de criterios artísticos. En el tercer caso, el puro voluntarismo del observador organiza la escena... así como podría organizar una escena observando las aves o la forma en la que el viento mece las copas de los árboles. Consideramos que una cosa es pensar al espectador como emancipado (en los términos de Jacques Rancière) y otra muy diferente es pensar que lo único que existe es el sujeto que mira. El teatro es un ente material, existe fenomenológicamente. Y, como tal, impone objetivamente su existencia. Si la obra se llama *Romeo y Julieta*, si en el espacio escénico hay dos actores que narran las desventuras de un amor imposible y mueren al final, si transcurre en Verona, si hay escenas de lucha, un cura que llega tarde y una carta que se pierde, por más emancipado que sea el espectador no puede pensarse como acertado si sale diciendo que la obra cuestiona el modelo neocapitalista en el África contemporánea. En el teatro, la mirada del sujeto que especta no es absoluta, sino que depende de la objetividad de lo que se manifiesta. El teatro, repetimos, es relacional, convivial.

Pese a esta diferencia de base, reconocemos no obstante en Féral una idea clave: hay teatralidad también en el orden de lo social, lo cual nos obliga a profundizar en el problema. Diana Taylor, de hecho, analiza en un mismo libro como ejemplos variados de “archivos” tanto la producción de Walter Mercado como las performances-escraches de H.I.J.O.S. y el funeral y luto mundial por Lady Di (cf. 2015). No considera relevante para su análisis que algunos casos sean construcciones poiéticas y otros sean manifestaciones sociales pues, sostiene, todos abrevan en la misma fuente: el repertorio construido socialmente. Creemos que las poéticas de lo real horadan la diferencia entre arte y vida; pero esa diferencia nunca se anula del todo porque, de hacerlo, el arte desaparecería subsumido en la vida. Por ese motivo nos interesa resaltar el trabajo de dos grandes investigadores latinoamericanos que han aportado miradas iluminadoras y decoloniales sobre la teatralidad.

En sus *Notas sobre teatro*, Miguel Rubio Zapata se preguntaba:

¿dónde buscar entre nosotros una teatralidad compleja que tenga que ver con la construcción de una identidad que incorpore las diferentes fuentes que concurren en el hecho escénico? Si tuviéramos que preguntarnos desde cuándo existe teatro en el Perú o en cualquier país de América Latina, tendríamos por lo menos dos respuestas: la que sitúa al teatro como parte de la historia de la literatura, es decir, aproximadamente los últimos quinientos años, y otra que intentaría rastrear situaciones de representación en los orígenes mismos de la civilización americana, que por cierto nos parece más adecuado para países de culturas originarias ágrafas y que inclusive hoy en día ostentan elevados índices de analfabetismo. Reducir la visión del teatro al predominio literario sería negar otras fuentes de teatralidad. (2001, pp. 247-248)

El interés de Miguel Rubio es tanto académico como artístico. Yuyachkani, grupo que integra desde hace más de cuatro décadas, ha explorado escénicamente las teatralidades andinas en las historias ancestrales y también en los despliegues escénicos. La teatralidad pensada de manera independiente del texto y a la vez como constitutiva del teatro, le permite postular una reescritura de la historia del teatro peruano más allá de la conquista europea.

Por otra parte, Ileana Diéguez Caballero (2007), investigadora mexicana, organiza el concepto de “liminalidad” (de raíz antropológica) para pensar al teatro, ya que le permite indagar alrededor de las tensiones y fronteras entre arte y vida, en el contexto de las nuevas manifestaciones de la escena latinoamericana. Parte de la idea de que un estudio sobre la teatralidad no significa necesariamente un estudio específico sobre el teatro, por lo que se centra en aquellas manifestaciones que se ubican en los bordes de lo teatral, que lo expanden y lo desbordan. Sostiene que la performatividad es un aspecto fundamental de la teatralidad, en tanto puesta en práctica de imágenes a través del cuerpo presente del actor. Las creaciones escénicas que estudie estarán, en tal caso, mínimamente ligadas a la dependencia de un texto previo, reconociendo en Antonin Artaud los primeros planteamientos de creaciones escénicas que priorizan la dimensión visual. Su investigación se abre del campo específicamente estético para adentrarse en el estudio de gestos simbólicos que ponen, en la esfera pública, deseos colectivos y construyen formas alternativas de política. Estas manifestaciones, si bien no tienen un fin estético, según Diéguez Caballero producen igualmente lenguaje. Es por ello que estudia las teatralidades híbridas, artes preformativas, carnavalización del espacio social, escraches, instalaciones, intervenciones urbanas y expresiones de los nuevos sujetos políticos y los movimientos populares. El basamento teórico reposa fundamentalmente en la idea de lo liminal, desarrollada por Víctor Turner. Diéguez Caballero lo asocia a las nociones de hibridización, contaminación fronteriza, *excentris* y zona transdisciplinar, trabajados por diversos autores. En todos estos casos, la liminalidad es una situación de margen, de existencia en el límite, portadora de cambios y transformaciones.

Los autores y autoras hasta aquí citados nos permiten reconocer a la teatralidad como una potencia política que está en la vida social, que reviste un carácter antropológico, que se despliega en el teatro pero que, en definitiva, es una herramienta de poder. Muchos más son los que piensan estos temas incluso por fuera de las artes escénicas, en aquellos territorios tecnológicos donde viven (vivimos) los mass media. Guy Debord (*La sociedad del espectáculo*, 1967), Jean Baudrillard (*De la seducción*, 1990) o Byung-Chul Han (*Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, 2014) son apenas algunos ejemplos de quienes piensan la teatralidad en otros términos, pero vinculados siempre a los usos del poder.

Quien nos va a permitir elaborar un pensamiento productivo para el problema de la teatralidad y el teatro, considerando las dimensiones no teatrales y los usos del poder, será Gustavo Geirola quien, en 1993, publicaba en la revista *Gestos* “Bases para una semiótica de la teatralidad: espacio, imagen y puesta en escena.” Reelaborando algunas de las ideas allí desplegadas, decía en 2018 que:

podemos señalar algunas perspectivas para el estudio de la teatralidad en el campo de una política de la mirada u óptica política (p. 37).

(...)

Como señalamos antes, no es posible asimilar la historia de la teatralidad a la historia del teatro; tampoco hay un paralelismo estricto entre la génesis ideal de la teatralidad y su génesis real. Por eso queremos subrayar el carácter histórico del teatro como tal (p. 39)

Teatralidad es, entonces, una forma consciente que tiene una persona de organizar la mirada de otra persona. Esta organización implica, siempre, un ejercicio de poder. La teatralidad comparte con el teatro la base relacional, gracias a la existencia de dos o más personas en las que, por lo menos una de ellas, utiliza estrategias para establecer la mirada de la otra. Pero teatro y teatralidad no son sinónimos.

Teatro y teatralidad, esa difícil relación

Convinimos en pensar que estamos dispuestos a llamar *teatro* a todo acontecimiento que ocurra entre dos o más personas, compartiendo un eje territorial y temporal, sobre el que se inscriba un salto ontológico organizado por una *poiesis*, fruto del trabajo de (por lo menos) uno de los integrantes del acontecimiento, sobre el cual (por lo menos) un otro integrante especte. Esta formulación mínima de teatro puede ampliarse por múltiples vías. Por ejemplo, para complejizar la noción de *poiesis*, podemos partir del modelo de Albornoz (2021), quien propone la noción de “performatividad” para comprender la diferencia y el tránsito desde una cualidad antropológica y sociológica (teatralidad) hacia una producción poética (teatro):

Llamaremos performatividad tanto a la capacidad como al proceso emergente en el que el ser humano, a través de todas y cada una de sus acciones, produce relaciones sociales por medio del hacer concreto de su trabajo vivo. Esta capacidad o trabajo performativo marca una transición desde una potencia todavía no-objetivada, una capacidad del cuerpo humano y su vida, hacia su expresión productiva, creadora y transformadora, expresada a veces en forma de objetos, es decir, de trabajo objetivado, pero sobre todo encarnada en relaciones no materiales, relaciones sociales en forma de trabajo intersubjetivado o producido entre seres humanos. Lo performativo es una capacidad humana que se despliega en un sistema de relaciones sociales, materiales y simbólicas producidas de un modo situado, histórico (2021, p. 27).

Podemos también remontarnos a la etimología de la palabra “teatro” para cuestionar su origen indoeuropeo y, por lo tanto, la mirada eurocentrista que siempre hemos tenido sobre el fenómeno. O incluso ir a la definición de la Real Academia Española: “del lat. *theātrum*, y este del gr. *θέατρον theatron*, de *θεᾶσθαι theâsthai* ‘mirar’” y recordar que allí falta decir su origen es el sustantivo *θέα (thea = visión)* que encontramos en la palabra teoría y que está relacionada con el verbo *θέαομαι (contemplar, considerar, ser espectador)*. Por lo tanto, el teatro sería aquel lugar al que vamos a ver aparecer visiones que no estaban allí antes. Y que la teoría y el teatro son en realidad primas hermanas.

Cualquiera sea el caso, el teatro, su nominación y su sentido vienen rondando el imaginario de Occidente desde hace más de 2.500 años.

La teatralidad, en tanto concepto, es mucho más joven. Como problema para nuestro campo, no tiene más de 150 años... pero viene a nombrar algo que existe desde hace muchísimo más tiempo que el teatro. Ésa es, creemos, la raíz de la mayoría de los malos entendidos. La teatralidad en tanto *óptica política*, define la manera en la que un ser humano organiza la mirada de otro ser humano. Ése es un atributo antropológico pero que también podemos encontrar en cualquier ser vivo. Organizar la mirada de otro es vital para la subsistencia: el bebé que organiza la mirada de la madre para que lo alimente, el pavo real

macho que despliega su cola para cortejar a las hembras (y reproducir la especie), intimidar a rivales y ahuyentar depredadores, el camaleón que procura que nadie sepa que está allí camuflándose en el paisaje... miles son los ejemplos que podríamos poner y que parecieran darle la razón a Evreinov cuando habla de un "Teatro de animales". Pero claro, lo que sucede es que él habla de teatralidad, no de teatro.

La dimensión antropológica de la teatralidad será la base de los estudios de Antonin Artaud, Jerzy Grotowski o Eugenio Barba, entre muchos otros. Pero también hay una dimensión sociológica de la teatralidad ya que, como sabemos, el ser humano es un animal social. Para dicha interacción es absolutamente indispensable poder organizar la mirada del otro: la seducción, lograr que el autobús nos abra la puerta en la parada que corresponda, que la maestra nos elija para responder a una pregunta, requiere en todos los casos un despliegue de teatralidad. Que los políticos, los pastores evangélicos, los comentaristas de televisión o los gurús que enseñan a respirar a 15.000 personas en un parque público consigan que las masas sigan sus instrucciones (los voten, les den el diezmo, etc.), requiere de un enorme despliegue de teatralidad. Social. Pero eso tampoco es teatro.

Recordemos: el teatro implica un salto ontológico, una *construcción poética*, una separación de la vida. La mentira y la manipulación operan en el plano de la vida, no en el plano del arte. Requieren teatralidad, pero no son teatro. Cuando Bertolt Brecht dice que Hitler era "un actor consumado"³, tampoco estaba hablando de teatro sino de teatralidad.

Alemanes: Hitler según Brecht

Un actor consumado

POR BERTOLT BRECHT

TRADUCCIÓN: JUAN VILLORO

JAN KNORR, COEDITOR DE LAS OBRAS COMPLETAS DE BRECHT, DESCUBRIÓ HACE UNOS MESES UN RELATO INÉDITO DEL AUTOR DE LA ÓPERA DE TRES CENTAVOS, ESCRITO EN MARZO O ABRIL DE 1942, DURANTE SU EXILIO EN ESTADOS UNIDOS. BRECHT PENSÓ QUE EL TEMA DE "MI PERSONAJE INDEBIDABLE" LE INTERESARÍA AL *Reader's Digest*. UN AÑO ANTES, LA REVISTA DE LA GRAN FAMILIA NORTAMERICANA SE HABÍA DADO EL LUJO DE RECHAZAR UN TEXTO DE THOMAS MANN Y NO VACILÓ EN APLICARLE EL MISMO TRATAMIENTO A BRECHT. EN NOVIEMBRE DE 1996, LA REVISTA *Der Spiegel* PUBLICÓ POR VEZ PRIMERA "UN ACTOR CONSUMADO" Y LA PRIMERA VERSIÓN EN ESPAÑOL APARECIÓ EN LA JORNADA DE MÉXICO. CON GRAN ECONOMÍA DE MEDIOS, BRECHT SE OCUPA DE LA FASCINANTE E IRRACIONAL ATRACCIÓN DE ADOLF HITLER, CUYO PODEROSO DESTRUCTOR EMPEZO EN EL ÁMBITO DEL LENGUAJE.

Me encontraba en el Café del Jardín Imperial, en Múnich, con escritores y gente de teatro; las mesas estaban a la intemperie, era marzo o abril pero el sol ya calentaba. En la mesa de al lado había un hombre de aspecto común y corriente, con una frente amplia y fea, piel enferma y mala postura. Sus interlocutores parecían oficiales vestidos de civil. Se estaba de un agitador local que acababa de celebrar una asamblea antisemita en un circo de las afueras, un tal Adolf Hitler.

Uno de los actores de nuestra mesa contó con ironía que Hitler tomaba clases con Basil, el actor del Teatro Imperial, y que pagaba ocho marcos por hora. La anécdota nos hizo reír y nos importó poco que el agitador pudiera oírnos en la mesa de junto.

Basil era un actor de la vieja escuela, normalmente representaba personajes heroicos y genéricos como cualquier wagneriano, los versos yámbicos de Schiller tenían que rodar por su lengua para que se sintiera satisfecho.

Hitler venía de una pequeña ciudad austriaca y había bien en

tomar clases que le enseñaran dicción y lo protegieran de la ramera (se decía que en sus discursos gritaba espantosamente). De cualquier forma, era curioso que hubiese elegido precisamente a ese viejo comediante.

Según nos contaron, Hitler aprendió a usar las manos en los discursos y en las apariciones en público, a simular aplomo, a gesticular con grandilocuencia. También a caminar: había que extender la pierna con los dedos en punta y mantener la rodilla rígida, lo demás se torció la barbilla, el paso resultaba majestoso. Dico confesar que tiempo después nada de esto me iba a parecer tan divertido.

En una ocasión asistí a una de aquellas asambleas y lo observé como orador público. Su entonación era todo lo viril y heroica que podía esperarse de un discípulo del gran Basil. Hablaba siempre en el tono levemente herido de un hombre a quien, sin lugar a dudas y por mera maldad, se le acusaba injustamente. Pero también constaté que había aprendido otras cosas de Basil.

En los discursos importantes acostumbraba subdividir y enumerar sus planes y argumentos: "En primer lugar", "en segundo", "en tercero", etcétera. De golpe, sentí que algo no encajaba del todo. Cuando dijo "en quinto lugar", tuve la vaga sensación de que le faltó decir "en cuarto lugar".

En la siguiente ocasión me fijé mejor. Sí, ahí estaba de nuevo: "En primer lugar", y luego una pausa efecista. Hitler quería demostrar que Alemania no tenía que pagar reparaciones de guerra a los aliados. El asunto iba más o menos así: "En primer lugar, es un error porque Alemania es del todo incapaz de reunir esa enorme suma; nuestras finanzas han sido saqueadas en exceso." Espuso esto en forma algo nebulosa, sin apoyarse en ningún dato estadístico, pero causó fuerte impresión. "En segundo lugar" fue algo del tipo: "porque Alemania no empezó la guerra", y "en tercer lugar": "porque las reparaciones sólo han traído enormes beneficios para los judíos". "En cuarto lugar" fue alguna otra cosa, y luego llegó, significativamente, "en sexto lugar".

Me volví en derredor. Nos encontramos en una gigantesca conveción; el público, en su mayoría de clase media, tenderos y artesanos con sus esposas, estaba ante enormes tarros de cerveza. Se contaban por miles, y escuchaban absortos. El podio quedaba tan lejos que Hitler se veía casi ridículo. Sin embargo, a través del humo de los cigarrillos era posible distinguir cómo el saqueón de pelo se pagaba a su frente sudorosa. Hablaba atropelladamente; se diría que, en cualquier momento, iba a caer de la tarima. Para subrayar sus "en primer", "en segundo" y "en tercer lugar" alzó los codos correspondientes, y siguió contando.

¡En la sala, nadie reparó en que jamás dijo "en quinto lugar"!

Hitler había engañado al auditorio con sus pruebas sobre el absurdo de pagar reparaciones de guerra. Era ya un actor consumado.

Y sin falta lo mejor.

Al llegar a "en octavo" o "en noveno lugar", sin la menor solución de continuidad, empezó a hablar de algo enteramente distinto. Pero no dejó de contar. Muy alterado, enumeró: "En décimo lugar, porque se ha oprimido al Movimiento Nacional"

(se refería a su partido nazi). "En onceavo lugar, porque los judíos metieron su cuchara en el asunto", etcétera, etcétera, un porqué tras otro, sin que ninguno tuviera la menor relación con el absurdo de pagar reparaciones de guerra. Me pareció que de este modo llegó hasta "en veintavo lugar".

Podría pensarse que se trataba tan sólo de un infantil malabarismo de cifras, de algo absolutamente secundario, pero no era así. Con esos "veinte" pruebas cuya imperceptible "lógica" cayó como a golpes de martillo, Hitler causó enorme impresión. El Gobierno de la República había cometido no menos de veinte injusticias y crímenes, y él lo demostraba. El orador contradijo y desenmascará a la República en veinte puntos, y así magnificó su discurso. Cuando carecía de pruebas, reforzaba al máximo los adelantos y la postura de quien tiene pruebas. Tal era su truco. Hitler actuaba la lógica. Su representación convenció. Los ocho marcos por hora que le pagaba a Basil habían sido bien invertidos.

Sin embargo, como he dicho, aquella tarde en el Café del Jardín Imperial yo no sabía nada de esto. Bajo el hermoso sol de primavera, nos reímos de sus clases de actuación. En verdad parecía necesarias.

La hora que pasamos en el Jardín Imperial vino un desmoronamiento curioso.

Después de pagar, nos dispersamos y Lien Feuchtwanger, el autor de *Jed Süß*, se dispuso a tomar su abrigo del respaldo de la silla. En ese momento, Hitler interrumpió su perorata, se incorporó de prisa, hizo una caravana, tomó el abrigo de manos de Feuchtwanger y le ayudó a ponerlo.

¡Me permito, señor doctor! -murmuró.

Para entender el chiste del asunto hay que saber que Hitler frecuentaba el ambiente artístico y sabía que Feuchtwanger era judío y republicano. Sólo en inseguridad ante las convenciones sociales y su ambición de figurar "hombre de mundo" explican que ayudara a su "enemigo" con el abrigo. Sus acompañantes quedaron tan sorprendidos como nosotros.

Aún no estaba en posición de actuar durante 24 horas diarias como el implacable Hitler antisemita. Aún le hacían falta algunas lecciones con Basil.

Obviamente, esta anécdota de 1922 en el Café del Jardín Imperial no hubiera bastado para transformar a Adolf Hitler en "personaje inolvidable". De eso se encargó el mundo, en el siempre mejor desempeño de su papel de filtro, obligó a que Feuchtwanger y muchos otros nos fuéramos al exilio y precipitó al mundo entero a una guerra atroz.

¡a ver si llaman!

Cursos intensivos de fotografía con Diana Arbiser

305-3659
404-3659

FIESTAS MATRIAS
Murga, teatro, música, diseño de indumentaria y danza moderna en vivo.
Urquiza 124 - 19 de diciembre
Producción: Valia Catala

Si hay una política de la mirada (teatralidad) en términos antropológicos, si la hay también en términos sociológicos, entonces también podemos postular que existe una teatralidad específica del acontecimiento teatral: “La teatralidad es inseparable de lo humano y acompaña al hombre desde sus orígenes (...) está presente en la totalidad del orbe de las prácticas humanas [y por lo tanto] también en el teatro. De esta manera, el teatro sería un uso tardío de la teatralidad humana y se emparenta con la familia de prácticas originadas en dicha teatralidad” (Dubatti, 2015).

La teatralidad es la capacidad de organizar la mirada de un Otro. El teatro pone esa capacidad al servicio de una metáfora epistemológica (Eco). Y esa metáfora es la llave de entrada para desplegar cualquiera de los mundos posibles que el arte pueda construir.

Referencias bibliográficas

- Albornoz, F. (2021). "Performatividad: una propuesta de estabilización conceptual desde el pensamiento latinoamericano contemporáneo". *Cuadernos del CILHA* n 35, Universidad Nacional de Cuyo.
- Aristóteles (2009). *Poética*. Buenos Aires: Colihue.
- Aristóteles (2011). *Poética. Magna moralia*. Martínez Manzano, T. y Rodríguez Duplá, L. (trads.). Madrid: Gredos.
- Bajtín, M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*. Barcelona: Anthropos.
- Barthes, R. (2003). *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Bauzá, H. F. (1997). *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires: Biblos.
- Borges, J. (1971). *La busca de Averroes* en su *El Aleph*. Madrid: Alianza.
- Brook, P. (2012). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Buenos Aires: Colihue.
- Cantarella, R. (1972), *La literatura griega de la época helenística e imperial*. Buenos Aires: Losada.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte: Una teoría del arte*. Barcelona: Paidós.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios Liminales. Teatralidad, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2015). "Investigación teatral y Política, políticas de la investigación teatral: producir una revolución en el interior de nuestras disciplinas. Teatrología y Epistemología de las Ciencias del Arte", en *Actas VIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria "Memoria, Verdad, Justicia. Debates y políticas de memoria en Argentina"*, Buenos Aires, Presidencia de la Nación, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Secretaría de Derechos Humanos, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2015. Edición en CD. 18 páginas.

- Dubatti, J. (2016). "Para la teoría y la historia de la vanguardia artística/política en el teatro" en *La Escalera. Anuario de Facultad de Arte*, N° 26, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), Argentina. Recuperado en 15 de octubre de 2025, de <https://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/issue/view/66>
- Dupont, F. (2007). *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. París: Flammarion.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta Agostini.
- Esperón, J. (2017). "Pensar el acontecimiento a partir de la filosofía de Deleuze" en *Devenires*, XVII; 36; 6-2017. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pp. 33-53
- Evreinov, N. (1936). *El teatro en la vida*. Santiago de Chile: Ercilla.
- Féral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Figueroa Castro, Ó. (2014), "Los orígenes del teatro" (Nātyopatti). Traducción anotada del primer libro del Nātyaśāstra. *Nova tellus*, 32(1), 155-182. Recuperado en 13 de octubre de 2025, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30582014000200155&lng=es&tlng=es.
- Geirola, G. (2018). *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*. Los Ángeles: Argus-a.
- Gómez García, M. (2007), *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal.
- González Cruz, I. (2013), traducción y notas a *Natyasastra. Tratado fundamental de poética, composición y artes escénicas*, Santiago de Chile: Letra Capital.
- Laurence, A. (2008). "El actor en el teatro griego clásico" en Jorge Dubatti (coord.) *Historia del actor*. Buenos Aires: Colihue.
- Lidova, N. (2014). *Natyashastra*. Oxford University Press.
- Lucas de Dios, José María (1983). Introducciones, traducciones y notas a Sófocles. En *Fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Pavis, P. (1990). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Rentería, A; Armando, S. (2024). "Estudio introductorio y traducción del capítulo XV del Nātyaśāstra, de Bharata, sobre prosodia sánscrita". *Estudios de Asia y Africa*, vol.59 no.2 (184) Ciudad de México may./ago. 2024, 99-118.
- Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Colihue.

- Rubio Zapata, M. (2001). *Notas sobre teatro*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Santana Henríquez, G. (1995). "Sófocles hoy". *Philologica canariensis*, N° 1: 409-442.
- Sinnot, E. (2004). Introducción a Aristóteles. En *Poética*. Buenos Aires: Colihue.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Ed. Universidad Alberto Hurtado.
- Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.

Informe para una academia. Excurso sobre la investigación como experiencia performativa.

Informe para una academia. Excursus on research as a performative experience.

Dra. Miroslava Salcido¹

msalcido.citru@inba.edu.mx

Resumen

El presente texto piensa la academia como una teatralidad productora de agenciamientos no solo teóricos sino también políticos y, por ende, de cierto tipo de sujetos y determinados modos de pensabilidad. Echando mano de la filosofía como ejercicio vitalista, la autora propone una crítica al interior del concepto de investigación de las artes escénicas, que genere, desde la apuesta estética, ética y política, otros estilos de pensamiento, exposición y escritura, performativos en la medida en que sean capaces de transformar la forma de concebir el mundo y de desestabilizar las dicotomías conceptuales e identitarias, impulsando así territorios críticos de lo real. De este modo, se postula la investigación académica más como una aventura intelectual productora de acontecimientos que como conquista rigorista de un territorio de interpretación.

Palabras clave: teatro; investigación; performatividad; escritura; vitalismo.

Abstract

This text considers academia as a theatricality that produces not only theoretical but also political arrangements and, therefore, certain types of subjects and specific modes of thought. Drawing on philosophy as a vitalistic exercise, the author proposes a critique of the concept of performing arts research that generates, from an aesthetic, ethical, and political perspective, other styles of thinking, exposition, and writing that are performative insofar as they are capable of transforming the way we conceive of the world and destabilizing conceptual and identity dichotomies, thus promoting critical territories of the real. In this way, academic research is posited more as an intellectual adventure that produces events than as a rigorous conquest of a territory of interpretation.

Keywords: theatre; research; performativity; writing; vitalism.

Recibido: 30/09/ 2025. Aceptado: 05/12/2025

¹ Performer y filósofa mexicana, es Doctora en Filosofía por la UNAM. Investigadora del Centro de Investigación, Documentación y Difusión Teatral Rodolfo Usigli (CITRU).

A manera de introducción...

Concebimos el pensamiento teórico sobre el arte como aquel que explica, analiza y conceptualiza las prácticas artísticas, el que aplica y construye conceptos desde una distancia crítica para “poder ver” el objeto. Este “poder ver” responde a una relación etimológica particularmente interesante para quienes nos dedicamos a teorizar las artes performáticas, entre las cuales se encuentran las teatralidades que, en su naturaleza variopinta, conforman el mapa movedizo de lo que el discurso histórico ha llamado *arte contemporáneo*. Para construir una crítica a las maneras en que concebimos la teoría en el ámbito teatral, me gustaría empezar con la etimología para dejar ver que, en el origen, la relación es directa y muy fructífera. La palabra *teoría* viene del griego *theoria*, compuesta con *theoros*: espectador, persona que consulta un oráculo, derivada de *theoreo*: yo veo, formada con la palabra *thea*, visión, que encontramos en la palabra teatro. A su vez, teatro viene del griego *theatron*, lugar para ver, y este del sustantivo *thea*: visión, que encontramos en la palabra teoría, misma que está relacionada con el verbo *theaomai*, que significa contemplar, considerar, ser espectador. *Teatro*, con su sufijo *-tro*, significa “medio de contemplación”. Así pues, *teoría* se refiere a un pensamiento especulativo y especular que está en relación con “ver”, con “mirar”. Para sumergirnos rápidamente, afirmemos: Teatro y teoría son observatorios del mundo.

Ahora bien, toda mirada está determinada por ciertas estructuras de representación que responden a modos de discurso, formas de vida, ideas y figuras de la comunidad; lo que configura lo real, a decir de Jacques Rancière (2014), es un *reparto de lo sensible*. Si la distancia crítica de quienes investigamos y teorizamos el arte depende de un marco de relaciones entre estética y política que, a su vez, continúa el pensador francés, determinan la repartición del derecho al discurso, a la palabra y a la construcción de sentido en el juego de interpretaciones que es el mundo, es inevitable pensar que la academia, como casa natural del pensamiento teórico, tiene mucho de teatralidad: esa “condición fundante de lo humano, que consiste en la capacidad de la especie de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o política de la mirada”, según define Jorge Dubatti (2004). Me adelanto súbitamente para afirmar que la academia, como sede *non plus ultra* de la investigación, es un reparto que ha establecido coordenadas que la configuran como un dispositivo de agenciamientos teóricos y, por ende, políticos, fundamentados en categorías ontológicas que, a veces, resultan profundamente perjudiciales para el pensamiento sobre el arte. Más aún, ha sido un terreno fértil para lo que el pensador argentino llama *transteatralización*, esto es, el uso de estrategias teatrales, más aún, de modelos de representación que sirven para conservar cierta comprensión dominante de lo que concebimos como un pensar auténtico sobre las cosas, sin dejar ver que lo que ahí se juega es una ficción. Es indudable que en la construcción del teatro esencialista de la academia lo que dirige es la ontología mayoritaria de los que *detentan el sentido*, más aún, la verdad. La vinculación entre el llamado por Pierre Bordieu (2008) *homo academicus* y el *homo theatralis* consiste en la producción de cierto tipo de sujetos y de determinados modos de pensabilidad que construyen ciertas formas de actividad. Que este reparto tiene que ver con la teatralidad como guerra óptica, resulta muy factible si, con Gustavo Geirola, decimos que: “hay teatralidad ahí donde se juega a sostener la mirada frente a otro o bien, para ser más precisos, donde se trata de *dominar la mirada del otro*.” (citado en Dubatti, 2018, p.34) La teatralidad es “[...] un campo escópico que es, fundamentalmente, un ámbito agonal constituido como una estrategia de dominación”. (p. 35)

Pese a que la línea que separa al arte del pensamiento teórico se ha reblandecido y que procesos de investigación del arte críticos se expanden en formas de investigación-creación, en las que la academia se re-examina a sí misma para preguntarse por los lugares problemáticos de la tradición, nos queda mucho por andar. Que *queda mucho por andar* no significa, aclaro, que debamos alcanzar la meta de definirnó en un nuevo reparto por demás hegemónico, normativo, ejemplar. De lo que se trata es de volver a preguntarnos, como lo hizo Nietzsche y como continuaron Deleuze y Foucault, qué significa y cuáles son las condiciones para que el pensamiento asuma un *platonismo invertido*, cuya performatividad, su capacidad de transformar lo que hay, permita que *el mundo verdadero se convierta en fábula*.

I. Hemos experimentado la deslimitación de las artes, la explosión de lo que se entendía por teatro, tanto que en un centro de investigación teatral como es el CITRU² se han articulado líneas de investigación cuyos nombres hacen patente la evaporación perimetral: “Performatividad y espacios liminales” y “Cuerpos, fronteras y violencias”. Que se lleven a cabo semejantes bautizos incita a que pensemos la problematización de lo que pueda considerarse como digno de ser analizado en la investigación teatral. Estos nombres no se reducen a una cuestión institucional para identificar áreas de estudio: toda palabra reacomoda un estado de cosas, esto es, determinadas mezclas de cuerpos, y produce situaciones materiales que se desplazan en la praxis, incidiendo en transformaciones de “lo que hay”, de ahí su potencia performativa y, por supuesto, política. Estos nombres o *agenciamientos*, diría Deleuze, nos conducen a un interesante problema: ¿Qué entender por una *línea de investigación*? La pregunta ya es, por sí misma, problemática si nos disponemos a pensar lo que en ella se pregunta. Dividamos la cuestión en dos momentos: el primero, ¿qué es una línea?; el segundo, ¿qué es investigación? Lo que a continuación escribiré no apunta a una definición certera, puesto que la respuesta a ¿qué es x? implica un esencialismo que está muriendo desde que con el siglo XX nos hicimos nietzscheanos, y con el XXI deleuzianos. La primera parte de la pregunta nos traslada a la geometría, para la cual una línea es una “sucesión continua de puntos muy unidos en el espacio”, extendiéndose de manera indefinida, configurando un trazo en un mismo plano. La línea no posee forma hegemónica, pues además de recta puede ser curva, en la que los puntos no están alineados; poligonal, esto es, formada por varias líneas rectas que se unen en sus extremos y toman diversas direcciones; oblicua, es decir, ni horizontal ni vertical; abierta, pues sus extremos no se encuentran; o cerrada, porque sus puntos extremos se unen. Por línea también se puede entender una “señal o marca larga y estrecha que se hace o se forma sobre un cuerpo o superficie”. Podemos concluir brevemente que una línea es una sucesión continua de puntos en el espacio, que toma direcciones diversas y que marca un cuerpo o superficie matérica, estableciendo un aquí y un allá.

Trasladémonos ahora a la segunda parte de nuestra pregunta: ¿Qué es investigación? La respuesta más rápida: es un proceso de descubrimiento de nuevo conocimiento. Este proceso implica una acción, con lo cual llegamos a la cuestión ¿Qué es investigar? Investigar es trazar un mapa, es decir, reconocer y/o inventar un territorio. Para ello, y aquí es donde se configura la relación entre las preguntas, se hace uso de líneas para crear una distribución espacial determinada, a la que llamamos *cartografía*, la cual implica, en su am-

2 Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México.

plitud conceptual, distintos tipos de *mapas*. Investigar también adquiere su sentido si nos remitimos a la sinonimia: averiguar, indagar, inquirir, escudriñar, buscar. Me dirijo desde aquí al epicentro de un acontecimiento que me ha invadido como investigadora teatral, pues la investigación ha sido para mí: 1. la dinamitación artística de la academia, en concomitancia con los fenómenos que investigamos en las líneas antes nombradas; 2. el uso de la teoría como punto de partida de manifiestos. Por supuesto que no soy pionera, dado que la plétora de manifestaciones escénicas que hacen suyo el poder del arte para la transformación de lo real nos ha exigido un uso político de lo que concebimos como investigación en la academia. Nos ha sido preciso suspender limitaciones tradicionales, prejuicios elitistas, dogmas metodológicos, conservadurismos académicos para poder pensar. Si el sentido de lo real se gesta en el espacio incorporal de las palabras, tan poderosas que reacomodan un estado de cosas, dada la frase de Foucault (1995b) “Un día el siglo será deleuziano”, nos toca pensar que significa eso para la academia. Como filósofa, para mí tal afirmación no es cosa menor: el lenguaje es una máquina política de tal dimensión que crea las coordenadas con las que pensamos, escribimos, creamos, nos relacionamos. Crea trincheras, búnkers, maquinarias bélicas, y también caminos abiertos, senderos ocultos, vías de escape, guerras de guerrilla. ¿Qué implicaciones combativas tiene para la academia que el siglo sea deleuziano, si pensamos que este ha llegado?

Investigar supone la construcción de un territorio seleccionando un objeto de estudio, cuestionando un campo; es incluso propicio decir que no solo selecciona sino que inventa su objeto, haciendo de él una criatura viviente que se rebela constantemente. Investigar no se trata de domesticar sino, como ha asentado Mieke Bal (2002), de hacer viajar conceptos en una aventura intelectual que exige rigor para pensar, más no la conquista destructora de su territorio; fundamentales son tanto la pulcritud teórica y el rigor, como la confusión productiva que hace de todo investigador o investigadora forasteros estupefactos que escriben desde la materia sobre la que caminan, ciertas cartas geográficas que responden a determinadas escalas, perspectivas y convenciones gráficas que se ocupan de aquello que podemos ver, produciendo visibilidad. *Visibilizar* es hacer entrar en el lenguaje, y con ello en coordenadas desde las que se construyen *perspectivas* que generan sus propios mecanismos de autolegitimación.

Llegados aquí, podemos decir que una línea de investigación es un conjunto de puntos, muy unidos entre sí, que de diversas maneras —ya sean rectas, curvas, oblicuas, poligonales, abiertas o cerradas— trazan un horizonte, es decir, una división entre el cielo y la tierra que tiene como referencia la posición de aquel que mira, para trazar un territorio discursivo que amplía los sentidos con los cuales pensamos lo que hay, pero que también anticipa nuestras esperas sensibles de lo por venir, de lo que todavía no es escritura o conocimiento posible. Si toda producción académica implica un dispositivo visivo para ver fenómenos distintos, con la finalidad de explicar objetos desconocidos, la academia es una cuestión de *topo-graphía*: la ficcionalización de un medio físico, tridimensional e ilimitado en que se sitúan los cuerpos y los movimientos; en ese sentido, es un ordenamiento retórico, una línea de puntos, de conjeturas que constituyen, a su vez, un horizonte de espera de los espacios posibles.

Una línea de investigación responde al llamado de problemas que exigen ser analizados, desde complejidades políticas, económicas, culturales, científicas. Estos marcos de interpretación suponen el diseño de estrategias discursivas que nos permiten traducir los

hechos concretos en hechos del pensamiento con el compromiso de afianzar e incorporar los procesos de investigación a la cultura académica. Tomando en cuenta la importancia que la investigación tiene como fuente originaria de conocimiento, como instrumento de validación de toda actividad académica, una línea de investigación consolida un legado intelectual para entender la realidad y, a partir de ello, generar y aplicar conocimientos que no solo den respuesta y dialoguen con las posturas teóricas dominantes y los saberes hegemónicos, sino que, por su epistemología situada, respondan críticamente al colonialismo intelectual. Investigar, en su sentido más profundo, implica cuestionar. Para tal tarea, de nada sirve un marco teórico rimbombante si éste no es punto de partida de invenciones propias que planten cara al epigonismo.

Investigar, como verbo, es una tarea en resistencia que entabla una amistad agonística con sus referencias. El agón de esta amistad implica, en la cercanía afectiva, también una especie de rivalidad, de competencia, de enfrentamiento con aquellos a los que leemos, a quienes admiramos por la profundidad de sus ideas y escrituras. Esa distancia, que tiene estelas de desconfianza, es la que permite identificar cuándo la amistad, en vez de abrir panoramas nuevos, nos encasilla en interpretaciones *de moda*. Si como he dicho sinónimos de *investigar* son “averiguar, indagar, inquirir, escudriñar, buscar”, la amistad agónica con las filosofías y formas de pensamiento críticas, que en palabras de Nietzsche, transvaloran el esencialismo, no deben reducir el investigar a sinonimia alguna sino ampliarlo a radicalizaciones del acto de *invertir*: contorsionar, subvertir, derribar, derramar... Así pues, el hacernos cargo de un siglo deleuziano tiene que ver no con fundamentarse a rajatabla en “Rizoma” (Deleuze y Guattari, 2010) sino asumirnos en esos verbos que trazan mapas, no calcos. El pensamiento, si está vivo, antecede al marco teórico.

II. Mal vamos si consideramos que la labor académica no conlleva, en primer lugar, un ejercicio crítico que implica, como en el suicidio, levantar la mano armada sobre uno mismo (Véase Améry, 2005). El autoatentado es una cuestión de vitalismo: más allá del compromiso institucional, la academia es un compromiso ético que nos lleva en el ámbito del pensamiento a asumir la máxima de que *filosofar es aprender a morir*: ya que el sentido siempre está en proceso, y por eso se puede subvertir, hay que hacernos cargo de nuestra finitud teórica y alejarnos lo más posible, reconociéndola, de nuestra estupidez. La primera crítica a la que nos debemos como académicos es a la del gremio mismo: como valioso sostén del análisis sistemático y de largo alcance, como conformación de cuadros profesionales críticos y creativos que contribuyen a la comprensión de las artes vivas, la academia necesita voltear la mirada hacia sí misma en busca de otras tecnologías representacionales que le permitan crear otros relatos de los paradigmas epistemológicos en el arte, que para Dorothea von Hantelmann (2014) siempre es performativo en la medida en que transforma la forma de concebir el mundo.

Es apuntando hacia sí misma que la academia puede abordar la teatralidad y la performatividad en su potencia disidente echando mano de estrategias que rompen con las leyes generales de su práctica, apostando por un tipo de mirada teórica que, en un ejercicio poético de la teatralidad, desestabiliza las dicotomías conceptuales e identitarias, impulsando territorios críticos de lo real desde la política y la afirmación del cuerpo en un teatro mucho más anatómico, en el que las artes performáticas, la estética relacional y las prácticas dialógicas confieren vitalidad a la teorización académica.

Me parece que somos textocentristas hasta el cansancio; más aún, somos *texto-teórico-centristas* mientras hablamos de las teatralidades expandidas, del teatro posdramático, del arte acción, de la muerte del texto y la rehabilitación del cuerpo, de la superposición del individuo en carne y hueso sobre el personaje, de las nuevas dramaturgias. Con esto no niego el valor de las producciones teóricas en forma de artículos, conferencias, coloquios, mesas de discusión, seminarios; sus contribuciones al campo del pensamiento son también mis abrevaderos e incluso parte de mi definición como pensadora de la escena. Mi apuesta, que no es solo mía y por supuesto que no es nueva, es incorporar la multiplicidad de las prácticas escénicas, mismas que rebasan la ejecución en un solo campo disciplinar, para no solo escribir con rigor teórico, sino experimentar problemáticas nómadas para sumarse a la transformación radical de la episteme productivista del mundo académico. Si se han vulnerado el cubo blanco y la caja negra, ¿por qué no vulnerar lo que entendemos por argumentación y rigor, que también son cajas? Apuesto por una academia liminal que conduzca a situaciones imprevisibles, que, además de artículos, libros y coloquios —todos ellos indexados en hegemonías epistémicas e institucionales—, genere otras coordenadas conceptuales y prácticas para distinguir, analizar y debatir críticamente no solo la complejidad de las prácticas escénicas contemporáneas, sino sus propios modos de pensabilidad de las artes vivas. Esto es una apuesta estética, ética y política, dado que implica otros estilos de escritura, posturas críticas y formas de ejercerlas. Hacernos cargo de que el siglo alguna vez sea deleuziano implica reconocer para el sistema de conocimiento académico su calidad de invención, respondiendo con ello a la actividad geográfica por excelencia: a la utopía del mapa borgeano (Véase Borges, 1998), la del mapa idéntico en su vastedad al territorio, dibujando un espacio donde la firmeza unívoca de la topografía clásica se evapora, y, con ella, la posibilidad de toda representación cientificista de la materia, configurando la investigación no solo como vía para el hallazgo y la distancia reflexiva, sino para la creación de relaciones espaciales que responden a una situación local y a una espacialización del pensamiento. Si concebimos el término mapa desde una noción amplia, no sólo como representación a escala de la superficie terrestre o parte de ella, *lo cartográfico* es una categoría del pensamiento que permite la construcción de sentidos metafóricos para expresar lo que nos *toca*, lo que nos *afecta* en un acontecimiento escénico. Esto me interesa en la medida en que produce cierto tipo de escritura en la que, como autores, nos vemos implicados no solo como teóricos sino como creadores de sentidos. Como cartógrafos de las artes vivas, nuestro territorio es una bestia irredenta inexpresable en una representación a escala de la superficie terrestre: la cartografía estética es más una localización metafórica de coordenadas que nos permiten pensar las resonancias teóricas en geografías materiales. Lo que propongo no tiene nada de vanguardia: ha habido formas espaciales del pensamiento no racionalizante, mapas no euclidianos que están ahí, a la espera de ser rehabilitados o ingresados a las huestes del pensamiento crítico propositivo: pienso, por ejemplo, en una representación del siglo XVII de la novela *Clélie, historie romaine*, de Madeleine de Scudery: el *Mapa de la ternura*, representación topográfica imaginaria de los sentimientos como pequeños poblados-metáforas del amor, la enemistad, la indiscreción, la perfidia, las categorías morales de la vida sentimental. En esta topografía de afectos, comenta Van Delft “los lugares son las situaciones o los puntos de pasaje obligado por los que todo *viator* pasa a lo largo de su itinerario existencial y que evocan las experiencias existenciales más directas, desprovistas (o casi) de referencias explícitas a la geografía y a la cartografía entendida como forma de representación basada en la abstracción” (Citado por Carla Lois, 2015, p. 11-12). Menciono también la Tipología que Gerard Vilar (2021) propone para identificar otras concepciones de investigación, que si bien coloca en el terreno de lo artístico, me sir-

ven para ejemplificar las posibles expansiones de la academia, en el ámbito de lo científico, hacia la práctica artística: Las investigaciones *hard*, aquellas que producen conocimiento fuerte, saber justificado y verdadero pero a través de medios estéticos; las investigaciones modales, aquellas que emplean la ficción para investigar en el presente o en el futuro, como lo hace la historia contrafactual y la ciencia ficción; las investigaciones constelacionales, que componen un mosaico de elementos, presentándose como un complejo de interpretación variable; las investigaciones estéticas, que se centran en las dimensiones básicas de la percepción: el espacio, el tiempo, la materia y la inteligibilidad que surge desde ahí; y las investigaciones diagramáticas, que generan diagramas de su objeto temático. Hoy podemos pensar desde el *Mapa de la verdad y la mentira*, de Ben Gibson, que inventa una cartografía de territorios antagónicos surcados por ríos que erosionan las categorías ahí desplegadas: lo Superior, lo Inferior, Ocultamientos, Exageraciones, Sobreentendidos, Mentiras blancas, los Acuerdos y los No sabía. Ahora bien, ¿puede tal expresión teórica considerarse conocimiento verdadero? Esta plétora de expresiones aplicables a la investigación académica nos conduce al problema de los criterios de evaluación y validación que nos permitirían dilucidar su contribución al conocimiento; justo ahí es que la crítica de la academia sobre sí misma implica salir de los goznes de ciertas miradas geometrizarantes que, por un lado, producen un naturalismo teórico, el único digno de ser publicado en revistas indexadas; y, por otro, exigen tesis tradicionales a procesos de investigación-creación en posgrados que se consideran a sí mismos *interdisciplinarios*. No propongo terminar con la literatura que como académicos hemos realizado —en tanto que teatrólogos, por ejemplo— sino en pensar, retomar, generar otras consideraciones metodológicas, otros emplazamientos expresivos, estrategias autorales que definen un estilo propio y asumen la performatividad del lenguaje, esto es, la capacidad de las expresiones de convertirse en acciones y modificar la realidad, produciendo, por ende, otras subjetividades (Albornoz 2021). Si asumimos la performatividad que tanto investigamos, la crítica implica hacernos cargo de los marcos teóricos que utilizamos para ser llamados *contemporáneos*. Así, implica *hacernos cargo* de que, como sostuvo Foucault (1995) en *Theatrum Philosophicum* “Un día el siglo será deleuziano”; para ello hay que reinventar la historia del pensamiento, *invertir el platonismo académico*, esto es,

desplazarse insidiosamente por él, bajar un peldaño, llegar hasta este pequeño gesto -discreto pero moral- que excluye el simulacro; es también desfasarse ligeramente con respecto a él, abrir la puerta, a derecha o a izquierda, para el chismorreio al sesgo; es instaurar otra serie desatada y divergente; es constituir, merced a ese pequeño salto lateral, un paraplatonismo descoronado. (p. 6)

La transvaloración del platonismo es un asunto de *performance*, y performativizarnos exige emplazarnos en un ajuste de cuentas con una academia cuyo discurso obedece a la mimesis que tanto critica en tanto que “estrategia de poder”, proclamando la crisis de la Representación, pero obedeciendo a las limitaciones de la referencialidad y la lógica de los sistemas normativos, conduciendo así, muchas veces, a la carencia narrativa de la eficacia. Performativizarnos implica, pues, asumir la escritura como algo que va más allá de un texto académico que renuncia, o teme, al poder del lenguaje para transformar el mundo.

III. Me asombra que dada la riqueza en expresiones que caracteriza a las artes vivas, el discurso académico sobre el arte suela ser de tal aridez desértica que produce una escritura sedienta de cuerpo, de experiencia sensible. Como si el concepto, el análisis, la reflexión, el conocimiento sistemático, el estudio historiográfico, la coherencia, la argumentación fueran seres fosilizados enterrados en la arena. Es indudable que, en la práctica, seguimos obedeciendo a los mismos dogmas que nos permiten como teóricos de academia *dar cátedra*, palabra que deriva del latín *cathedra*, que nombra el sillón en el que se sienta el obispo en los oficios litúrgicos. Pese a la contemporaneidad que presumimos, seguimos apoltronados en una estructura metafísica que autoriza el juego de la Verdad. En ese juego, los académicos corremos alrededor de sillas apostólicas para desbancarnos, para ganar a toda costa la última. Nos tomamos tan en serio el mismo que perdemos de vista su ficción para salvaguardarnos de quedar en bancarota. Pese a que nos consideramos parte del siglo deleuziano, así lo deja ver la hueste de citas de autoridad, ¿hemos realmente, como teóricos, abandonado nuestro sillón dorado, lanzándonos a la lógica del sentido de Alicia, en el que nuestro personaje obispal va empequeñeciendo hasta desvanecerse? Nos resulta mucho más seguro emplazarnos en la escena metafísica del pensamiento, en la que la Verdad es el ropaje del personaje principal, un rol que, por cierto, no cualquiera tiene derecho a interpretar, siendo que, como Nietzsche descubrió, a decir de Foucault “toda la metafísica de Occidente está ligada no solamente a su gramática [...], sino a aquellos que, apropiándose del discurso, detentan el derecho a la palabra” (1995b, p. 9-10).

El sistema representativo que sustenta a la academia, no obstante, ha sido puesto en vilo tras la larga batalla que ha dado el posestructuralismo a las concepciones metafísicas de lo real; nuestra exploración en un territorio móvil en el que los embates performativos de lo que Arthur Danto (2006) llama “filosofización del arte” —es decir, la situación en la que el arte se volvió una pregunta para sí mismo, abandonando el marco, la galería, el museo, la caja negra del teatro— ha exigido nuestra *contemporaneización*: tenemos la tarea de hacernos intempestivos, de observar los desajustes de nuestra época, las fisuras de nuestros marcos de interpretación, de apartarnos de la gelidez de un tipo de escritura que nos aleja de los acontecimientos que analiza. Que la academia sobre las artes vivas se asuma como una cartografía metafórica, implica dar espacio a las apariciones de anómalos que, desde la experiencia de la escritura como acontecimiento corporal, hacen de la silla de oropeles madera para hoguera. Para producir una academia descoronada necesitamos disolver incluso lo que entendemos por marco teórico; pienso en el impacto que tienen para nuestro pensamiento en estado de desobediencia reptiles como Artaud, Bataille, Blanchot, quienes llamaron a desatar al lenguaje discursivo “en la violencia del cuerpo y del grito”; a hacer del pensamiento “discurso del límite, (y) de la subjetividad quebrantada”; a impulsar el desgarramiento del sujeto para una “multiplicación teatral y demente del Yo” (Foucault, 1995b, p. 10). Así pues, si la filosofía antiplatónica ha de hacer algún servicio al estudio científico de las artes escénicas, me entusiasma pensar que lo que hoy concebimos como paradigma performativo de la academia implica desplazar la cátedra, el sillón de brazos desde el que el maestro sapiente dicta la ley, a la rehabilitación de la relación etimológica que *cathedra* guarda con el vulgarismo *cadere* que es su derivado, y que se aplica a las partes salientes de los huesos superiores de la pelvis. De todo esto, surgen muchas preguntas que no deben buscar respuesta sino experiencias paradójales desde las cuales los enunciados *hacen*: invierten, subvierten, pervierten nociones fundamentalistas de lo que entendemos por *investigación científica* en las humanidades. Nada está perdido: ahí están la *ciencia de fronteras* y lo que en el mundo anglosajón se llama *practice as research*.

IV. Las relaciones entre teoría del arte y práctica artística ya no obedecen a los sistemas a priori que han determinado una forma de ver a la que hemos llamado “científica”. No es nuevo decir, aunque sí importante, que toda aproximación teórica tiene un acta de nacimiento, que tiene fecha, que es local, provincial y, por ello, relativa. Ese relativismo, que se suma a la experiencia de la incertidumbre y la indeterminación, ha resultado fundamental para el pensamiento científico a partir del siglo XX, y también para la práctica artística. Relatividad, indeterminación, incertidumbre, conceptos clave a los que se suma el nomadismo como una experiencia del mundo que nos convierte en viajeros conceptuales, migrantes anti disciplinarios, pensadores errantes. Señala Rosi Braidotti que “El nómada es, literalmente hablando, un viajero del “espacio” que sucesivamente construye y demuele los espacios donde vive antes de proseguir su camino. Él/ella funciona según una pauta de repeticiones que, si bien siguen un orden, carecen de un destino último.” (2004, p. 220)

La teatrología, el estudio científico de las artes escénicas, no ha quedado incólume ante el viaje del nómada, el cual “se interesa únicamente por el acto de ir, de estar siempre de paso, en tránsito”, por “una forma intransitiva de devenir”, marcando “una serie de transformaciones sin un producto final.” (Ibid). Al nomadismo, hemos sumado las perspectivas de J. L. Austin (1990) y de Judith Butler (2011), que nos dejan ver que el ejercicio teórico tiene mucho de performativo porque aquello que *dice* es susceptible de *hacer*, adquiriendo con ello una dimensión de producción de realidad. Si como señala Foucault, “toda teoría se encuentra con una especie de muro y se precisa de la práctica para agujerearlo” (1980, p.78), me pregunto aquí, porque no es un asunto resuelto, cuáles son las características de un paradigma de investigación cuya fuerza política sea equiparable a la del giro performativo en el arte, que comparta esa capacidad de provocar un movimiento en el pensamiento, en las palabras y en los actos, reconfigurando las convenciones. Con manifestaciones como las de la conferencia performática, la academia ha encontrado lo que Deleuze y Guattari llamaron *líneas de fuga*, multiplicidades susceptibles de configurarse como aparatos de combate contra las operaciones totalizadoras del poder, como contradiscursos, como ejercicios críticos que indican y piensan el régimen de nociones y de prácticas que, en su simpleza, son a todas luces inconsistentes, en la medida en que, a decir de Rancière, son lógicas de representación sujetas a ciertas condiciones de posibilidad. Ineludiblemente, el giro contemporáneo —que puede decirse performativo con Erika Fischer-Lichte (2011) y experiencial con Dorothea Von Hantelmann— de las prácticas artísticas, afecta lo que tradicionalmente hemos comprendido como la forma de *interpretar académicamente el arte*. Tanto, que incluso el arte es considerado hoy una forma de investigación que produce cierto tipo de teoría. Estos giros, que surgieron con movimientos trepidatorios, acunan en su vórtice la crisis de las fronteras disciplinarias, arrancando la casa segura de los límites para hacerlas girar en un torbellino que las lleva a *terra incognita*, a regiones sin documentar, carentes aún de cartografía, propicias para el trazo de mapas que terminan por inventar un territorio. Que la teatrología como investigación académica tiene que ver con el trazo de líneas que configuran un mapa, es un problema que no he querido evadir en este breve texto, por sus consecuencias en la idea de que todo aquello que los teóricos de la escena escribimos, forma parte de una ficción que o bien puede servir al sistema catedrático, al arte o a un entre que, como membrana, los separa, uniéndolos.

En mi mapa, la teorización del arte acción —que es para mí una postura filosofante— se ha gestado en la defensa de un estado inacabado del pensamiento para pensar el performance. Así, he apostado por vincular, como investigadora en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Rodolfo Usigli, en la Ciudad de México, la teoría del performance o arte acción con su fractura inminente en el acontecimiento, precisamente porque pienso que la relación práctica entre el plano filosófico y el plano estético contiene la multiplicidad de las interpretaciones que la misma complejidad de lo real suscita. A partir de mi trabajo como accionista —mismo que he desarrollado desde los años 90 como miembro fundador del grupo SEMEFO— mi formación de filósofa y mi vida académica en el CITRU, donde coordino la Línea de investigación de Performatividad y espacios liminales, he abordado el performance y las teatralidades performáticas como una forma de pensamiento complejo en el que el trío filosofía-cuerpo-acción permite cuestionar las categorías epistemológicas y políticas impuestas a la academia, completándose en un ejercicio crítico en el que la vinculación entre teoría y práctica escénica apela a lo que Edgar Morin (2009) ha llamado *lo complejo*: aquello que “recupera, por una parte, el mundo empírico, la incertidumbre, la incapacidad de lograr la certeza, de formular una ley, de concebir un orden absoluto. Y recupera, por otra parte, algo relacionado con la lógica, es decir, con la incapacidad de evitar contradicciones” (p. 99).

En 2015 fundé el grupo de investigación y arte acción Hydra Transfilosofía Escénica, en el que la teoría del performance se produce en lo que llamo un *triángulo subversivo*: el seminario, el laboratorio escénico y la escritura teórica, produciendo piezas de arte acción, mesas de discusión nómadas, conferencias performativas y textos teóricos individuales y colectivos. Esta conjunción teórico-práctica me ha servido como un sistema de referencia para configurar singularidades errabundas que, como el arte acción, producen bloques de sentido y acontecimiento en el caos. Si la complejidad expresa la incapacidad para definir de manera simple, para nombrar claramente, para poner en un orden determinante las ideas, es a partir de su asunción que el ejercicio de lo que he llamado *transfilosofía escénica*, y que hoy pienso también en los términos de una *filosofía situacionista*, no busca soluciones totales a los problemas teóricos a los que arroja la práctica académica en su relación con las artes vivas; antes bien, desde la postulación de problemas filosóficos a partir de los cuales establecer un diálogo con lo real, mi discurso reconoce la incompletud e incertidumbre, dado que en la tarea de pensar complejamente el arte, “estamos condenados al pensamiento incierto, a un pensamiento acribillado de agujeros, a un pensamiento que no tiene ningún fundamento absoluto de certidumbre” (Morin 2009, p. 101). En la práctica de conferencias performativas y en el juego escénico de lo que hemos llamado Dispositivo escénico en devenir (DEeD), el acontecimiento escénico despliega un plan de juego teórico que se pregunta por si “somos capaces de pensar en esas condiciones dramáticas”? (p. 101). Todo esto responde a mi inquietud de encontrar las condiciones para reconfigurar el lenguaje reflexivo de la academia como forma de relacionarse con la verdad, en una defensa de la ficción que termina por conducir a su auto refutación, esto es, a un reconocimiento pleno de su teatralidad. El tipo de performance que realizo de manera colectiva o individual, basado en los formatos de la academia, me ha servido para sacar a la misma de sus casillas en conferencias como *Equus Asinus*, en el 14th International Deleuze and Guattari Studies Camp and Conference, en la FFyL, UNAM; *Symposium*, en el Encuentro Internacional Imagenación Política, en el MUAC; y *Post Scriptum*, en el Coloquio Internacional de Filosofía Pop, en la FFyL de la UNAM, entre otras. Estas conferencias son puestas en escena del aparato institucional del conocimiento como ficción, donde lo performativo, un concepto ya esta-

blecido en el vocabulario académico de las artes vivas, se explaya más allá de la escritura, infectándolo con otras formas de análisis teórico que se enfocan en el proceso, la participación, el acontecimiento, la expresión de los afectos y la experiencia. *Teatro progresivo* es otro de los nombres con los que he denominado esta práctica tentacular para hacer sensibles fuerzas que no son pensables si las sometemos a las categorías tradicionales. Así, por ejemplo, en la conferencia *Equus asinus* (2022), en una máxima teatralidad y musicalidad disonantes, lejana al canon filosófico en la interpretación de Deleuze y Guattari, circularon personajes conceptuales como *lengua de trapo*, *orejas de burro*, *cucurucho del idiota* y *cráneo parlante*, mismos que funcionaron para hacer oscilar molecularmente individuaciones y discursos que circulan en un encuentro académico. Resultó muy fructificante para la investigación en curso que suponía esta conferencia, ver la respuesta del público académico de mayor renombre mundial en la interpretación de estos pensadores: una total desconfianza, un silencio absoluto terminada la conferencia y la ausencia de preguntas detonantes, lo que llevó a que la discusión no tuviera lugar. Pese a ello, el texto resultante de esta intervención colectiva se publicó en el libro *Deleuze: Vitalismo filosófico. Una ontología de la resistencia* (2023).

Si como señala Morin, la complejidad conduce a una necesaria autocrítica de la noción de razón, me ha enardecido la idea de una academia que recueste a la escritura y la investigación teóricas en la mesa de disección anatómica que es el acontecimiento escénico. En esa mesa, el cuerpo teórico no se mantendrá quieto, pues no ha sido anestesiado. Intentará soltar las amarras, se moverá presa del pánico, no se someterá a una vivisección sin entablar batalla al escarpelo. Es esta una operación a corazón abierto, la intervención de ese órgano que ha sido para la mitología, el pensamiento, la ciencia médica y el estudio de la vida el núcleo fundador, la estructura del conjunto, el modelo de toda organización general, tomando en cuenta que

no hay corazón, no hay corazón, sino un problema, es decir, una distribución de puntos relevantes; ningún centro, pero siempre descentramiento, series con, de una a otra, la claudicación de una presencia y una ausencia -de un exceso y un defecto. [...] hay que abandonar la organización esférica del todo [...]. (Foucault, 1995b, p. 3).

V. El acontecimiento escénico deja ver un problema urgente, llamando a la puerta de nuestro pensamiento: la problematización del propio concepto de academia y las prácticas en las que ésta tiene lugar. Vayamos a la etimología de *academia* y démonos el permiso de considerarnos, aquí y ahora, una aparición insurrecta de Hekademos, cuyo nombre dio origen a la academia de Platón, quien la fundara en el bosque sagrado en el que estaba la tumba de tan noble ser. Academia me conduce primeramente a pensar en un lugar de entierro: Academia, académica, academicismo, academicista, academizar, ¿no son estos términos la expresión de un *logos* máximo?, ¿estructuras de representación que acontecen lejos del pueblo, en el bosque, en el hábitat de los árboles? Pensemos pues la academia como una planta leñosa cuya naturaleza exige un “pensamiento arborescente”, como señalan Guattari y Deleuze, el de los sistemas jerárquicos, el de los centros de significación y subjetivación, el de los “autómatas centrales como memorias organizadas” que “Corresponden a modelos en los que un elemento solo recibe información de una unidad superior, y una afectación subjetiva de nociones preestablecidas” (Deleuze y Guattari, 2010, p. 21).

Pese al bosque en el que hemos crecido, terremotos han cimbrado nuestra tierra de exploración, desenraizándonos de nuestra verticalidad: Fischer-Lichte (2011) ha postulado para el arte su “giro performativo”, en el que el artista, al no estar separado de su materialidad, *hace arte* con su propia existencia, con lo cual pone en crisis la desencarnación que implican la noción de “obra” y de “personaje”. Por otra parte, von Hantelmann ha puntualizado un “giro experiencial”, refiriéndose a la tarea de ciertas manifestaciones contemporáneas de hacer del arte un disparador de experiencias. Ambos giros —concomitantes— aluden a lo performativo, que en palabras de Austin implica la capacidad —de los enunciados— de producir dimensiones de realidad. Mucho se ha escrito sobre ello en aras de pensar la experiencia artística actual, tan variopinta y siempre emergente. Como artista, como filósofa y como investigadora teatral, me ocupa preguntarme por el efecto de estos giros en la investigación académica del arte. En concomitancia con el paradigma performativo, se nos ofrece una nueva perspectiva para la academia, que se traduce en la pregunta sobre cómo la capacidad de afectar produce un movimiento en el pensamiento, en la escritura, en la investigación humanística. La teoría escénica, la teoría del arte, me parece, deben, en respuesta a su época, dejarse caer con todo su peso atómico en las artes que nos convocan: las teatralidades muchas que hacen ver que “teatro” es un fenómeno multívoco.

La fuerza performativa del arte ha sido el fenómeno meteorológico que nos ha desnudado de nuestra corteza académica, dejándonos al descubierto para que nuestro pensamiento, palabra y actos converjan con el movimiento, con la reconfiguración de las convenciones tanto de la investigación humanística como de la ciencia. La investigación, savia *non plus ultra* de la academia, reclama para sí misma la naturaleza performativa del arte, su capacidad política para transformar realidades y formas de ver, a partir de atributos otrora negados al “conocimiento serio”: lo subjetivo, la intuición y los procesos tácitos, la experimentación, los procesos intuitivos, la emergencia de metodologías situadas. Y es que quizás hemos vivido demasiado tiempo en el bosque cercano al cementerio; la investigación académica ha obedecido a las lápidas representacionales que separan a la teoría de la práctica, a la escritura del acontecimiento, al concepto del percepto, desconociendo sus tensiones y devenires. Dichas estructuras conciben el pensar como camino racional y vertical y no como un agenciamiento que, unido a los afectos, no acepta, al menos sin morir de alguna manera, la estructura arborescente. Si como señaló Nietzsche, debía llegar un momento en que la filosofía se convierta en fisiología, esto es, en un investigar- diagnóstico sobre, desde, por y para el cuerpo, tenían que llegar miradas como las de Marie Bardet y Fernand Deligny. La academia se abre hoy en canal en la mesa de disección de la autocrítica, procediendo por *amputación* de lo que, para Deleuze, en su breve y contundente texto *Un manifiesto menos* (2020), *hace poder*: hacen poder aquellos textos en los que el cuerpo se disocia del virus de la escritura, los que no logran concebirse fuera de la caja negra del artículo y los modos hegemónicos del discurso teórico, mismo que excluye otras posibilidades tremendamente nutritivas para pensar el arte. Ahora bien, no se trata de que como académicos demos muerte al rigor y, mucho menos, que la investigación se lance a la deriva metodológica. He ahí un problema fundamental que hoy nos lanza a ejercitar una metacrítica que nos permita concientizar y dismantlar presupuestos, fundamentos y limitaciones: ¿cómo entender la academia cuando la performatividad no es solo un objeto de estudio sino una forma de pensar en la que los procesos de investigación inauguran movimientos y transformaciones?

La alquimia que necesitamos para producir los bulbos protocolarios distintivos, principios y procedimientos de validación en los posgrados en artes está en construcción. Académicos y académicas del mundo, no insto con este texto a deshacernos de nuestras ramas, sino a extenderlas, pero no hacia arriba, sino hacia la tierra, y con ello, expandir nuestro campo de pensamiento en lo que hemos caracterizado como artes performativas: las que hacen en vez de significar; donde el artista está presente; que se asumen como proceso, evento, ejecución, acción; que implican la vividura de una experiencia; que se hacen cargo, felizmente, de su calidad de efemérides, es decir, de su ontología de insecto que vive un solo día.

Existe un bosque donde crecimos y construimos pensamiento, saberes, disciplinas que nos han explicado el mundo construyéndolo, pero ese bosque también tiene su afuera y en él crecen plantas extrañas e insólitas. Me pregunto si el *afuera* del bosque de Hekademos implica que la academia —y por supuesto que con ella la teatrología y los estudios de performance— también pueda ejercerse desde una teatralidad fronteriza autogeneradora, crítica y constituyente, es decir, un método de minoración que procede por amputación, una máquina que renuncia a la resolución en una “obra”. Si nuestra sensibilidad ha cambiado, si otros sistemas de fuerzas nos atraviesan y los cruces, oposiciones y negaciones que hoy vivimos como artistas e investigadores responden a que la caja negra de la representación se ha fracturado —una vez más—: ¿qué significa para la academia desenterrarse de la tierra de los problemas y métodos normalizados, codificados, institucionalizados?, ¿qué forma adquiere una academia que no obedece a los modos dominantes de conocimiento y evaluación, y que opta por procesos de investigación artísticos que conducen a movimientos de transformación?, ¿qué tipos de escritura se generan?, ¿cómo se vincula hoy la teoría del arte con las manifestaciones artísticas?, ¿cuáles estrategias autorales se generan en pos de un estilo propio, con valor artístico?, ¿qué se pone en escena cuando se teoriza sin obedecer a lo que Slavoj Žižek (2014) llama *gigantomaquia filosófica*?. ¿cuál es el elemento excedente que nos muestra el acontecimiento de la teoría? Estas preguntas se están generando en otras tecnologías dinámicas de representación académica, en nuevos formatos de encuentros académicos, como es el encuentro bianual Performance Philosophy Conference. Podemos mencionar el trabajo que ha hecho el MUSAC, en España, reuniendo en ciclos conferencias performativas y llevando a cabo entrevistas a los y las pensadoras en un libro, editado por Manuel Olvera (2014), que se ocupa de visibilizar diversos posicionamientos discursivos sobre este fenómeno que, según el editor, tematiza, a través de la acción, la relación entre arte y conocimiento, arte e investigación, arte y formas de mediación. Por otra parte, estamos ante la rehabilitación de al menos dos escrituras rechazadas por la academia: la escritura ensayística y el manifiesto, ambos, sobre todo el segundo, como forma de escritura subversiva. Con la transfilosofía escénica, por ejemplo, he apelado al ensayo como zona limítrofe entre la escena y la escritura, como territorio donde el sujeto que teoriza deviene ejecutante, el ejecutante, personaje conceptual y el acontecimiento, pensamiento. A su vez, con manifiestos como *Yo, filósofa* (2017), *Por qué soy un solo órgano* (2019), *Nigredo* (2020) y *Para terminar de una vez con el juicio del Canon* (2025)), me he sumado a aquellos ejercicios escriturales que buscan poner en jaque el juego de representación que llamamos *lo real*, es decir, los sistemas de significación que establecen los paradigmas desde los cuales pensamos, aprendemos, actuamos o nos relacionamos. Mary Ann Caws (2001) ha caracterizado el manifiesto como un texto combativo, “por naturaleza un género ruidoso”, “peculiar y furioso, raro o de plano demente. Siempre opuesto a algo particular o general, no solo tiene que ser llamativo sino sostenerse de pie” (p. XIX), pues “se posiciona entre lo que se ha hecho y lo que deberá hacerse, entre lo logrado y el potencial, en una división radical y energizante.” (p. XXI)

Ensayo —tanto escritural como escénico— y manifiesto expanden lo que hasta ahora hemos concebido para la teatrología y la teoría escénica como prácticas académicas: por su estado inacabado, por su movilidad conceptual y su objetivo problematizador, el ensayo invita al que especta a significar y codificar un pensamiento; por otro lado, el manifiesto es una escritura performativa cuyos gestos invitan a la acción y a la transformación de lo que hay. Ambos, añaden dimensiones nuevas y producen nuevas conexiones que, por un lado, pueden sustentarse en la autobiografía y, por otro, en el espíritu de la época. Si nos hacemos cargo de la relación etimológica entre *theoría* y *theatron* como *lugares para ver*, establezcamos la vinculación del ejercicio teórico con la teatralidad como acontecimiento. Me parece pues que los principios móviles del arte acción, el ensayo y el manifiesto, son vías para transvalorar valores dominantes en la academia, en un intento de abrir otras líneas de fuga para la teoría y la escritura que circulan normativamente en la misma, puesto que no son la retórica erudita y la argumentación a ultranza fundamentada en la plétora de citas ajenas las únicas vías para asumir el ejercicio crítico: está la acción que busca diluir los lugares asignados desde la especialización, la lógica esquizoide del acontecimiento que permite visibilizar la realidad como ficción política, la potencia subversiva de la teatralidad como pensamiento situado y relación erótica con la ley. En términos de Deleuze (2020), se trata de *amputar*, esto es, de restar lo que *hace poder*, como son los espacios organizados, regiones codificadas, sistemas sostenidos por instituciones y discursos; no es casualidad que este pensador haya utilizado al teatro como institución para hablar de ello. La “performativización” como giro crítico de la academia, implica apostar por lo deviniente, por una voluntad de desarticulación de nuestro papel de académicos, de “hombres y mujeres serios”, es decir, encarnaciones de una masividad sin fisuras, impecables, de buen gusto, llenos de cualidades, eficaces, productivos, y sobre todo, garantes de nuestro puesto en una jerarquía de clases. Raúl Rodríguez Freire (2018) ha escrito con mucha puntualidad sobre esto, pensando en el productivismo académico como elemento de la lógica neoextractivista de la universidad, suscrita al capital. Pienso en la extensión performativa de la academia en los procesos de la investigación artística en los que teoría y práctica están vinculados, identificables con el concepto de *practice as research*, y que no necesariamente culminan en la cuantificación de academia.edu. Pienso en el *afuera* de la academia como un proceso interno de la misma, una maquinación esquizoide que nos recuerda que la gran máquina académica es de naturaleza ficcional, y, por lo tanto, capaz de asumir las posibilidades de la fisura crítica: la irrupción de devenires, resistencias y autoposicionamientos en los que transitamos de la figura del académico —un modo de subjetividad de la lógica del capital humano— a la del investigador matérico que toma distancia crítica respecto de la servidumbre voluntaria, a la tendencia teórica correcta y la institucionalización del conocimiento. Así pues, performativizar la academia, y con ella los valores del método y el rigor, exige reconstituir una especie de caos con respecto a aquellos puntos de referencia que parecerían tener un carácter teológico: investigación, rigor, artículo, intelecto, calidad, excelencia, rigurosidad. Tal reconstitución nos exige, académicos y académicas del mundo, ejercitar la sospecha con respecto a nuestra práctica con la precisión del escalpelo, abrir el cuerpo académico para poder mirar de cerca el problema y palpar aquellas protuberancias a las que llamaremos clínicamente “adhesiones al sistema”.

Para no concluir...

Estamos en *camino*, descubriendo e inventando procesos en los que la teoría y la práctica se unen para que emerjan nuevos objetos de pensamiento que, en su rigor y profundidad, no escapen a la ambigüedad, la indeterminación, a las aproximaciones participativas. Así pues, en medio de este ir y venir de posturas críticas y ejercicios de pensamiento, que como Deleuze señaló, “repiten la diferencia”, surgen escrituras disuasivas que se oponen al régimen extractivista de la academia neoliberal, como el *Manifiesto por una universidad nómada*, o *Manifiesto uninomade* (2013). Entiéndaseme bien: no excluyo, y mucho menos desvalorizo, el pensamiento riguroso que ha constituido al ejercicio académico; la deslimitación de la academia es un asunto de transdisciplina, la cual, como escribió en su manifiesto Basarab Nicolescu (2019), es una dinámica engendrada por la interacción entre varios niveles, la lógica del tercero incluido y el concepto de complejidad... pasando por el conocimiento disciplinario:

La transdisciplinariedad, no siendo nada más que una nueva disciplina o una nueva hiperdisciplina se nutre de la investigación disciplinaria, la cual, a su vez, esclarece de una nueva manera y fecunda por el conocimiento transdisciplinario. En este sentido, las investigaciones disciplinarias y transdisciplinarias no son antagónicas sino complementarias. (p. 36)

Dicho lo anterior, que quede, sin embargo, claro que la búsqueda es transvalorar, construir y visibilizar modelos de conocimiento no dominantes que se manifiestan performativamente desde la crítica a las ortodoxias establecidas en la investigación académica de la escena. El mar está abierto para preguntarnos y buscarnos en ello: ¿cómo concebir una academia performativa?, ¿cuáles son las implicaciones de la invocación de la línea de pensamiento de J. L. Austin, aplicada a la academia, asumiendo que en ella la construcción teórica debe asumir el poder del discurso para tener efectos reales en el mundo?, ¿cuáles son los medios para una disrupción del hábito y la norma?, ¿qué entender en el ejercicio transdisciplinario de la academia por “rigor”?, ¿qué papel juega aquí el cuerpo? El proceso no es fácil dado que, como señala Barbara Bolt (2016), si bien es claro que el paradigma performativo es viable, tiene que ser capaz de hacer el trabajo del paradigma al que hemos llamado *investigación*. Nos queda camino por andar para redefinir nuestros términos, refinar los protocolos y procedimientos y, más aún, prepararnos para soportar, también, el escrutinio que implica el devenir minoritario que supondría hacernos cargo de un siglo deleuziano. Para ello, el artículo determinado *la academia* ha sido puesto bajo sospecha como disposición de *lo real* y jerarquía totalizante en las muchas manifestaciones y teorizaciones acontecimentales que se desarrollan en el campo de la investigación-creación. La academia es una lengua mayor fracturada por *una* academia, así como para Deleuze, en el libro que precede a su suicidio, no hay *la* vida, sino *una* vida, *muchas* vidas a las que hay que buscar, imaginar, construir. Así pues, hacernos cargos de un siglo deleuziano implica sacar la lengua al poder legislativo del lenguaje, en busca de academia(s) intensiva(s) que se alejan del canon epistemológico, que borran los sujetos de enunciación, que prescinden de la necesidad estatutaria de la fijación conceptual. Se trata de ser un investigador extranjero cuya cartografía es un ejercicio transfilosófico de desterritorialización en el que el sujeto racional pierde poder, comprometiéndose con los lindes de la animalidad, lo cual reclama posicionarse del lado del gorila de Kafka, quien aunque enjaulado, defendió para sí mismo que “los monos piensan desde la barriga”.

Referencias bibliográficas

- Albornoz, F. (2021). "Performatividad: una propuesta de estabilización conceptual desde el pensamiento latinoamericano contemporáneo". *Cuadernos del CILHA*, (35), 1–31. Recuperado de <https://doi.org/10.48162/rev.34.029>
- Améry, J. (2005). *Levantar la mano sobre uno mismo. Discurso sobre la muerte voluntaria*, Valencia: Pre-textos.
- Austin, J. L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós.
- Bal, M. (2002) *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, Murcia: CENDEAC.
- Bolt, B. (2016) "Artistic Research: a performative Paradigm". *Parse Journal*. Recuperado de <https://doi.org/10.70733/0axrkvoqb26w>
- Butler, J. (2011). "Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo". En Taylor, D. y Fuentes, M. (comps.) *Estudios avanzados de performance*, México: F.C.E.
- Braidotti, R. (2004) *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona: Gedisa.
- Caws, M.A. (2001) "The Poetics of the Manifesto. Nowness and Newness". *Manifesto. A Century of Isms*, University of Nebraska Press.
- Deleuze, Gilles. (2005) *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós.
- Deleuze G. (2020) "Un manifiesto menos". En Deleuze, G. y Bene, C. *Superposiciones*, Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010) "Rizoma". En *Mil mesetas*, Valencia: Pre-Textos.
- Dubatti, J. (2004), *Filosofía del teatro*. Atuel.
- Dubatti, J. (2018) "Teatrología latinoamericana contemporánea: artistas-investigadores e investigadores participativos". *Papel Escena*. Recuperado de <https://doi.org/10.56908/pe.n16.35>
- Foucault, M. (1995a). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.
- Foucault, M.(1995b). *Theatrum Philosophicum*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1980.
- Gómez-Urda González, F. (2020). "Performatividad en la academia: una aproximación genealógica al concepto de escritura performativa y a su uso en el relato de la investigación basada en artes". *Auster Journal for Research in Art*, Vol. 8, No.1 pp. 183-194. Recuperado de <https://doi.org/10.1387/ausart.21546>

- Kershaw, B. (2009). "Practice as Research through Performance". En *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*, Edinburgh University Press, pp. 104-125. Recuperado de <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9780748636303-006/html?srsId=AfmBOooz1VwZi3Wf9vsVvVmg7ogImj7s5fmtHc-2AYoKO1gzkuE-CjWrs>
- Lois, C. (2015). "El mapa como metáfora o la espacialización del pensamiento". *Terra Brasilis. Revista da Rede Brasileira do História da Geografia e Geografia Historica*. Doi: <https://doi.org/10.4000/terrabilis.1553>
- Morin, E. (2009). *Introducción al pensamiento complejo*, México: Gedisa.
- Nicolescu, B. (2019). *La transdisciplinariedad*, Ediciones du Rocher. Recuperado de https://www.academia.edu/31835170/LA_TRANSDISCIPLINARIEDAD_Manifiesto_transdisciplinariedad_Ediciones_Du_Rocher
- Olvera, M. (ed). (2014). *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. León: MUSAC.
- Ranciere, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Rodríguez Freire, R. (2018). "El valor de la teoría. El intelectual como profesor". *Acta Poética*, 39-1, pp. 17-43. Recuperado de <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2018.1.813>
- Salcido, M. (2023) "Hydra Transfilosofía Escénica. Por una academia menor". En *Deleuze. Vitalismo filosófico: ontología de la resistencia*, México: UNAM/CRIM/ITACA, 2023, pp. 155-173.
- Salcido, M. (2022) "Hydra y la filosofización del arte acción Recuento de una poiesis", *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, vol. 35, enero-junio, pp. 76-93. Recuperado de <https://doi.org/10.34096/tdf.n35.11232>
- Salcido, M. "Transfilosofía escénica: devenir conceptual del cuerpo y escritura situacionista". En *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, Vol. 12, No, 20. doi: <https://doi.org/10.25009/it.v12i20.2688>
- Vilar, G. (2021) *Disturbios de la razón. La investigación artística*, España: A. Machado Libros S.A.
- Von Hantelmann, D. (2014). "The Experiential Turn". Recuperado de <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>
- Zizek, S. (2014) *Acontecimiento*, México: Sexto Piso.

Referencias conferencias performativas

Hydra Transfilosofía Escénica.(2022). *Equus Asinus*. Presentada en el 14th International Deleuze and Guattari Studies Camp and Conference, en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.

Hydra Transfilosofía Escénica. (2019) *Symposium*. Presentada en el Encuentro Internacional Imaginación Política, Museo de Arte Contemporáneo, UNAM, México

Hydra Transfilosofía Escénica. (2018) *Post Scriptum*. Presentada en el Congreso Internacional de Filosofía Pop, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.

Hydra Transfilosofía Escénica. (2017) *Hacia un teatro clínico*. Presentada en el Primer Encuentro Internacional en Festejo del Teatro, Universidad de Querétaro, México.

Hydra Transfilosofía Escénica.(2016) *Teatro y poder: mesa nómada*. Presentada en el Congreso Internacional de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, UNAM, México.

Hydra Transfilosofía Escénica. (2015) *Desintegrando*. Presentada en la Feria del Libro Teatral, Centro Cultural del Bosque, México.

Teatro y filosofía: diálogo con Alain Badiou

Theatre and philosophy: a dialogue with Alain Badiou

Dr. Iván Insunza Fernández¹

ivan.insunza@uchile.cl

Resumen

El texto propone una revisión de la relación entre teatro y filosofía a partir de ocho partes que constituyen un diálogo con el filósofo y teatrista Alain Badiou. Se relevan aquí las principales categorías que el autor ha propuesto para pensar esta relación y se despliega una mirada histórica, fenomenológica y estética de las tensiones y vínculos que la paradójica pareja teatro-filosofía concentra. A modo de apertura y contextualización se ha incluido un prólogo que –naturalmente– precede al diálogo y, así mismo, un epílogo que le sigue a modo de conclusiones. Durante el diálogo con Badiou se aborda la relación de Platón con el teatro, así como la de otras miradas filosóficas, se trabaja sobre categorías como pensamiento, idea-teatro, verdad, immanencia-trascendencia y eternidad-inmediatez. Finalmente, cabe señalar que el texto mismo se propone como una forma de hibridación entre filosofía y teatro a partir de la mencionada estructura de diálogo que determina la forma de la mayor parte del escrito.

Palabras clave: Teatro y filosofía; Alain Badiou; idea-teatro; pensamiento; acontecimiento.

Abstract

The text proposes a review of the relationship between theatre and philosophy through eight sections that constitute a dialogue with the philosopher and theatre practitioner Alain Badiou. It highlights the main categories the author has introduced to think about this relationship and unfolds a historical, phenomenological, and aesthetic perspective on the tensions and connections that the paradoxical pair theatre–philosophy encompasses. As an opening and contextualization, a prologue is included that—naturally—precedes the dialogue, as well as an epilogue that follows it as a set of conclusions. Throughout the dialogue with Badiou, the discussion addresses Plato's relationship with theatre, along with other philosophical approaches, and engages with categories such as thought, theatre-idea, truth, immanence–transcendence, and eternity–immediacy. Finally, it should be noted that the text itself is conceived as a form of hybridization between philosophy and theatre, based on the aforementioned dialogical structure that shapes most of the writing.

Keywords: Theatre and philosophy; Alain Badiou; theatre-idea; thought; event.

Recibido: 30/09/2025. Aceptado: 5/12/2025

¹ Investigador (U. de Chile), Fondecyt Postdoctorado 2024 - 2027 (ANID). Actor, Magíster en Artes y Doctor en Filosofía, U. de Chile / Universität Leipzig

Prólogo

La relación entre teatro y filosofía nos remite al propio origen del teatro en el que debemos considerar inicialmente al menos la discusión entre Platón y Aristóteles². Luego, el desarrollo histórico del teatro ha ido dejando en sus derroteros una innumerable cantidad de enunciados estéticos, políticos y derechamente filosóficos que no pueden sino estar a la vista cuando nos proponemos pensar en esta relación. Destacan aquí Artaud y Brecht como los habituales representantes de una reforma teatral moderna que venía acompañada –producto de su inscripción histórica– de fuertes posicionamientos políticos en vínculo con el desarrollo de las vanguardias. Luego, el devenir de un teatro moderno tardío o derechamente contemporáneo es indivisible de todos los debates que cuestiones como la fenomenología, el giro performativo o los desplazamientos de la idea de obra a la de acontecimiento han ido alimentando³.

Metodológicamente es posible distinguir en esta relación, por un lado, aquellos casos en los que la filosofía ha resultado ser una disciplina complementaria fructífera para el análisis en el campo del estudio del teatro y, por otro, aquellos en los que la filosofía es componente fundamental del propio objeto de estudio. La proliferación de esto último dice relación con el desarrollo de un arte moderno y contemporáneo que gira sobre sí al haber abandonado sus pretensiones de verdad y belleza en el seno de la crisis de la modernidad experimentada durante el siglo pasado en diversos hitos⁴.

Este giro autorreflexivo en las artes supuso para el teatro una desestabilización de los parámetros de creación del modelo dramático moderno y, por lo mismo, de los criterios de valoración de lo propiamente teatral. Desde este axioma podemos afirmar que el desarrollo del teatro en el siglo pasado y lo que va de este supone siempre cierto nivel de densidad reflexiva en la medida en que el incremento de dicha conciencia de su –ahora ineludible– condición (auto)pensante comienza a constituir parte fundamental de su lugar de enunciación. Esto no significa, por supuesto, que todas las obras de teatro piensen por igual, del mismo modo o lo mismo sobre sí, pero sí implica que un nivel de exaltación de aquella dimensión inefable de la situación teatral quedará siempre a la vista⁵.

Por otro lado, cuando decimos que esta autorreflexividad puede considerarse constitutiva del teatro contemporáneo, no estamos negando la posibilidad de rastrear en toda la historia del teatro ciertos rasgos que pudieran ponerse en relación con este fenómeno, considerando además que el drama moderno constituye –me atrevería a afirmar que sobre esto hay cierto consenso– tan solo un momento del desarrollo del teatro en más de dos milenios de historia –siguiendo la hipótesis de Lehmann (2013)–.

2 Nos referimos a la diferencia que manifiestan en *La República* y *La poética* –respectivamente– en relación con el problema de la imitación y su vínculo con la verdad y el conocimiento del mundo.

3 Al respecto se sugiere revisar Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, Lehmann, H.T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac, Dubatti, J. (2011). Introducción a los estudios teatrales. Libros de Godot, Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor libros, Duarte, C. (2023). *Escribir la escena. Trazar el presente*. Santiago de Chile: Cuarto Propio e Insunza, I. (2024). *Sobre el teatro contemporáneo. Artículos - ponencias - Colaboraciones*. Santiago: Cuarto Propio.

4 Señala Sabrovsky (2009) “El giro autorreferencial en el terreno del arte –trátese de artes visuales o de literatura– tiene como trasfondo el desencantamiento moderno del mundo. En virtud de éste, toda atribución de predicados extra-ordinarios –orden, sentido, finalidad– a la realidad en sí se torna ilegítima. De esta manera, la idea de un orden trascendente de las cosas, característica de la cultura de las sociedades tradicionales, deja paso a una “voluntad de orden” cuyo ejercicio carece ya de todo fundamento trascendente. Lo bueno, lo verdadero y lo bello, desprovistos de soporte en el ser, pasan así a ser meros constructos, máscaras de las muy terrenales voluntades de poder que disputan por la hegemonía” (p. 8).

5 Al respecto sugiero revisar nuestro libro *El teatro (se) piensa. Hacia una genealogía de la autorreflexividad en el teatro contemporáneo de Santiago de Chile* (Insunza et. al, 2025) en el que abordamos el fenómeno de la autorreflexividad y sus modos de aparición en la escena local a partir de las obras *Cuerpo* (2005), *Neva* (2006) y *Cristo* (2008).

Luego, cabe aclarar también que cuando referimos a una potencia autorreflexiva no señalamos exclusivamente la capacidad del teatro de transmitir opiniones sobre los asuntos del mundo, sino más bien aquello que con Barthes (2014) podríamos denominar “pensatividad” del teatro o lo que Badiou (2005) llama “ideas-teatro”. Estas son ideas materiales que, como bien nos enseñó la perspectiva semiótica, se traman a partir de síntesis complejas de signos de diversas naturalezas y que, como nos mostró la perspectiva performativa, implican una situación en la que el aquí y el ahora que comparten quienes producen y quienes reciben y producen la poiesis –actores y espectadores– condicionan permanentemente la estabilidad de esos signos ya efímeros.

Abordaremos, entonces, esta dimensión de la relación entre teatro y filosofía, aquella que nos permite pensar la obra/acontecimiento (siguiendo a Fischer-Lichte, 2014) como una retención de pensamientos que esperan ser pensados, como ideas encarnadas y arrojadas al tiempo y el espacio. De alguna manera, alimentaremos la fantasía de un teatro capaz de pensar, con su historia y capacidad autorreflexiva, incluso más allá o a pesar de quienes lo producen. Esto no implica suponer una agencia autónoma de modo radical, pues es evidente que la densidad de esos pensamientos que esperan ser pensados y la potencia de esas “ideas-teatro” dependen directamente de quienes ejercen un trabajo sobre objetos y cuerpos inscritos material y geopolíticamente. El teatro piensa situado, porque situadas están sus condiciones de producción y situados están quienes seleccionan unos recursos determinados para ejercer sobre ellos unos procedimientos, siguiendo alguna intención de conectar con ese mundo exterior a los contornos que dibuja⁶.

Realizaremos, entonces, tanto para revisar la relación entre teatro y filosofía como para fijar la mirada sobre la posibilidad de un pensamiento teatral, un diálogo. En este sentido, el texto pretende hacer convivir el registro académico con una forma dialógica que es, como veremos, una cuestión paradigmática del recorrido histórico de la relación teatro-filosofía. Queremos rendirle homenaje al diálogo como la forma de la verdad filosófica, pero también traer al frente que esa composición supone un pensamiento que proclama su pertinencia a partir de una distribución dialéctica del sentido desde la propia naturaleza del teatro. Por esta razón, además, hemos cuidado que cada subtítulo de apartado lleve en primer lugar la figura “El teatro”, reivindicando su potencia paradójica y presentándolo como el elemento movilizador de estas reflexiones.

Es preciso señalar que este diálogo lo estableceremos con las ideas que el filósofo y teatrista Alain Badiou ha manifestado en tres publicaciones que serán centrales *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro* (2005), *Rapsodia para el teatro* (2015) y *Elogio del teatro* (2016).

Hemos conservado las normas de escritura a las que este texto adscribe, es decir los criterios de citación no se han modificado en función de la estructura dialógica, sin embargo, el diálogo se establece a partir de la decisión de que solo Badiou ha sido citado textualmente y que, por tanto, se entiende a este como el interlocutor de la primera voz del escrito en todo momento. Este diálogo⁷ supone también que esta primera voz autoral se vea contagiada del registro de escritura del interlocutor, aun cuando conserve su agencia y posibilidad de consentir o disentir respecto de las ideas citadas. Por último, cabe aclarar que ninguna cita ha sido modificada para la creación del efecto de diálogo.

6 Para un desarrollo de estas ideas sugiero revisar mi artículo Insunza, I. (2024). Teatro: mirada, distancia y conciencia. Hacia un modelo de análisis (imposible) para el teatro contemporáneo. *CONCEPT* N°28, 2-17.

7 La relación entre voz del autor y cita radicaliza aquí la habitual dinámica dialógica que supone la escritura académica y, en ese sentido, no se ha hecho más que extremar un registro conversacional presente en potencia en cualquier relación intertextual.

Diálogo

1. El teatro y la filosofía: registros del pensamiento

Quizás, no haya paradoja más productiva para abrir este debate que la que encarna el propio Platón, aquel que, fundando el club histórico de enemigos del teatro, recurrió a los diálogos como modo de la verdad filosófica, pues allí donde solo habla uno no hay más que retórica. Creo que partir de ahí puede contribuir a la caracterización de la relación teatro-filosofía como una cuestión siempre paradójica e irresoluble:

El teatro colmaba la parte de mí en la que el pensamiento toma la forma de una emoción, de un momento álgido, de un tipo de compromiso ante lo que inmediatamente se presta a ser visto y oído. Pero tenía –he tenido siempre– una inquietud de otro orden: que el pensamiento tome la forma de la argumentación irresistible, de la sumisión a un poder lógico y conceptual que no ceda nada sobre la universalidad del tema. (Badiou, 2016, p. 25)

Y de ahí Platón...

Platón tuvo el mismo problema: también él se persuadió de que las matemáticas proponían un modelo inigualable de pensamiento plenamente realizado. Pero también, como gran rival del teatro que era, quería que el pensamiento fuese intensidad del momento, que fuese un recorrido azaroso y no obstante victorioso. Él resolvió su problema escribiendo diálogos filosóficos. (p. 25)

Si vamos, más allá de Platón, a la relación misma, es posible afirmar dos cosas absolutamente opuestas: que el teatro y la filosofía se parecen hasta confundirse y que no son siquiera comparables a partir de sus registros. Quizás otra contradicción productiva sea precisamente esa, que el teatro y la filosofía son tan parecidos como diferenciados, tan aliados como enemigos. Esta cuestión, por supuesto, supone alcances mucho mayores que la paradoja platónica en torno a la idea de diálogo filosófico.

Hay, en suma, entre teatro y filosofía, un aspecto de rivalidad en la conquista de los espíritus. Pero el fondo de la cuestión es otro: los medios utilizados por el teatro y los medios que propone la filosofía son prácticamente opuestos. (p. 45)

Empresas distintas aglutinadas en un mismo horizonte de sentido, confundir para orientar o viceversa. El teatro y la filosofía pretenden hacerle algo al mundo a partir de un ejercicio del pensamiento y de la sensibilidad frente a las cosas que aparecen como figuras de una realidad que es tan necesario constatar como someter a duda o desnaturalización.

Teatro y filosofía contienen la misma cuestión: ¿cómo dirigirse a la gente de manera que pueda pensar su vida de modo diferente a como lo hace habitualmente? El teatro escoge el modo indirecto de la representación y la distancia, mientras que la filosofía escoge el medio directo de la enseñanza, el cara a cara entre un maestro y un auditorio. (p. 46)

Y, sin embargo, hoy más que nunca hay un teatro abocado no solo a la –a veces ingenua– clausura de la representación, sino, también, a relacionarse como maestro ante el auditorio, más allá de la crítica de Rancière (2010) en el emblemático texto sobre la emancipación del espectador, las propias formas frontales, los discursos escénicos ensayísticos, los dispositivos de exposición radical parecen dar cuenta de lo mismo. Es decir, no solo una actitud pedagógica, sino, además, una experimentación formal en permanente deseo de hacer caer el velo que permite y promueve la representación.

¡Por supuesto! Ciertamente no voy a decir que todas esas tentativas sean vanas o nocivas. No voy a unirme al séquito de los que condenan el “no-arte” del siglo XX o se horrorizan ante algunos espectáculos en Aviñón. La experimentación es absolutamente necesaria en el arte, como por otra parte también lo es en política. Por eso meto en el mismo saco tanto a los que se lamentan por un arte difunto y acusan a las experimentaciones contemporáneas como a aquellos que, al igual que los políticos revolucionarios, desembocan en la reacción. (Badiou, 2016, p. 36-37)

Volveremos sobre la relación teatro-política y teatro-“teatro” más adelante, pero no descuidemos, por ahora, las implicancias de la relación de registros y fines del teatro y la filosofía. Si nos remontamos a Grecia, podemos pensar también un problema de escala, el teatro acontece para grandes públicos y la filosofía en pequeños grupos, pero también intentaban diferenciarse en relación con cierto artificio.

En ese momento, la filosofía es, sin duda, también una actividad principalmente oral. Pero se transmite en grupos pequeños de discusión, bajo el impulso de un maestro que trata de ser honesto para evitar en la medida de lo posible los efectos espectaculares. (p. 44)

Efectos que, en principio, podríamos afirmar están a la base de la desconfianza platónica sobre el teatro. Quizás, precisamente aquello teatral que queda fuera de la relación propiamente dialógica –aun cuando, por su puesto, no constituya una cuestión excluyente ni dicotómica– es lo que más inquieta a Platón y eso es lo que se dedicó a puntualizar.

Platón analiza con gran sutilidad las ventajas y los riesgos del teatro. El teatro produce efectos de una fuerza considerable sobre los espectadores: los emociona, los transporta, los hace aplaudir o abuchear, es una vibración viva. Las ideas que el teatro propaga, su sorda propaganda sobre una cierta visión de la existencia son, según Platón, extraordinariamente eficaces: porque tiene esa eficacia, el teatro merece ser vigilado y a menudo condenado. (p. 44)

Eso y la cuestión política –hoy diríamos defensa gremial– lo alejan del teatro, es decir, hay también una desconfianza por aquello que el teatro puede suponer como potencia o ventaja frente a la filosofía. Si, solo como estrategia reflexiva, impulsamos una historización del enfrentamiento ¿podríamos afirmar un triunfo del teatro sobre la filosofía?

Es absolutamente desconcertante que el mayor enemigo del teatro en filosofía sea alguien cuyos diálogos se interpretan en teatro. El desdichado tuvo como destino ser llevado a teatro. Y, sin embargo, ¿qué violencia en su crítica del teatro a lo lago (sic) de todo su gran diálogo de *La República*! (p. 47)

Al punto que hasta la “opinión banal” podría estar más cerca de la “idea verdadera” que el teatro. Lo que no es poco decir.

El teatro es para él una imitación de lo real que, lejos de producir un verdadero conocimiento, nos hunde sentimentalmente en lo semejante y el error. El teatro está más alejado aún de la idea verdadera que la opinión banal, pues añade a estas turbias opiniones el poder de la falsa emoción que produce la interpretación del actor. (p. 47)

Pero... “Pero, a fin de cuentas, esta diatriba es vana, el teatro no deja de triunfar” (p. 47).

Digamos, de todos modos, que no sin dificultades. Platón inaugura los fuegos contra este artificio que supone el efecto, pero también hay una larga tradición filosófica que no solo sospecha del teatro en relación con la verdad, sino que derechamente lo condena⁸. De algún modo podríamos afirmar que, para que el teatro fuera objeto digno de la mirada filosófica, tuvo que acontecer primero la caída de la propia idea de verdad.

Tal vez el ejemplo más singular sea el de Nietzsche. Se esperaría de este feroz antiplatónico una revisión del veredicto en lo tocante al teatro. Pero es todo lo contrario: el odio a la teatralidad está en el corazón de la estética de Nietzsche. (Badiou, 2005, p. 116)

Claro, para él tanto la música como la danza corresponderían con mayor propiedad a la esencia del arte griego. Pero volvamos sobre la posibilidad del teatro de ser digno de la mirada filosófica, teniendo presente, además, que considerar al teatro como acontecimiento –arte en sí– es una cuestión más bien reciente en este panorama que se traza desde Platón hasta el presente.

Notemos por otra parte que, si la filosofía propone numerosas clasificaciones de las bellas artes, es bastante raro que el teatro sea expresamente en ella objeto de meditación, mucho más raro que su posición en la jerarquía sea súpereminente (sic). Tanto para Hegel como para Deleuze, la arquitectura es dominante. La música lo es para Schopenhauer, el poema, para Heidegger, la pintura para Merleau-Ponty. (p. 116)

¿Y el teatro? “El teatro como tal (quiero decir: la representación teatral) es el pariente pobre, cuando no el excluido el desterrado, el grosero personaje de esta asamblea de las Musas” (p. 116).

2. El teatro como potencia reflexiva: la idea-teatro

El teatro como pensamiento –deberíamos rápidamente aclarar– no refiere a la incorporación, desarrollo y transmisión de un determinado conjunto de ideas (llamémosles a aquellas “opiniones”), sino a la posibilidad de concebir una potencia reflexiva que aguarda, que se agazapa, que acecha: “Sí, ese arte de hipótesis, de posibilidades, ese temblor del pensamiento ante lo inexplicable, eso es el teatro en su más alto grado” (Badiou, 2016, p. 20).

Diremos, entonces, no solo que el teatro puede ser concebido como pensamiento o que contiene un determinado conjunto de pensamientos entremezclados con opiniones. Diremos derechamente que “el teatro piensa”, ¿cómo podemos comprender esta cuestión?

Contrariamente a la danza, que está bajo la regla única de un cuerpo capaz de intercambiar el aire y la tierra (y ni siquiera la música le es esencial), el teatro es un agenciamiento. El agenciamiento de componentes materiales e ideales extremadamente dispares, cuya única existencia es la representación. (Badiou, 2005, p. 137)

Una reunión de componentes...

Esos componentes (un texto, un lugar, cuerpos, voces, trajes, luces, un público) se reúnen en un acontecimiento, la representación, cuya repetición noche tras noche no impide en modo alguno que sea cada vez del orden acontecimiento –cuando es realmente teatro, arte del teatro– es un acontecimiento del pensamiento. (p. 137)

Y el pensamiento produce ideas...

Esas ideas –es un punto capital– son ideas-teatro. Eso quiere decir que no pueden ser producidas en ningún otro lugar, por ningún otro medio. Y también que ninguno de los componentes tomados aisladamente es apto para producir las ideas-teatro, ni siquiera el texto. (p. 137)

De las *Tesis sobre el teatro* (Badiou, 2005, pp. 137-142) esta sería una cuestión basal. Se plantea luego que estas ideas tienen una potencia particular en la que –señalábamos antes– el teatro se emparenta con la filosofía: la de avanzar hacia una comprensión del mundo, incluso allí donde el teatro como arte parece confundirnos.

Una idea-teatro es primeramente un esclarecimiento. Vitez acostumbraba decir que el teatro tenía por meta esclarecernos sobre nuestra situación, orientarnos en la Historia y en la vida. Escribía que el teatro debía volver legible la inextricable vida. El teatro es un arte de la simplicidad ideal. (p. 138)

Quizás, haya que abrazar esta como otra paradoja fundante de la relación entre filosofía y teatro. La de asumir, al modo de un tercero incluido, que el teatro, deseablemente confuso, orienta y esclarece. Pero, también, ceder ante la paradoja podría implicar una exclusión entre complejidad y simplicidad, ¿cuál sería esa relación?

En matemáticas, simplificar un problema depende muy a menudo del arte intelectual más denso. Y en el teatro, asimismo, separar y simplificar la inextricable vida exige los recursos artísticos más variados y más difíciles. La idea-teatro, como esclarecimiento público de la Historia o de la vida, sólo adviene en la culminación del arte. (p. 138)

Pero ¿dónde está la idea-teatro? No materialmente, sino ¿cómo es posible identificar su emergencia en el acontecimiento? O también, ¿dónde no está?, ¿dónde están sus partes?

La idea-teatro está, en el texto o el poema, *incompleta*. Puesto que está allí retenida en una especie de eternidad. Pero, justamente, mientras está sólo en su forma eterna, la idea-teatro no es *todavía* ella misma. La idea-teatro sólo adviene en el tiempo (breve) de la representación. (p. 138)

Así lo eterno y lo inmediato conviven en el acto de representación, incluso cuando hablemos de una idea que, aguardando en la eternidad, no es ella aún. Esto volvería a la idea-teatro ante todo una idea temporal o una idea de/en el tiempo. Y si hay algo que marca el movimiento entre eternidad e instante es la incerteza del porvenir y la certeza de su acabamiento...

La prueba temporal contiene una parte considerable de azar. El teatro es siempre la complementación de la idea eterna por un azar un poco gobernado. La puesta en escena es a menudo una selección pensada de los azares. Ya sea que esos azares completen en efecto la idea, ya que la disimulen. (p. 139)

Quizás sea el azar, que en última instancia es el tiempo, el factor que determina en una relación de producción artística el propio dispositivo histórico del teatro. Ya Lehmann (2013) advirtió que la crisis del drama es, básicamente, una crisis del tiempo. El azar como indeseable a combatir, el azar como potencia por construir “un poco” gobernada. Pero, también el azar como exaltación del presente compartido, allí donde solo es posible controlar “un poco” un factor de las variables, pues el público...

En el azar hay que contar al público. Porque el público forma parte de lo que completa la idea ¿Quién no sabe que, según sea tal o cual el público, el acto teatral libera o no la idea-teatro, complementándola? Pero si el público forma parte del azar, debe ser él mismo tan azaroso como sea posible. (Badiou, 2005, p. 139)

3. El teatro: eso que nadie quiere y lo que se quiere del teatro

El espectador –hoy no debería haber mayor disenso al respecto– es parte del acontecimiento del teatro. Los pensamientos que promueven –o son– las ideas-teatro requieren de esa parte que no solo complementa la representación, sino que la constituye para afirmar su existencia. Esa relación de deseo implica una expectativa que pone al teatro como un objeto que encarna la contradicción (amor-odio), pero también, como en toda relación de deseo una expectativa del otro según mi propia medida. El deseo se trata del otro porque se trata de mí. El teatro –también– piensa: ¿me quieren?, ¿qué quieren de mí?

El teatro siempre ha sido atacado violentamente: durante milenios, el teatro ha estado bajo sospecha, ha sido prohibido por las iglesias, atacado por filósofos destacados como Nietzsche o Platón, considerado por diversas autoridades como susceptible de actividad subversiva o crítica. Se le ha asociado a la mayor parte de las acciones revolucionarias que crearon frecuentemente un teatro durante su existencia. (Badiou, 2016, p. 26)

Y, con todo, el mayor crítico del teatro es el propio teatro, incorporando para sí toda fisura que se le achaque. La historia del teatro es la historia de la resistencia del teatro contra sus enemigos, pero también de la historia del teatro contra sí en una superación dialéctica que no siempre ni necesariamente coincide con una cronología progresiva. Por eso el teatro hace época, porque es manifestación sintomática de sus propias dificultades siempre cambiantes y siempre eternas. Del mismo modo, los argumentos y los intereses de sus retractsos se modifican de modo situado.

Del lado de lo que se podría llamar su derecha, nos representamos el teatro de la misma manera que se concibe ampliamente hoy la pintura o la música, es decir, considerándolo como un museo de arte antiguo o como una parte de la sociedad del espectáculo. (p. 27)

Esas dinámicas que repercuten en fenómenos de disputa donde se espera resituar al teatro como lo ya *pasado* o una participación convencionalizada en el *presente* tienden precisamente a neutralizar su potencia de *futuro*.

Esta tendencia derechista para la cual, si el teatro no es la visita respetuosa de un tesoro cultural, debe labrarse un lugar en la industria del entretenimiento, es frecuentemente apoyado por cierto número de políticos que consideran que la función del teatro es ofrecer al público “popular” lo que pide. (p. 28)

Y no solo políticos, también artistas que reproducen los mismos discursos como si se tratase de la sentencia más novedosa o la estrategia más ingeniosa para salvar la distancia entre el teatro y el público. Ignorando por completo las dinámicas del mercado cultural y confundiendo –sin culpa, pero sin intención de salir del equívoco– posibilidad de consumo y manifestación popular.

Por supuesto, debemos hacer todo lo posible para que el mayor número de público posible, y en particular el público procedente de las “clases bajas”, por hablar como en el siglo XIX, acuda a las fiestas del gran y verdadero teatro. (p. 32)

Pero... “Esto no supone en absoluto que se copie o admire los espectáculos de entretenimiento (...) sino que se exponga una figura militante del teatro: partiendo de la idea de que la acción teatral está destinada a todo el mundo” (p. 32-33).

De nuevo Vitez... “Vitez deseaba e intentaba un teatro destinado a todos sin excepción, negando que para este objetivo fuera necesario renunciar a su densidad intelectual y a su sofisticación. Es aquello que llamaba –fórmula notable– ser «elitista para todos»”. (Badiou, 2015, p. 10)

Y, entonces, la izquierda también es una amenaza para el teatro, de diversas maneras...

Del lado izquierdo, o izquierdista, la tesis contemporánea es sobre todo la de considerar que el teatro vivió y que ahora hace falta superarlo desde su propio interior y deconstruirlo, criticar toda forma de representación, tender hacia cierta confusión voluntaria entre todas las artes de lo visual y de lo sonoro, organizar una indistinción entre el teatro y la presencia directa de la vida, hacer del teatro una especie de ceremonia violenta consagrada a la existencia de los cuerpos. (Badiou, 2016, p. 34)

Y si el teatro no debe representar sino presentar, si debe solo mostrar, es inevitable pensar en que lo que subyace allí es nuevamente una pedagogía, digamos paternalista, que cuando hace demuestra cómo se debe hacer dado lo ya superado. En ese sentido, sería una dialéctica indeseable de superación del pasado o de estadios anteriores de lo teatral.

De ahí cierta desconfianza respecto al texto, considerado como demasiado abstracto, demasiado convencional. Esto puede conducir en algunas formas de teatro callejero hasta un simple desajuste, casi imperceptible, entre lo que hace el actor (andar por la calle, preguntar el camino, mirar al cielo, etc.) y lo que cualquiera hace. (p. 35)

Un impulso por hacer desaparecer lo propiamente teatral...

Es la idea de un teatro sin teatro, de una presencia de la interpretación a nivel de lo que no es interpretado o no es más que la interpretación social cotidiana. La idea de que el teatro debe abolir la representación y volverse una mostración. Sobre todo nunca una demostración. La crítica no debe nunca volverse, en el espíritu izquierdista, una didáctica. (p. 35)

4. El teatro y la política: literalidad de la metáfora de traducción

A estas alturas del debate, por tanto, no solo podemos afirmar que las relaciones entre teatro y política son diversas y complejas, sino también, que esas relaciones son –hablemos en términos psicoanalíticos– latentes y manifiestas y ambas dimensiones tienden a confundirse en la discusión. Por ejemplo, una superación del pasado o una radicalidad negadora de lo acumulado no puede ser inmediatamente la presentación de figuras que permitan pensar el presente y el futuro...

Es un problema que conocemos perfectamente en política: la negación, doctrinalmente vuelta sobre sí, nunca es por sí misma portadora de la afirmación. La destrucción destruye el viejo mundo, lo cual es necesario, pero sus medios fracasan cuando se trata de construir. (p. 38)

Una dificultad, efectivamente, muy conocida por las izquierdas: su incapacidad de administración del poder respecto de su capacidad para subvertirlo...

En el siglo XX pudimos creer, llevados por el entusiasmo de las primeras revoluciones victoriosas, que la destrucción del viejo mundo se prolongaría por sí misma en el acontecimiento del hombre nuevo, pero hoy sabemos, pagando el precio de terribles experiencias, que no es verdad. No lo es en la historia de la política ni tampoco en la historia de las artes, ni especialmente en la del teatro. (p. 38)

Una de las formas de negación del teatro, al menos de su configuración de expectativa heredada de la modernidad teatral, es la de una relación directa con el público. Pero no solo eso, sobre todo la idea de que esa ruptura permitiría al espectador dos cosas: la participación de una determinada situación de realidad y la capacidad de asumir ese ejercicio como la demostración de que es bastante simple traspasar esa capacidad de acción a la vida.

El método de la participación material en el espectáculo es un procedimiento que se puede practicar, pero que no tiene un monopolio particular que reivindicar. Nada es más desastroso que los esfuerzos laboriosos por forzar una “participación” a gente que no lo desea de ningún modo. (p. 52-53)

Y allí conviven dos cosas: una intención democratizante de la situación teatral, una pretensión de ruptura de la diferencia y una pedagogía solapada que pretende mostrar la vía al modo de una vanguardia.

De hecho, la transformación subjetiva del público depende del éxito propiamente teatral de la representación. Esta compromete todos los ingredientes del teatro (...) y no puede reducirse a una manipulación concertada y formalmente “participativa” del público. Si la representación es fuerte, debe provocar transferencias subjetivas, transformaciones que advienen incluso si el espectador está inmóvil. (p. 53-54)

En esta traducción casi literal del modo de relación del teatro con el público y las dinámicas siempre paradójales de la política parece subyacer al menos la certeza del teatro como lugar de aparición pública que pone en relación unos determinados discursos en el orden del acontecimiento del pensamiento con otro, creando un entremedio que caracteriza a la política. Tomar acuerdo y manifestar desacuerdo, emergencia de antagonismos como fenómeno deseable de una sociedad sana en relación con sus dinámicas democráticas.

Que existen y han existido sociedades con teatro y otras sin teatro es una división del mundo, comprobable, que demuestra ser tan válida como cualquier otra. Y dentro de aquellas que han conocido este extraño lugar público, donde la ficción se consume en acontecimiento repetible, siempre ha habido tanto reticencias, anatemas, excomuniones mayores o menores, como, al mismo tiempo, entusiasmos. (Badiou, 2015, p. 21)

Con todo, el teatro es siempre de una escala menor y sin embargo permite pensar las masas. Un teatro lleno es –incluso el más grande– “poquita” gente. Vivimos intentando develar el misterio de que una sala se llene y otra no o de que una obra se llene allí donde la sala no hubiere demostrado esa capacidad o viceversa. La pregunta por la respuesta del público, por el poder de convocatoria, aún en su pequeña escala, es permanente, pues como sabemos, no hay teatro sin el público, no hay política sin otro...

Podemos evidentemente sostener que el teatro sólo congregará verdaderas multitudes cuanto (sic) haya construido políticamente un real de las multitudes. El teatro es, me permitiré esta palabra cuyo deterioro no tiene remedio, el tipo mismo de la ficción comunista. En su condición de elucidación temporal, podría servir de íntimo analista de lo que la multitud conserva de sentido, y de proyección del conflicto que la constituye. Podría ser, en la atenuación de las luces, el difícil parpadeo de un estado de las cosas públicas, y mejor aún: la controvertible distribución de las cosas públicas y las cosas privadas. (p. 137)

Sí, podría... “Sin embargo, ¿qué hacer mientras tanto?” (p. 137)

5. El teatro y la realidad: el problema de la verdad y de los efectos

Forzando la metáfora política podríamos afirmar que el encuentro público supone también una actitud crítica respecto de la capacidad de descentrar el forzoso alineamiento entre experiencia individual y deseo colectivo. Una suspensión de la medida privada individual para permitir el ingreso de una pública y colectiva. El teatro, en ese sentido, participa habitualmente de su propia crítica y la incorpora. Quizás habría que “desear” los ataques de la filosofía...

Cada vez que un filósofo ataca al teatro, no se da cuenta de que en realidad está sosteniendo una forma de teatro contra otra. La querella que interpone al teatro como persona exterior se vuelve necesariamente una querella interior, pues el teatro cuenta con todos los medios para incorporar esta querella: nada interesa más al teatro que discutir de teatro en escena. (Badiou, 2016, p. 48)

Nuevamente aparece, entonces, el problema de la diferencia de registros y no de horizonte, el deseo por la crítica como medio de producción de pensamiento es en el teatro parte de su modo de construir en negatividad. La teatralidad misma es en el acto de representación una tensión deseable entre la infinidad de elementos en suspenso...

En el fondo, teatro y filosofía buscan crear en los sujetos una convicción nueva. Y hay una suerte de inevitable querella que concierne los medios más apropiados para obtener este efecto. No obstante, creo que es necesario avanzar hacia una alianza más que hacia un conflicto. (p. 49)

Avancemos pues...

El teatro es la mayor máquina jamás inventada para absorber las contradicciones: ninguna contradicción llevada al teatro le da miedo. Todas, por el contrario, constituyen para él un alimento nuevo, como lo demuestra el hecho de que se interprete a Platón en escena. (p. 50)

¿Algún consejo para los filósofos entonces? “No ataquen nunca al teatro. Hagan como Sartre, como yo, y también como Rousseau y Platón, a pesar de las apariencias: prefieran escribir su propio teatro a denunciar el de otros” (p. 50)

Una y otra forma teatral, tradición y experimentación, tuvieron durante el siglo XX un eje central en el debate respecto del efecto posible en el espectador: identificación versus distanciamiento. De algún modo, una lectura basada en la predominancia de lo épico en las formas nuevas (aquella que Lehmann critica a partir de una lectura de Szondi y Barthes) daría cuenta de que el traspaso de la forma dramática a la épica se juega principalmente en este efecto. Sin embargo, tal como señala Rancière (2010), tanto Brecht como Artaud –aun en su diferencia– querían subvertir el orden del drama a partir de una descolocación de la distancia.

Se ha polemizado sobre el reemplazo de la identificación por el distanciamiento, se ha criticado la pasividad del espectador, se le ha convocado a escena, se le ha interpelado, se le ha hecho bailar a la fuerza, en fin, se le ha impuesto todo tipo de pruebas para mostrar que no era pasivo. Las demostraciones de este tipo, destinadas a hacer salir al espectador de su pasividad, son en general el colmo de la pasividad, pues el espectador debe obedecer la severa orden de no ser pasivo. (Badiou, 2016, p. 51)

Claro, el problema de querer emancipar al otro. Pareciera habitar ahí una profunda desconfianza al efecto, peyorativamente hablando diríamos a “su espectacularidad” –en el sentido de Debord (2005)– pues si el mundo se reparte a partir de efectos, si las subjetividades se moldean al calor del engaño y la pérdida de lo verdadero, lo real o lo auténtico, no sería tan extraño creer que el teatro participa e incentiva ese derrotero hacia el abismo de la pérdida de sentido: “En lo que concierne a la confusión entre lo imaginario y lo real, el teatro es el medio más eficaz a pesar de que se le reprocha que la perpetúe” (p. 55)

6. El teatro como inmanencia y trascendencia de la idea

Volvamos sobre una noción de “idea”. Todo lo recién expuesto pareciera ser precisamente un problema del pensamiento y de la elaboración de ideas sobre el teatro en general, pero también sobre lo que pasa en el interior del acontecimiento, en la relación. También abordamos más arriba la dimensión temporal y la relación entre eternidad e inmediatez...

Se puede llamar “idea” a lo que es a la vez inmanente y trascendente. La idea se presenta como más potente que nosotros mismos y constituye la medida de lo que la humanidad es capaz: en ese sentido, es trascendente, pero precisamente no existe más que cuando es representada y activada o encarnada en un cuerpo: en ese sentido, también es inmanente. (p. 78)

En un sentido crítico, el concepto “idea” –quizás no del mismo modo en que aquí se propone, pero en sintonía con algunos rasgos– puede permitir el ordenamiento de una discusión sobre el contenido en el arte una vez acaecidas las vanguardias. El exceso y falta de ideas o si su constitución depende o no de modo exclusivo de la materialidad de la obra es un debate central en torno al arte contemporáneo. De algún modo también permite leer la repartición arte/entretenimiento, al menos del modo en que apareció antes. ¿Qué es lo que hace el teatro con la idea o cómo se relaciona con ella, con el concepto, de modo específico?

Porque el teatro está entre el cine y la danza, negocia con ambos, es la mas completa de las artes. Mallarmé es un poeta y está convencido de que solo la poesía puede crear una ceremonia moderna. Sin embargo, dice que el teatro es un “arte superior”, y sabemos que su famoso “libro” estaba de hecho destinado a una suerte de teatro cívico. (p. 83)

Sin embargo, sabemos a estas alturas del peligro de repartir valor de acuerdo con esencias, muchas veces aquellas afirmaciones sobre un “arte superior” no soportan el mínimo ejercicio de deconstrucción... “Mallarmé, hablando de superioridad, quiere decir solamente que el teatro es el arte más completo porque trata la inmanencia y la trascendencia *en lo inmediato*. El teatro se da bajo la forma de un acontecimiento: tiene lugar, ocurre” (p. 83).

Y esta relación entre inmanencia y trascendencia podría comportar precisamente la potencia orientadora, allí donde la pura inmanencia parece ser el rasgo triunfante de nuestra época. ¿Cuál sería la forma particular de esa desorientación?

En mi opinión estamos en un tiempo particularmente confuso. El primer aspecto de esta confusión es puramente negativo: es el sentimiento de que la idea en general está ausente, que falta. Es un poco así como ha sido interpretado el tema de la muerte de Dios. (p. 83)

Pero, el problema podría no ser tanto el nihilismo como el conformismo...

Esta confusión contemporánea es la de un nihilismo profundo que no solo declara que las ideas han desaparecido, sino que añade que nos podemos acomodar a esta ausencia viviendo en un puro inmediato que no plantea de ningún modo el problema de una reconciliación entre inmanencia y trascendencia. (p. 84)

Cabría preguntarse, entonces, por la forma particular, no solo de la confusión, sino también de la idea al interior de ese panorama... “La segunda forma de confusión consiste en tomar como idea lo que no es más que la proyección de figuras de interés, de vivir nuestros intereses (nuestros apetitos, nuestras satisfacciones...) como si fueran ideas” (p. 84-85).

Allí radicaría entonces el problema de considerar al teatro actual como pura superación de una tradición. Un teatro que coincide con su época en la que solo es posible “mostrar” o certificar un presente sin interés por la trascendencia o, incluso peor, por la idea.

Una de las misiones fundamentales del teatro en un periodo de confusión es, en primer lugar, mostrar la confusión *como confusión*. Quiero decir con esto que el teatro estiliza y amplifica, hasta producir la evidencia. El teatro hace aparecer en escena la alienación de quien no ve que es la ley del mundo mismo la que confunde y no la mala suerte o la incapacidad personal. (p. 85)

Entonces el teatro piensa *en y a través* de la inmanencia, proponiendo un pensamiento que aparece como particular en la medida en que es irreductible tanto a su trascendencia como a su inmanencia. Sería algo así como una perspectiva filosofante del arte que propone una nueva relación...

El teatro no tiene la verdad fuera de sí mismo, ni debe contentarse con una *catarsis* de las pasiones o de las pulsiones, ni es el absoluto que descendió en la finitud escénica. El teatro produce en sí mismo y por sí mismo un efecto de verdad singular, irreductible. Hay una verdad-teatro que no se da en ningún lugar que no sea el escenario. (Badiou, 2005, p. 121)

7. El teatro y el “teatro”

Entre los peligros de una repartición de valor de acuerdo con esencias, contamos como primero en la lista el de no ponderar los alcances particulares de cada producción artística. Así, por ejemplo, un profesor de matemáticas puede ser mayor foco de estimulación crítica que uno de filosofía o una serie de televisión puede resultar más orientadora que una obra de teatro. Digámoslo así, no todo teatro es capaz de amarrar inmanencia y trascendencia y levantar ideas que aporten en la comprensión del mundo.

(...) casi siempre adivino en los primeros instantes de la representación si pertenece a lo que para mí es el verdadero teatro o si, por el contrario, responde a lo que en mi ensayo *Rapsodia para el teatro* llamo el “teatro”, entre comillas, es decir, o bien algo que depende del entrenamiento (...) o bien un fracaso pretencioso, una impostura, o incluso la ejecución, sin ninguna idea nueva, y como copia de una tradición muerta, de cualquier clásico. (Badiou, 2016, p. 99-100)

Un espectador difícil...

En el fondo, el tipo de espectador que soy se ve convocado muy rápidamente a decidir si una representación concreta es teatro o “teatro”, si quedarse o marcharse. Si me quedo, si soy convocado por el verdadero teatro, soy el más enérgico y convencido de los espectadores. (p. 100)

En nuestra época, producto de varios fenómenos que hemos abordado aquí, el trabajo actoral queda en ocasiones relegado a un nivel secundario o simplemente descuidado producto de la predominancia de efectos tecnológicos o de lo que hemos tendido a denominar “desjerarquización del texto”. Sin embargo, la relación entre inmanencia y trascendencia parecería jugarse centralmente en la encarnación inmediata, allí donde el cuerpo como representante de la vida certifica esa inmediatez.

Por eso puede haber un gran teatro sobre tres tablas mal iluminadas, con actores vestidos como usted y como yo, y delante de una sábana clavada en la pared de fondo. Lo que de por sí prueba que la interpretación es un pensamiento que se podría denominar material, un pensamiento que se hace visible por el único vínculo entre voz y cuerpo. (p. 101)

Considerando la contundente separación establecida entre teatro y “teatro” cabría darle un espacio mayor a la distinción ¿qué es eso que permite en la génesis de una representación, en esos “primeros instantes” distinguir? “Lo defino en *Rapsodia para el teatro*. Permítame citarme a mí mismo: «el mal teatro es el teatro que desciende de la misa: roles establecidos y substanciales, diferencias naturales, repeticiones, acontecimientos falseados (...)» (p. 105).

¿Representa este teatro una amenaza para el teatro verdadero? “el mal teatro es indestructible. Pero también es verdad que ninguno de los triunfos del mal teatro puede acabar con el verdadero teatro” (p. 106).

8. El teatro como relación inmanentista y sus dificultades

El teatro, entendido del modo en que se ha desplegado hasta aquí, supone una relación con el texto que de algún modo exalta a la escritura dramática como un teatro incompleto, pero al mismo tiempo una relación de dependencia de aquella escritura en cuanto relación con la eternidad... “El teatro es un *acabamiento*. El texto de teatro, o si se quiere el poema teatral, es solamente virtual o abierto. No es atestado como texto de teatro sino por la representación” (Badiou, 2005, p. 122).

¿Por eso la relación entre eternidad e instante supone un texto?

El teatro hace que se encuentren la eternidad y el instante en *un tiempo artificial*. Digamos esto: Hamlet, tal como está latente en el texto de Shakespeare, es una figura eterna. En el teatro, existe sólo en el instante. Pero esos instantes de actuación componen una suerte de encuentro con la figura eterna. Y esta composición es el tiempo propio del teatro. (p. 122)

Esa organización temporal supondría un artificio que desata el azar, gobierna con dificultades las consecuencias de este y organiza un tiempo en la medida que lo funda en cada representación y a lo largo de ella... “El teatro organiza, por su montaje temporal, una destinación colectiva de la Idea. Es una actividad esencialmente (y no accidentalmente) pública, algo que –notémoslo– el texto de una obra no es en modo alguno por sí mismo” (p. 122).

¿Esa organización temporal es también un elemento central en la orientación con la que el teatro combate la confusión de la época? “El teatro indica dónde nos situamos en el tiempo histórico, pero lo hace en una suerte de amplificación legible que le es propia. Clarifica nuestra situación” (p. 123).

Y si volvemos sobre la relación entre teatro y filosofía –en el sentido del interés por la verdad–, el teatro, en cuanto participa del mundo a partir de esa inmanencia, comporta su propia verdad.

Tal es la singularidad de la verdad-teatro, comprendida de manera puramente inmanente, allí, sobre el escenario, y en ningún otro lugar: un acontecimiento experimental cuasipolítico que amplifica nuestra situación en la historia.

Entonces, si se sostiene esto, se puede volver a la relación del teatro con la verdad, y por lo tanto a la filosofía. (p. 123).

Con todo, pareciera que esta relación teatro-verdad o teatro-filosofía acumula tensiones históricas desde el origen disciplinar de ambos componentes de la relación y que sus vínculos pueden ser pensados como ambivalentes o paradójales constitutivamente...

Todo significa negativamente que el teatro, en la singularidad de una noche, opera *en verdad*. La filosofía puede entonces instruirse con él de lo que es una ruptura precaria, experimental, efímera, con el régimen de la opinión. De lo que es un instante escénico de eternidad. (p. 125).

“Puede instruirse” de su aparición y desaparición... “Digamos que, filosóficamente aprehendido, el teatro es la vida que desaparece de una contemporaneidad colectiva de las verdades. Lo plural de la actuación, su composición compleja, figuran en ese contemporáneo heteróclito” (p. 125).

Proponemos para cerrar una revisión de las dificultades que, ante estas definiciones, enfrenta el teatro y un vínculo renovado entre teatro y filosofía: “La primera dificultad es que nuestro tiempo exalta la opinión, la sondea, la acaricia: tiene ese culto. Nuestro tiempo tiene como valor supremo, no las verdades, sino la «libertad de opinión»” (p. 126).

La opinión como consagración de un pensamiento instantáneo y permanentemente actualizado deriva con evidente lógica en la segunda dificultad: “que a nuestro tiempo le importa muy poco la eternidad. Está del lado del cálculo y del instante” (Badiou, 2005, p. 126). Y este estado de cosas requiere una actitud de confrontación que releve la trascendencia, pero “nuestro tiempo tiene poco coraje, es un tiempo de miedo y de refugio” (p. 126). Luego, el momento eterno del teatro, situado sobre la aparición de un texto ha ido quedando relegado por el instante, por la pura inmanencia inocua:

La cuarta dificultad es que nuestro tiempo es poco propicio para la escritura de textos de teatro. Un texto de teatro, como dije, es abierto, virtual. Debe soportar una infinidad de interpretaciones, exponer la eternidad de sus figuras a innumerables instantes, a composiciones temporales muy diversas. (p. 127)

¿Cómo habría que leer esas dificultades? “Nuestras dificultades son también, como lo es todo real, la clave de nuestros deseos posibles” (p. 128).

Y, a propósito de deseos, ¿qué teatro nos queda por desear?

(...) un teatro completo, que despliegue en la interpretación, en la claridad frágil de la escena, una propuesta sobre el sentido de la existencia, individual y colectiva, en el mundo contemporáneo. El teatro debe orientarnos a través de los medios de adhesión imaginaria que suscita y su incomparable fuerza cuando se trata de esclarecer nudos oscuros, trampas secretas en las que no cesamos de confundirnos y de perder tiempo, de perder el tiempo mismo. (Badiou, 2016, p. 108)

Esa fragilidad intensa como cualquier falta o duelo nos pone de frente al instante para certificar su huida, el teatro como la vida es una fuga de tiempo que nos habita en la expectación, pero sobre todo en aquello que va después de la intensidad vital, esa pequeña muerte que se experimenta una vez hemos abandonado la sala...

(...) cuando el sentimiento de una amarga dispersión nos gana, en la acera, mientras buscamos en las palabras con qué retener un instante lo que fue una fiesta del pensamiento, una ordalía de la convicción, y que de pronto está amenazado de no ser más que un conjunto discordante, lagunar, de cuerpos pintados y de voces excesivas. (Badiou, 2005, p. 143).

Epílogo

Este recorrido en forma de diálogo con Alain Badiou nos permite afirmar provisoriamente que la relación entre teatro y filosofía, lejos de resolverse en un esquema dicotómico rígido, constituye un espacio de tensión reflexiva. Desde Platón hasta la actualidad, ambas prácticas del pensamiento –en su diferencia de registro– se han observado mutuamente con desconfianza, pero también con fascinación, reconociéndose como modos heterogéneos de interpelar la verdad, la experiencia y la vida colectiva en el sentido de lo público. Podemos afirmar con seguridad que se trata de dos prácticas de lo público.

El concepto de *idea-teatro* resulta central para comprender el lugar específico que ocupa el teatro en esta relación: una forma de pensamiento encarnado que solo adviene en el acontecimiento efímero de la representación y que, sin embargo, orienta y esclarece la existencia estableciendo relaciones con lo eterno. Esta noción revela que el teatro no es únicamente un arte de la emoción, una mera forma de entretenimiento o el repositorio de objetos de interés cultural en el pasado, sino un espacio de pensamiento capaz de producir verdades singulares que ninguna otra disciplina puede –en principio– generar.

Por otro lado, se constata que el teatro comparte con la filosofía una vocación crítica frente al presente y frente a la historia. Su potencia radica en mostrar las confusiones de la época y en amplificar, mediante el artificio de la escena, las tensiones sociales, políticas y existenciales que configuran lo común. En este sentido, el teatro se erige como un “analista público” de su época, un lugar donde se confrontan las contradicciones sin anularlas, produciendo orientación en medio de la incertidumbre, a partir de la amplificación que provoca mostrar la confusión como confusión.

No obstante, el teatro –y la posibilidad de un renovado vínculo con la filosofía– enfrenta dificultades significativas: la supremacía de la opinión sobre la verdad, el predominio de la inmediatez sobre la eternidad, la falta de coraje, la carencia de circunstancias epocales que propicien la escritura de textos de teatro y las tensiones derivadas de su propia condición inmanentista. Sin embargo, tales obstáculos no deben ser comprendidos únicamente como limitaciones, sino también como fugas de deseo y posibilidades de reinención que nos permiten imaginar el teatro que deseamos.

En definitiva, el diálogo con Badiou releva que el teatro piensa y que lo hace de manera situada, en el encuentro irreductible entre cuerpos, voces, signos y públicos. Esa capacidad de pensar desde la representación, de poner en acto la paradoja entre inmanencia y trascendencia, convierte al teatro en un aliado indispensable de la filosofía. Ambas disciplinas, en su diferencia y cercanía, continúan interrogando el mundo y proponiendo nuevas formas de habitarlo.

Referencias bibliográficas

Badiou, A. (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.

Badiou, A. (2015). *Rapsodia para el teatro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Badiou, A. (2016). *Elogio del teatro*. Madrid: Continta Me Tienes.

Barthes, R. (2014). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.

Debord, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Barcelona: Pre-textos.

Lehmann, H.T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Sabrofsky, E. (2009). "Jorge Luis Borges: Autorreflexividad, transvaloración y juicio estético".
Hispanamérica N°112, 3-18

Aproximación al teatro político santiaguino como *experiencia*: La memoria como lugar de enunciación en el teatro de Rodrigo Pérez y Teatro la Provincia

An approach to political theatre in Santiago as *experience*: memory as a site of enunciation in the work of Rodrigo Pérez and Teatro La Provincia

Dr. Cristian Flores Rebolledo¹
criflore@ucm.es/fl.cristian@gmail.com

Resumen

El presente trabajo propone abordar el teatro político desde la perspectiva de experiencia propuesta por Foucault, a partir de la cual se busca pensarlo como una práctica consciente y crítica, que interviene en los modos de representación y en la producción de sentido, a partir de la correlación entre saber, tipos de normatividad y producción de subjetividad. Para ello, se recogen las reflexiones sobre el teatro político desarrolladas por creadoras y creadores contemporáneos de Santiago, con relación a sus prácticas. A partir de las cuales se identifica la problemática de la memoria como un espacio desde el que se han articulado muchas de estas experiencias. En este marco, se construye una aproximación al trabajo de Rodrigo Pérez y su compañía Teatro La Provincia, en torno esta problemática, con el objetivo de poner en primer plano su elaboración discursiva y su relación con la producción creativa.

Palabras clave: teatro político; experiencia; subjetividad; memoria; territorio.

Abstract

This article proposes approaching political theatre through Foucault's notion of experience, from which it is conceived as a conscious and critical practice that intervenes in modes of representation and in the production of meaning through the correlation between knowledge, forms of normativity, and the production of subjectivity. To this end, the study brings together reflections on political theatre developed by contemporary creators in Santiago, in relation to their own practices. These reflections reveal the issue of memory as a key site from which many of these experiences have been articulated. Within this framework, the article constructs an approach to the work of Rodrigo Pérez and his company Teatro La Provincia, addressing this same issue, with the aim of foregrounding his discursive elaboration and its relationship to creative production.

Keywords: political theatre; experience; subjectivity; memory; territory.

Recibido: 30/09/2025. Aceptado: 2/12/2025

¹ Actor, director y dramaturgo, doctor en Estudios Teatrales por la Universidad Complutense de Madrid. Postdoctorante ANID en el Instituto del Teatro de Madrid ITEM.

Introducción

El siguiente artículo constituye una aproximación teórica vinculada a mi trabajo como creador e investigador. Desde este lugar, este escrito busca construir un marco en torno al teatro político que permita pensarlo no solo desde conceptualizaciones externas y ajenas al fenómeno, sino también desde la elaboración teórica y discursiva que desarrollan creadoras y creadores, a partir de la reflexión que realizan sobre sus propias prácticas creativas. O, en palabras de Duarte (2023), “una teoría que indaga las prácticas desde la especificidad de su proceso y sus articulaciones propiamente teatrales, y no desde la aplicación de una conceptualización externa al fenómeno teatral” (p. 21). Desde esta perspectiva, propongo una lectura del teatro político como un espacio de producción de subjetividad, a partir del concepto de *experiencia* propuesto por Foucault y de su relación con lo político.

Desde este marco —que otorga validez al proceso creativo como núcleo de la producción de conocimiento teatral— presento y pongo en diálogo algunas directrices surgidas de las experiencias de creadoras y creadores desde Santiago. Esta perspectiva ha sido posible gracias a la investigación *Escenas de lo político: Cartografía del teatro político chileno contemporáneo*², en la que se aborda su relación con el concepto de lo político desde sus prácticas. En este diálogo *coral*, es posible identificar, así como en otros estudios referidos, que la problemática de la memoria ha constituido un espacio central de experimentación y enunciación política. Las creadoras y creadores presentes son: Guillermo Calderón, Rodrigo Pérez, Patricia Artés, Nona Fernández y Marcelo Leonart, Alexis Moreno y Alexandra von Hummel, Aliocha de la Sotta, Marco Layera, Ernesto Orellana y Jesús Urqueta.

A modo de referencia, desarrollo una aproximación al teatro de Rodrigo Pérez junto a Teatro La Provincia, atendiendo a materiales donde su voz y elaboración discursiva están presentes —ya sean artículos propios o entrevistas— y realizando un breve análisis de sus obras *Provincia señalada* (2003) y *Cuerpo* (2005), como ejemplos del desarrollo de su experiencia en torno a la memoria, como un procedimiento de conocimiento crítico y una estrategia de resistencia frente a los discursos hegemónicos de la transición democrática.

1. Una perspectiva del Teatro Político como *experiencia*

La existencia de una práctica teatral, que cuestiona y subvierte esa función ideológica dominante —y su reproducción desde la producción escénica— se conoce desde finales del s. XIX y hasta nuestros días. Surgió como resultado de un cambio histórico que generó las condiciones necesarias para la aparición de un discurso emancipatorio de masas, basado en la representación de un nuevo antagonismo social, producto de la crisis política e ideológica del pensamiento burgués y liberal. Se trató de un modo de producción radical, que más allá de un mejoramiento cualitativo, buscó fundamentalmente la transformación del elemento humano —también del espectador/a— y acompañar las transformaciones sociales y políticas (Brecht, 1972, p. 24).

Esto significó una ruptura a nivel epistemológico, o un desplazamiento del arte hacia una disputa emancipadora, orientada a evidenciar y desarticular formas de dominación en el plano simbólico, haciendo resaltar las contradicciones internas de la estructura social. Se trató de un cambio en los métodos de observación de las personas y sus comportamien-

2 Investigación desarrollada en colaboración con Katha Eitner y Valentina Chávez, con el financiamiento del Fondo de Investigación de Artes Escénicas 2020. Disponibles en <https://proyectoarde.org/collections/show/46>

tos, (Brecht 1972, p. 31) de una lucha a nivel de la producción de imágenes y de representaciones sociales, y la creación de prácticas específicas que, a través de una problematización crítica y transformadora, permitieron la apropiación cognitiva de lo real. (de Vicente Hernando, 2013, p. 134) Y cuyo núcleo busca responder a la pregunta: “¿Cuál es la estructura de poder que determina las condiciones sociales en las que suceden los hechos?” (De Vicente Hernando, 2013, p. 16).

En la actualidad, esta reflexión encuentra nuevas proyecciones, y está en sintonía con lo planteado por De Vicente Hernando (2013) cuando señaló que a partir de finales del sXX y principios del XXI, la práctica del teatro político que se perfila desde lo biopolítico (p. 25), o bien, como una resistencia a la biopolítica, donde las prácticas artísticas y teatrales se constituyen en espacios de experimentación vital que enfrentan los modos de gobierno sobre la vida.

Desde este lugar, el teatro político puede entenderse no solo como una experiencia estética, sino también como una experiencia ontológica de carácter estético (Dewey, 2008, p. 3), en la medida que busca transformar la posición y función del sujeto creador como agente de producción. En esta línea Iván Alvarado Castro y Gorka Álvarez Barragán (2015-2019) nos proponen una aproximación a la praxis teatral como *proceso político*. Su análisis se centra en la *inmanencia del hacer* propio del teatro como ente vivo, (Alvarado y Álvarez, 2015, p. 99) y en la posibilidad de una ontología del ser social desde la praxis teatral, con una perspectiva política postcolonial que recupere el saber y el hacer de otras propuestas teatrales, y sus procesos creativos, (Alvarado y Álvarez, 2020, p. 527) que ellos recuperan desde propuestas como las de Augusto Boal. Al concentrarse en este aspecto, se deja de mirar el teatro como metáfora para analizarlo como categoría analítica ontológica, donde un sujeto hace y se hace en la práctica, como entidad con potencial autopoético en lo social. De este modo, se recupera el valor del proceso frente al valor de cambio (Álvarez y Alvarado, 2015, p. 103-104), y “emerge su capacidad para ser una herramienta con la que reflexionamos y nos producimos a nosotros mismos. Configurándose como una praxis de producción de subjetividad desnormalizadora, una potencial “tecnología del yo”” (Álvarez y Alvarado, 2015, p. 102).

Así, ponemos el acento en la *experiencia* vital, real y humana que subyace a la experiencia estética (Dewey 2008, pp. 3-4) y entendemos esta última como un proceso acumulativo de formas de hacer y de darse forma, porque “una obra de arte es sólo un momento de un complejo entramado de relaciones que se establecen entre el individuo, la institución artística y el contexto social, así como entre los referentes (pasado), la situación efectiva (presente) y las lecturas posteriores (futuro)” (Sánchez, 2009, p. 328). En sintonía, con esta perspectiva, el director uruguayo, Silvio Lang (2022), recuerda que lo central en el arte no es la producción de obras, sino la invención de prácticas: formas sensibles de uso del tiempo, el cuerpo, la percepción y el deseo que reconfiguran nuestras formas de vida. Estas prácticas son también bloques espacio-temporales, operaciones de percepción y composición que transforman tanto a quienes las ejecutan como a quienes las presencian (pp.5-7).

Es así como es pertinente leer la práctica del teatro político como producción de experiencia propuesto por Foucault (1984). Desde *Maladie mentale et personnalité* (1954) hasta la introducción al segundo volumen de *Histoire de la sexualité* (1984), es posible observar en su obra distintos enfoques de análisis: primero, el interés por cómo una experiencia histórica se constituye atendiendo a las regularidades discursivas (período arqueológico); luego, el estudio de los aparatos o tecnologías de poder que la determinan (período

genealógico) (Hermo, 2015, p. 9). Finalmente, en la subjetividad, entendida como la relación de las personas con el mundo que las rodea, no como esencia natural o preexistente, ni determinada solo por mecanismos de represión (Foucault, 1984, p. 8), sino como posibilidad y proceso de experiencia de sí (Foucault, 1984, p. 9). De este modo, la experiencia se vincula a una doble pregunta por aquello que somos y por lo que podemos hacer con nosotros mismos (Hermo, 2015, p. 9). Finalmente, en la introducción a *El uso de los placeres* (1984), Foucault entiende la experiencia como una correlación entre campos de saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad dentro de una cultura (p. 8).

La *experiencia* implica el carácter crítico de lo que somos, al exigir tanto el análisis de los límites que nos constituyen como la exploración de sus posibles franqueamientos (Foucault, 1999, p. 17), dando acceso al sujeto a un determinado modo de ser, y a las transformaciones que debe realizar sobre sí mismo para alcanzarlo (Foucault, 1999, p. 408). En este proceso se revela también su dimensión ética, pues la experiencia se vincula con las prácticas de libertad que operan en el interior de las relaciones de poder. Esto no debe ser entendido como una propiedad individual, ni limitada a actos o prácticas aisladas, sino que constituye un conjunto complejo de relaciones experimentales entre cuerpos, pensamientos y sensibilidades, que invitan a situar la mirada en los procesos mediante los cuales se busca transformar la vida o experimentar el mundo de nuevas maneras, (Hermo, 2015, p. 8) dentro de un conjunto de reglas de producción de la verdad o juegos de verdad (Foucault, 2008, p. 48; 1999, p. 411)

La noción de experiencia encuentra su correspondencia con la conceptualización de lo político, puesto que se articula en relación con el poder y la verdad. Para Foucault, el poder es una relación entre agentes, presente en todas las interacciones sociales. No se ejerce solo mediante coerción o violencia, sino través de la producción de verdades, normas y discursos que definen lo aceptable en el pensamiento y la acción. Estas se construyen en contextos sociales, históricos y culturales específicos, y no son ni inmutables ni universales. Esta lógica conlleva también formas de exclusión que abren la posibilidad de aproximaciones críticas y situadas a los procesos de construcción de verdad y a su incidencia en la manera en que las personas experimentan el mundo. De allí la necesidad de cuestionar y resistir los discursos dominantes, reconociendo la experiencia de sí como punto de partida para generar nuevas prácticas y discursos sociales.

Este planteamiento dialoga con la perspectiva de Chantal Mouffe, que propone distinguir entre *la política* y *lo político*. Este último remite al nivel ontológico, al antagonismo constitutivo de las sociedades humanas; mientras que la política, al nivel óntico, al conjunto de prácticas e instituciones mediante las cuales se organiza un determinado orden social en el marco de dicha conflictividad (Mouffe, 2007, p. 16). Su teoría sostiene que las relaciones de poder son siempre contingentes y reversibles. Así, el poder y el antagonismo son inseparables: toda objetividad social es política y muestra los indicios de exclusión que rigen su constitución (Mouffe, 2001, p. 15), abriendo la posibilidad de formas contrahegemónicas o antagonistas. El reconocimiento del conflicto como fuerza constitutiva, movilizadora el espacio público como campo de disputa entre proyectos hegemónicos divergentes, como confrontación de múltiples superficies discursivas: agonismo (Mouffe, 2007, p. 19)

Por su parte, Jacques Rancière (2006) sitúa lo político en la verificación de la igualdad, en el encuentro entre dos procesos heterogéneos: el del gobierno (policía)—una distribución jerárquica de lugares y funciones — y la emancipación, que afirma la igualdad de cualquiera con cualquiera (p. 17). Lo político surge entonces como la escena del conflicto,

como una escena de verificación de la igualdad, un lugar de manifestación del desacuerdo (disenso) y de reconfiguración de lo sensible, o en otras palabras, “en los modos de subjetivación disensuales que manifiestan la diferencia de la sociedad consigo misma” (p.78)

Antonio Negri, por otro lado, equipara la democracia absoluta con la expresión plena de lo político, planteándola desde una crítica al Estado democrático-liberal moderno, entendido como Estado absoluto, como institución trascendental (Negri, 2021, pp. 10–11, 34). Para Negri, el poder no es una entidad trascendente, sino una relación conflictual abierta y temporalmente situada. En la contemporaneidad, esta relación es biopolítica, pues “la estructura social y política entra como elemento absolutamente fundamental en la vida de cada persona” (Negri, 2006, p. 172). Frente a ello, propone una política de la inmanencia productiva, entendida como un devenir emancipador, un proceso en el que el ser se produce a sí mismo (Negri, 2021, p. 190). Para esta lectura, tres categorías son centrales: multitud, singularidad y común. La multitud designa un conjunto de singularidades cooperantes que se constituyen en relación recíproca (Negri, 2006, pp. 172–173). La singularidad, a diferencia de la individualidad, existe en el vínculo con otras. El común, en tanto, es condición biopolítica de la vida: el ejercicio colectivo de esas singularidades que asumen su modo de existencia, construyendo un espacio siempre abierto y dinámico (Negri, 2006, p. 176). Es, simultáneamente, el ámbito y el resultado de la ruptura con el poder que domina. En ese sentido, la inmanencia se configura como un posicionamiento ético y político, donde la multitud encuentra en lo común la potencia constructiva del ser (Negri, 2021, p. 199).

Volviendo a Foucault (1999), el arte y la cultura pueden ser maneras a través de las cuales se pueden desarrollar nuevas elecciones éticas y políticas donde se puedan formar espacios de residencia y ruptura. (p. 406) En este marco es posible pensar el *teatro político* que, en tanto *experiencia*, se instaura como una forma de pensar, de resistir, descentrada respecto de ciertos principios convencionales y que impugna otras formas y relaciones de poder a partir de la experimentación. (Gabilondo en Foucault 1999, p. 31-32)

Desde esta óptica, la práctica del teatro político refleja lo que somos a partir de un contenido histórico particular, siempre dinámico y en transformación. Comprender sus experiencias implica, por tanto, reconocer cómo se inscriben de manera consciente en su contexto histórico específico y cómo, desde allí, pueden articularse en un espacio “agonista” o “común”, donde confluyen distintos tipos de experiencias y proyectos hegemónicos divergentes.

Así, el teatro político, concebido como experiencia, se vincula con la producción de subjetividad: una forma de auto-experimentación crítica que posibilita rupturas con las formas habituales de percepción, pensamiento y acción. Esto implica una serie de operaciones y prácticas sobre el cuerpo, el pensamiento y la sensibilidad que, mediante diversos procedimientos, producen transformaciones efectivas tanto en quienes las ejercen como en los modos de observar los ordenamientos y verdades que emanan del poder.

Es una práctica que alberga en su interior la disputa: efecto de las condiciones del orden y, a la vez, de las posibilidades de libertad y singularidad, manifestando así su dimensión ética. Se construye en la relación orden–resistencia, ya que no existe un sujeto plenamente consciente o emancipado, sino aquel que se reconoce en la disputa y toma posición en ella. Este proceso no debe reducirse al ámbito individual, sino ampliarse a lo colectivo, donde las experiencias se convierten en formas de resistencia al poder, orientadas al reconocimiento de aquello que norma la existencia y de aquello que se rechaza; en otras palabras, la experiencia como un modo de lo político.

2. Un acercamiento territorial sobre el Teatro Político

Aunque “el territorio tiende a ubicarse sobre el espacio, no es el espacio, sino más bien “producción” sobre este. Esta producción es el resultado de las relaciones y, como todas las relaciones, ellas están inscritas dentro de un campo de poder (Álvaro Bello en Dubatti 2021, p. 120). Dubatti (2021) plantea que la *territorialidad* no está determinada solo por un espacio físico, límites o fronteras políticas, y como algo fijo. Sino que está centrada en la identificación del tipo de *experiencia* de subjetivación colectiva, entendida como “las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitirlas por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de producir sentido de dichos sujetos.” (p.129) En este punto, el concepto de experiencia puede pensarse, entonces, en relación con lo territorial, en tanto nos recuerda el carácter concreto, particular y situado de quien conoce, recuperando el lugar de los sentidos y del cuerpo. (Hermo, 2015, p. 8)

Enfocándonos en la práctica del teatro político chileno contemporáneo —particularmente desde el año 2000 hasta la actualidad—, Fernanda Carvajal y Francisca Van Diest (2009) señalan que no es posible reducir lo político o la politicidad del teatro a un conjunto de formas, temas o corrientes estéticas específicas, ni a modos de subsistencia orgánica, ya que este aspecto se juega en diversos planos. En tanto experiencia, la práctica del teatro político contemporáneo puede perfilarse, entonces, a partir de distintas características.

Una de ellas es el acto de nombrarse, es decir, la construcción de una identidad autoral desde la cual se enuncia y se configura discursivamente el objeto teatral (Carvajal y Van Diest, 2009, p. 41). Este gesto constituye una operación política en sí misma, pues define el tipo de experiencia en el campo de lo político —su micropolítica— y posiciona a los individuos o colectivos dentro de las disputas simbólicas y discursivas. También da cuenta del lugar que los artistas ocupan dentro de los marcos sociales, determina sus posiciones de los agentes culturales, y orienta sus representaciones y elecciones, porque la construcción identitaria no es ilusoria, ya que posee eficacia social y produce efectos reales en el campo cultural (Cuche en Carvajal y Van Diest, 2009, pp. 47-48)

Otro plano se relaciona con la configuración orgánica interna que las creadoras, los creadores y sus colectivos desarrollan durante el proceso creativo. Esta dinámica puede entenderse como un espacio de micropolítica de resistencia que desafía las formas de gubernamentalidad neoliberal (Lisa Lory en Carvajal y Van Diest, 2009, p. 61), al reorganizar el trabajo artístico desde una lógica colaborativa, deliberativa y participativa. Se trata de una estructura creativa que, sin negar las autorías singulares, abre lugar a lo común, en los términos planteados por Negri, y ofrece a sus participantes nuevos espacios de desarrollo y acción colectiva (Carvajal y Van Diest, 2009, p. 61).

En las experiencias contemporáneas, las identidades se han articulado desde múltiples expresiones y medios. Los creadores exploran obsesiones y heridas sociales, traumas y conflictos no resueltos —tanto colectivos como individuales—, con un interés persistente por lo histórico como contexto social, político y económico, y en constante fricción con sus obras (Carvajal y Van Diest, 2009). Estas prácticas buscan reapropiarse de la historia desde perspectivas personales y microestructuras (Barría, en Carvajal y Van Diest, 2009). En consecuencia, los proyectos artísticos ya no giran en torno a la demostración de “verdades” generales o la concientización sobre ellas (Hurtado, 2010, p. 17), sino que adoptan formas experimentales para abordar lo político, y vincularse con la memoria y la contingencia.

La disolución de los vínculos entre razón e idearios políticos ha dado paso a múltiples subjetividades que, desde cada creador o colectivo, aportan miradas singulares e incorporan nuevas problemáticas —como el género, las disidencias, la situación indígena, la marginalidad o la memoria—. Sin embargo, no basta con tematizar estas cuestiones: la politicidad del teatro se define sobre todo en sus procedimientos, mecánicas y metodologías, en los modos en que se performatiza el antagonismo o el desacuerdo que constituyen lo político (Barría, 2018, p. 6), y en cómo estos procedimientos se convierten en modelos de observación crítica de las propias problemáticas que abordan.

2.1. Aproximaciones conceptuales en torno al Teatro político desde las prácticas de creadoras y creadores desde Santiago

Las características señaladas anteriormente, sobre *la experiencia del teatro político* y de su práctica en este contexto, son identificables en la propia elaboración discursiva de creadores y creadoras contemporáneas, contenidas en los materiales de la investigación *Escenas de lo político: Cartografía del Teatro Político Chileno Contemporáneo* (FONDART 2020), específicamente en las entrevistas escritas y el podcast. Si bien estos dan cuenta de una muestra reducida de artistas escénicos de la Región Metropolitana, pueden orientar y darnos una dimensión, en la que es posible identificar algunos puntos en común, tensiones, que dan referencias tanto de posicionamientos ideológicos, modos de producción, metodologías, poéticas y/o estéticas. El contenido de estos materiales se centra en las propias definiciones de las y los creadores de lo que constituye el *teatro político*, explorando cómo estas definiciones se reflejan en su trabajo, cómo abordan los procesos creativos y sus roles dentro de ellos, proporcionando así una visión integral de sus obras. Se exploró la noción de formar parte de *una tradición de teatro político* y en qué medida esta tradición es identificable en sus producciones teatrales. Finalmente, se ahondó en la capacidad del teatro y las prácticas artísticas para integrarse en los procesos o debates contemporáneos de su época. Algunos de los bloques de contenidos se presentan a continuación.

2.1.1. Posicionamiento frente a la sociedad y a la práctica teatral

Como punto de partida, lo político es concebido primero desde el posicionamiento como artistas frente a la sociedad y la práctica teatral, puesto que, primero, se es un sujeto político, y desde ese lugar se impregnan los otros ámbitos de la vida. En este sentido, la posibilidad que el teatro político tiene de incidir en la vida o en las problemáticas de interés público, solo es posible si los trabajadores del arte o del teatro se insertan en esas discusiones. (Pérez, 2023a)

Hay una posición frente a retóricas generalistas como “todo teatro es político”. Se comprende que toda práctica cultural tiene una dimensión política, de la cual es imposible escapar, ya que está inserta en una estructura de producción de la que se es parte consciente o inconscientemente. Sin embargo, este aspecto no es suficiente. Primero, porque este enunciado invisibiliza una tradición histórica cultural y una serie de memorias culturales del país, y segundo, porque intenta homogenizar las retóricas y las diferencias en el teatro, cuando son abismantes y muy disímiles (Orellana, 2023).

Lo político opera, para ellas y ellos, en diferentes aspectos. Uno de estos, es la concepción colectiva del trabajo, respecto de las formas de organización a partir de nuevas relaciones. Lo colectivo toma sentido *político* solo en la medida que estos espacios son con-

cebidos desde la horizontalidad y funcionan como experiencias en las que los sujetos que participan del proceso creativo se problematizan y tienen la posibilidad de transformarse (Moreno, 2023). Estas experiencias habilitan problemas, preguntas, cuestionamientos o inquietudes en la escena, no solo para quien será receptor sino, en primer lugar, para quien es parte del proceso de producción, permitiendo la transfiguración propia en el encuentro y aprendizaje con otras y otros, respecto de la propia vida en el proceso creativo (Orellana, 2023). Así, la habilitación de estos espacios se constituye en instancias de resistencia micropolítica, experiencias que buscan un encuentro de intelectos, cuerpos y sensibilidades, desde un tipo específico de subjetivación y disputas.

Si bien se asume la capacidad limitada que el teatro tiene como herramienta de transformación social, existe la posibilidad de generar una comunidad crítica (Layera, 2023) que confronta, en principio, a una comunidad reducida en el proceso creativo, y que luego se enfrenta a otra comunidad que es espectadora. En este sentido, no se concibe el teatro como un ejercicio moralizador respecto de quien lo mira, sino que ético, que cumple un rol de apertura, de generar y tejer sentido. Su rol fundamental consiste en instalar un problema no resuelto en la escena, en forma de pregunta, sobre la que se ofrece un nuevo punto de vista, “que busca un sentido de realidad, no que muestra la realidad necesariamente, sino que busca conectar con esta, que es desde donde deriva la problemática” (Moreno, 2023).

2.1.2. Cuestión de procedimientos, formas y contenidos

Los problemas se ofrecen a ser debatidos desde los procedimientos de trabajo, y expuestos de formas específicas en cada propuesta autoral. Por lo tanto, el proceso, se concibe como un espacio de experimentación sobre el no saber, un ejercicio de conocimiento sobre aquello que se ignora. El contenido se presenta como el proceso de reflexión, poético y estético sobre eso de lo que se quiere saber.

Los contenidos que tienen que ver con espacios que, para mí, son desacomodados. O sea, yo hablo de lo que no sé, hablo o intento hablar de lo que no sé, intento hablar de lo que me incomoda, intento hablar de lo que me molesta, lo que me pone en tensión. Y eso deviene, necesariamente, en un universo de contenido que se traduce en las obras. (Pérez, 2023a)

Lo político también se juega en el cuestionamiento de las formas y de los procedimientos, puesto que el valor específico del arte y el teatro está en su dimensión estética y no solo en abordar ciertas problemáticas.

si perdiera su valor estético se transforma en una cuestión inocua, creo yo. Si pierde su valor estético, su fuerza se pierde también, porque queda una pura parte, y el teatro se compone de muchas partes. Hay un texto, hay un cuerpo que se crea, hay un mundo que se crea y la visualidad, etc. Y ese conjunto es el que piensa el país, ese conjunto es el que es insolente. (Moreno, 2023)

En este sentido, los creadores contemporáneos diferencian entre el procedimiento, que es el desde dónde y el cómo se instala el problema respecto de un contenido o problemática, y la forma que es el lenguaje escénico o su dimensión estética, o la *caligrafía propia*. El procedimiento, se deriva de la puesta en tensión de las ideas que se desprenden de la

problemática o contenido, es decir, se pone en juego una mecánica dialéctica, que busca poner en movimiento ideas o verdades que parecen fijas, y que, a propósito de contradicciones, movilizan el pensamiento y ponen en duda lo que uno sabe, cree o siente, a partir de la inserción de diferencias y nuevas relaciones entre los materiales en la escena, para lo cual es fundamental la capacidad de experimentar (Pérez, 2023a). Es la acción a partir de la cual hacemos la conexión del problema, del contenido con su contexto, que nos permite saber qué está pasando alrededor de la obra en términos históricos y políticos del país, o del contexto de producción donde uno está inserto. Así como entender, en qué está el teatro como contexto artístico (Pérez, 2023a). Es una actividad que busca un sentido de realidad, no que muestra la realidad necesariamente, sino que busca conectar con esta, que es desde dónde deriva la problemática (Moreno, 2023). El procedimiento no es la respuesta a la problemática, sino el proceso, cómo y desde dónde se piensa, la forma de reflexionar desde diferentes aspectos como el cuerpo (sin la cabeza escindida) la visualidad o la palabra, para poner en relación cosas que antes no se habían puesto en relación (Von Hummel, 2023), para habitar la contradicción y que nos permita desestabilizar las propias percepciones del mundo. Estas ideas coinciden con los planteamientos de Brecht, cuando planteaba que el artista debía tener absoluta conciencia sobre la distinción entre la *forma* como la adecuada manifestación del *contenido*, y la *técnica* como la forma desglosada del contenido, y que la diferencia entre ellos es lábil (Brecht en Posada, 1969, p. 224). Desde esta perspectiva, *lo político*, en esta tensión no está determinado solo por forma o contenido, porque son dos y una cosa a la vez, con mayor certeza estaría más enfocado en el procedimiento. Esta percepción coincide con planteamientos teóricos como el de Mauricio Barría (2018) señalado anteriormente, que sostiene que la politicidad del teatro se juega, sobre todo, en sus procedimientos, en los modos en que se performatiza el antagonismo que constituye lo político (Barría, 2018, p. 6), y en cómo estos procedimientos se convierten en modelos de observación crítica de las propias problemáticas que abordan.

Utilizo el teatro como manera de pensar, pienso discursivamente, no pienso linealmente, pienso como una madeja, nudos, donde en mi pensamiento confluyen también ritmos, imágenes, discursos, textos, cuerpo, etc. (...) el saber del teatro, yo creo, es la puesta en relación, es como el diálogo, ya no el diálogo entre dos cuerpos y entre una historia, si no que diálogo material entre un texto, dónde lo contextualizas, cómo haces cuadrar distintas cosas, la visualidad versus lo que estás hablando. (von Hummel, 2023)

Lo político orbita en la práctica teatral y en las obras que se desprenden de estos procesos, porque desde el teatro se observa la política, la realidad y la estructura social para poder enunciarse (Moreno 2023); para manifestar las pulsiones antagónicas que permiten poner en tensión, transgredir y transformar ciertos regímenes, ordenamientos y disciplinamientos estéticos o retóricos (Orellana 2023). La efectividad de esta experiencia en el tiempo actual, para algunas y algunos creadores, radica en la capacidad de articular un discurso para este presente y de construir una estética que pueda habitar tanto la calle como el escenario: una estética directa, política, optimista y activadora, capaz de intervenir en la realidad mediante la acción política concreta (Calderón, 2023). Para otras y otros, en cambio, la potencia del teatro reside en estimular un tejido de sentidos donde las relaciones puestas en escena generen incomodidad y abran preguntas más que ofrecer respuestas (Moreno, 2023; Pérez 2023).

2.1.3. Sobre su eficacia como dispositivo crítico

A pesar de estas diferentes estrategias, existe una visión común: la eficacia de cualquiera de estas opciones pasa por la experimentación constante en torno a los contenidos, procedimientos y formas. Cuando estos elementos se presentan de manera provocadora, fuera de la norma o abiertamente antagónica, son también susceptibles de ser absorbidos por la cultura y el contexto, que los higienizan y mercantilizan, objetualizando ese antagonismo. De este modo, los discursos y las formas que surgen como críticos pueden ser apropiados por el sistema, transformándose en tendencias o modas, y borrando su dimensión conflictiva y peligrosa (Pérez, 2023c, p. 22-23; Layera, 2023).

Esta observación resulta especialmente relevante, ya que muchos análisis continúan refiriéndose a “un teatro político” en oposición a un teatro tradicional, naturalista o aristotélico, lo que invita a preguntarse si dichas categorías siguen siendo operativas o si, por el contrario, el imaginario simbólico del poder ha modificado los parámetros desde los cuales se establecen esas distinciones. ¿Frente a qué modelo hegemónico nos posicionamos hoy? ¿Frente a qué discursos del arte? Si el discurso antagonista que dio origen al teatro político surgió históricamente como respuesta al naturalismo burgués, cabe preguntarse entonces frente a cuál o cuáles modelos emergen nuestras propuestas contemporáneas.

En este sentido, resulta particularmente significativa la reflexión elaborada por las y los creadores entrevistados, ya que permite comprender que, en el panorama teatral contemporáneo, muchas de las propuestas que desarrollan, en un primer momento, dialogan críticamente con las formas hegemónicas de producción cultural, cuestionando sus lógicas, lenguajes y modos de representación. Sin embargo, en un segundo momento, los propios resultados de estas búsquedas pueden llegar a constituirse en parte del *mainstream*, convirtiéndose, a su vez, en nuevos objetos de análisis crítico. Esta doble condición —de resistencia y eventual integración— da cuenta de la complejidad del campo teatral actual, donde los márgenes y los centros de legitimación se reconfiguran de manera permanente. Por otra parte, es necesario recordar que, hacia fines de los años ochenta, la escena contracultural irrumpió quebrando los mecanismos y códigos teatrales desarrollados por los teatros universitarios e, incluso, por la escena político-popular. No obstante, muchos de esos mismos creadores y sus propuestas terminaron, durante la década de los noventa, integrados al nuevo escenario político y cultural de la transición, configurando una imagen de institucionalización de la cultura. Frente a este proceso, la generación de artistas que emergió hacia finales de los noventa buscó superar esa integración, recuperando un posicionamiento crítico e independiente. Puesto que, “este circuito homogeneizador, sin embargo, no puede regular la fricción que la potencialidad disruptiva de los signos puede generar, aún dentro de su funcionamiento neutralizador” (Giunta, 2001, p. 272). Aunque mantienen ciertos vínculos con la institucionalidad —ya sea mediante el financiamiento público o la participación en instancias de exhibición—, estos creadores desarrollan sus procesos y producciones de manera autónoma, sin dependencia de contenidos ni subordinación a los marcos institucionales.

2.1.4. Tradición histórica

En una dirección similar respecto de la dimensión histórica, en las y los creadores contemporáneos existe una conciencia de pertenecer a una *tradición del teatro político*, que refuerza nuestra perspectiva, y se vincula al carácter de memoria colectiva de la experiencia: un saber acumulado en las luchas y en las formas de manifestación de lo político como experiencia de lo que somos y de lo que aún podemos ser. Esta conciencia permite que un grupo se reconozca como tal y extraiga de las experiencias pasadas ejemplos y herramientas para su propia práctica (Hermo, 2015, p. 103). En tanto toda experiencia presupone otra anterior sin ser necesariamente su desarrollo lineal, los elementos constitutivos de una pueden reaparecer en otra bajo nuevas configuraciones (Hermo, 2015, p. 55–56). Por esto, se hace pertinente hablar de una *tradición discontinua*, entendida no como una herencia homogénea, sino como una constelación de momentos que se reactivan críticamente en el presente. Esta noción fue planteada por Orlando Rodríguez en la *Revista Conjunto* (1967–68) haciendo referencia a la tradición del Teatro Obrero que resurgía en teatro de los 60 y, más recientemente, por Maritza Farías (2018), quien observa cómo las transformaciones teatrales del siglo XX resuenan décadas después, produciendo “una especie de estallido sabio del tiempo” (Farías Cerpa en Aravena et al., 2018, p. 41). Esta idea, está en sintonía con lo planteado con Walter Benjamin (2009) en *Tesis sobre la filosofía de la historia* que la historia —y, por extensión, la tradición— en tanto esta no es un curso continuo de progreso, sino una serie de interrupciones y rupturas. Pensar desde la “tradición de los oprimidos” implica desafiar las narrativas de los vencedores, apropiarse de figuras del pasado y abrir los tiempos sellados por la dominación como un acto político y emancipador (Benjamin, 2008, p. 42; Lipcen, 2018, p. 7).

La actualización de los momentos reprimidos del pasado permite revelar las discontinuidades encubiertas por las ideologías dominantes y establecer nuevas continuidades mediante la realización presente de las posibilidades frustradas y las esperanzas incumplidas (Zamora, 2011, p. 523). Desde esta perspectiva, la historia no se concibe como una línea progresiva, sino como una constelación dinámica en la que cada presente puede entrar en correspondencia con un pasado determinado (Benjamin, 1996, p. 65).

Esta lectura ofrece una clave para comprender la trayectoria del teatro político chileno: una práctica que se reactiva cada vez que las y los creadores interrogan el presente desde su memoria y su territorio, como un espacio de actualización de pasados interrumpidos, donde las experiencias de resistencia encuentran nuevas formas de aparecer en el presente y proyectarse hacia el porvenir, en una relación constante de continuidad y ruptura.

El teatro chileno —o los teatros chilenos— ha mantenido históricamente un compromiso con la realidad, anticipando problemáticas y reflexionando escénica, intelectual y sensiblemente sobre el país (Moreno, 2023). Esta tradición, aunque discontinua, ha marcado la historicidad de su experiencia hasta hoy, permitiendo reconocer elementos de continuidad, referencialidad y diferenciación crítica. La identificación con esta tradición se expresa a través de los grados de influencia que dicha narrativa histórica ejerce sobre el trabajo de los artistas contemporáneos, tanto en el plano ideológico como en el estético, en una relación constante de continuidad y quiebre. Destaca la persistente conexión entre las experiencias pasadas y la realidad que las circunscribió, así como el tratamiento de problemáticas que en su momento resultaron decisivas. La capacidad de poner en escena

espacios de la realidad, de observarlos y darles un lugar en el debate colectivo (Fernández, 2023), la emergencia de los conflictos de clase y un compromiso constante con los sectores más vulnerables —trabajadores, mujeres, campesinos, pueblos originarios—, junto con la visualización de la posibilidad de transformar la realidad (Artés, 2023), constituyen los rasgos fundamentales de esta herencia crítica. Lo que inaugura este teatro, desde los años 20 en Chile, en términos de proyecto cultural, fue un imaginario que tensionó las hegemonías culturales, políticas y económicas, y que se organizó en un tejido artístico más allá del teatro con fines revolucionarios (Orellana, 2023), es decir, un teatro político.

Dentro de las influencias y referencias que más mencionan las y los creadores contemporáneos son Luis Emilio Recabarren y Antonio Acevedo Hernández, como símbolos del origen de esta *tradición discontinua* de la *experiencia* del *teatro político* en Chile. También aparece Juan Radrigán, y se asocia a un autor que dio continuidad y desarrollo a aquel teatro de los años 60. Luego, la más mencionada es Isidora Aguirre que, como autora y directora (faceta poco explorada de ella), fue una creadora que condensó en su trayectoria dos tradiciones teatrales, la universitaria y la político-popular.

En Chile para mí la más importante es la Isidora Aguirre, porque yo tuve con ella dos, incluso tres semestres en la escuela de teatro, ella era la profesora; ella era amiga o conocida, la tuve no solo como profesora, sino que como una especie de persona que está siempre ahí, que acompaña, que te habla de teatro. Para mí fue muy importante encontrar esa continuidad, porque ella traía por un lado la tradición del teatro universitario, traía la tradición del teatro político universitario, porque había vivido los momentos más importantes del teatro, cuando se vinculó en el proceso político de Allende y traía una tradición femenina nueva. (Calderón, 2023)

Finalmente, también surge como referencia, la escena contracultural de los años 80, Ramón Griffero con el Teatro del Fin de Siglo y Alfredo Castro con el Teatro La Memoria, a pesar de la posición contradictoria en que es analizada en la actualidad, porque se convirtió en la escena referencial del periodo de la transición democrática. Su rol en la resistencia cultural, fundamentalmente porque, ellas y ellos transforman los mecanismos y las operaciones escénicas, los han convertido en una referencia muy importante para el desarrollo de nuestros imaginarios. Así mismo es mencionada la experiencia de Andrés Pérez, que devolvió el poder colectivo de las obras, y de la posibilidad de construir comunidad (de la Sotta, 2023).

También hay algunos creadores que marcan una diferencia con esta tradición respecto de sus posicionamientos actuales, lo que tiene sentido si entendemos esta *experiencia del teatro político* en términos de discontinuidad histórica.

Mis referencias con el teatro, mi historia con el teatro comienza en los 60, claro, conozco la dramaturgia de Luis Emilio Recabarren también. Yo creo que en la tradición de los 60 se consolida un proyecto de utopía occidental que fracasó, hay que decirlo, entonces creo que eso hizo fracasar también esas retóricas estéticas, por tanto, el corpus del 2000-2019 es un corpus que no está tan enraizado en el teatro político, en ese proyecto internacionalista (...) creo que el teatro político contemporáneo se ha emancipado de ese teatro político de los 60 (Orellana, 2023).

2.1.5. Sobre la memoria

Aunque la cuestión de los contenidos para ellas y ellos, no determina necesariamente lo político, en esta continuidad discontinua del teatro político chileno, una de las problemáticas más recurrentes que ha sido abordada es la memoria política respecto de la dictadura militar y sus consecuencias. Podríamos señalar que, a partir de ella, se fue configurando un nuevo posicionamiento antagónico, sobre el cual se fue construyendo una experiencia distinta de lo político. Se convirtió en una narrativa en disputa desde muchos puntos de vista, desde la que se busca hacer una crítica a la retórica oficial, que permitió la instauración de un modelo de sociedad neoliberal en términos económicos y culturales, que se ha profundizado hasta ahora, y que, sin embargo, en sus contradicciones y dislocaciones, ha hecho aflorar una conflictividad.

Yo creo que tiene que ver con la visibilización, con dos cosas, uno la memoria. La memoria que tiene que ver con todo aquello que no está resuelto proveniente de la Dictadura, memoria, por un lado. Y pensando, por ejemplo, en la Aliocha, con la visibilización de las minorías, entonces es memoria y visibilización de minorías, el universo mapuche, los feminismos, las disidencias, yo creo que tiene que ver con esas dos cosas, memoria y eso otro (Pérez, 2023a).

Frente al espectáculo de la reconciliación, la memoria se transformó en un campo de disputa, un espacio o zona de enunciación política, de performatividad e intervención, capaz de revelar las continuidades del poder y de cuestionar los relatos institucionales sobre la dictadura y la transición (Richard, 2002, p. 189), reabriendo la disputa por los sentidos del pasado reciente y por las formas de representación del trauma.

veo una pulsión de memoria histórica, de reivindicación de memoria histórica popular que me parece tremendamente necesaria de pulsar en el contexto chileno (...) como por ejemplo dramaturgias de Guillermo Calderón, uno podría reconocer cuestiones de tradición política, por la necesidad propiamente tal de traer y problematizar esa memoria inconclusa una y otra vez, o generar directamente una crítica a la memoria, y una crítica compleja a la memoria (Orellana, 2023).

Nelly Richard (2002-2010) plantea que la detención de Pinochet en Londres y el proceso que este hecho abrió, provocó que la textualidad crítica y poética del arte, junto con sus prácticas, lo/as artistas no buscaron recomponer la unidad del relato, sino subrayar la aspereza de las texturas, el desajuste de los planos y el desmontaje de los órdenes simbólicos que la historia oficial y las disciplinas académicas habían intentado estabilizar. Se buscó volver a estetizar lo abrupto de sus cortes, construyendo una simbólica de la rudeza y la aspereza del recuerdo histórico que sigue flotando en los imaginarios culturales, haciéndose cargo de “revueltas de cuerpos y materias en discordia, de los fragmentos sin pertenencia que vagan desconciliados en los bordes más inciertos de las narrativas semi-moduladas por identidades frágiles” (Richard, 2010: 184).

Esta no se expresó únicamente como una disputa sobre la narrativa histórica, sino una tensión permanente en torno al relato del presente, que han hecho de la memoria un territorio inquietante y movedizo. Entre las y los creadores teatrales que han desarrollado procesos de trabajo sostenidos sobre esta problemática, junto a sus respectivos colectivos o

compañías, destacan: Rodrigo Pérez; Guillermo Calderón; Alexis Moreno; Alexandra von Hummel; Marco Layera; Jesús Urqueta; Marcelo Leonart; Nona Fernández; Gerardo Oettinger; Patricia Artés. También compañías como Teatro Los Barbudos y Tarea Urgente, entre otras. Estos espacios micropolíticos han configurado, desde los años 2000 hasta hoy, una experiencia particular de teatro crítico en Chile. Me detendré en la experiencia de R. Pérez.

3. El teatro de Rodrigo Pérez y Teatro La Provincia, y su experiencia en torno a la memoria.

Rodrigo Pérez Müffeler es uno de los directores teatrales más destacados del panorama chileno contemporáneo. Formado en Psicología y en Teatro, con experiencia en Alemania y una reconocida trayectoria como actor y director, ha desarrollado una línea de trabajo centrada en la memoria, la identidad y la crítica política. Desde 2003 dirige la compañía Teatro La Provincia, con la que ha estrenado obras destacadas como *Provincia Señalada: una velada patriótica* (2003), *Provincia Capital* (2004) y la *Trilogía La patria* (*Cuerpo, Madre y Padre*, 2005–2006), entre otras.

Pérez, cree que es fundamental señalar la historicidad de la función del creador en la puesta en escena, porque este señalamiento determina las elecciones de una obra, de un autor o una problemática, de las formas, procedimientos, o mecanismos como menciona él (Pérez, 2023b, p. 59). En este sentido, los creadores, actores, directores y diseñadores asumen una relación con una estructura de ideas (Pérez, 2023b, p. 62), que puede ser un texto, en sus múltiples posibilidades.

Para el desarrollo de este proceso, Pérez se plantea diversos principios de trabajo, tanto discursivos como metodológicos. Un primer principio de trabajo, que coincide con el planteamiento de otros creadores y creadoras como se señaló anteriormente, es la toma de posición desde el no saber. Para él, es más importante plantear preguntas que dar respuestas, acentuando el gesto de “interrogar, de interrogar y de interrogar” a través de ideas y de un texto (Pérez, 2023b, p. 62). Esto no se reduce al encuentro de la obra con los espectadores, sino al proceso mismo de creación o de una puesta en escena de un texto. Apuesta por un teatro que siempre se esté pensando en su contexto específico, que se piense en tanto teatro mientras éste se está haciendo (Pérez, 2023b, p. 60)

La palabra cotidiana no nos basta, por eso, intentamos constantemente reinventar nuestro decir, nuestro lenguaje. No concluimos nada, las certezas se nos escapan en cada nuevo intento. Lo que queda sigue siendo la sensación de extrañeza ante la vida y ante nosotros mismos. Nos es difícil decir una obra más, nos resulta más fácil decir una obra menos (Pérez, 2023d, p. 90).

Para esto, el trabajo en la escena y en el ensayo debe ser concebido como el proceso donde se encuentra la *caligrafía propia* —o el intento de *caligrafía propia*— (Pérez, 2023b, p. 59), en el que se desarrollará una relación total con una estructura de ideas. No hay nada extraescénico; nada está pensado con anterioridad al suceso escénico. El ensayo, por lo tanto, constituye una experiencia vivida en el presente, donde empiezan a aparecer los síntomas físicos y lingüísticos, de modo que toda respuesta, idea, motivación, acción, palabra y emoción sean encontradas escénicamente, para que opere como un todo orgánico, como una célula, como una matemática (Pérez, 2012, p. 97-98).

Para que esta experiencia sea vivida, son necesarios los procedimientos o mecánicas como se señaló, además de definir la posición frente a una estructura de ideas, estos funcionan como un principio ético y político, en la medida en que se trabaja *para el compañero*. Se salta la lógica individualista para pasar a la lógica solidaria, pues se trabaja para el otro y no para uno (Pérez, 2012, p. 100). Las mecánicas son una construcción; dan cuenta de la necesidad de encontrar motivaciones para lo que sucede en la escena. Esto implica reemplazar algunas ideas del lenguaje que se convierten en principios activos. Por ejemplo, reemplazar la palabra *personaje* por *rol*, o *estado* por *afecto*. Si el personaje constituye una serie de atributos de algo o alguien, encerrado en la literatura y en sí mismo, el rol es vinculante: se asocia a jugar un rol en la escena con respecto a otros, conlleva acción y un deber. Del mismo modo, el *estado* se asocia a algo que no está en relación con otra cosa o alguien, mientras que *afecto* es vinculante: lo que me moviliza es el otro (Pérez, 2012, pp. 99-100). En este sentido, se propician, a partir de una nueva denominación de elementos escénicos, nuevas relaciones entre quienes participan del proceso creativo.

Pérez asume la dirección como un proceso dialéctico que se pone en movimiento respecto de lo que ocurre en la escena: un proceso de diálogo y de confianza que permite hacer visible aquella discusión y la caligrafía, es decir, la forma. Esta forma, como la concibe Pérez, en tanto deviene del proceso, estará determinada por la particularidad de quienes forman parte del equipo de trabajo. Este es un aspecto relevante en su autoconcepción de director y está en sintonía con el concepto de experiencia, pues concibe el proceso creativo como un proceso de conocimiento o autoconocimiento. Para él, el trabajo del director consiste en el apoyo al actor o actriz en ese camino. Tal como lo concibe Pérez, los actores y actrices son autores/as: su tarea es reconocer y redescubrir su sociedad a través de su cuerpo. El actor se convierte en autor capaz de transformar una idea o concepto en un proceso profundamente personal, ya que *actuar es pensar*. De esta manera, el trabajo desarrollado permite acceder a un saber que hasta antes del proceso no era totalmente conocido y que además se aclara en el diálogo posterior con el otro autor potencial sentado en la platea (Pérez, 2023c, p. 25).

Por otro lado, podemos decir que Pérez es también receptor de algunos conceptos de la teoría de Brecht: primero, por su punto de vista ante la historia y el papel que debe asumir el teatro de nuestros tiempos (Pérez, 2023e, p. 51). También porque utiliza la dialéctica como principio metodológico en el proceso, como una forma de abordar el pensamiento y escribir la escena. “La dialéctica es donde la actuación se transforma, además de un comentario, es una interrogación al texto sobre lo que significa el fenómeno mismo de la actuación” (Pérez, 2023e, p. 55). Esto permite una reflexión sobre el quehacer teatral, que además es el resultado de un proceso colectivo.

Asimismo, propone constantemente la cuestión del *extrañamiento*, que para él debe tener origen en el mismo proceso escénico. Este efecto no se busca *a priori* y tiene el objetivo de permitir que el espectador pueda tomar distancia para volver a entrar y emitir una opinión respecto de lo que está viendo, como también para que, en ese quiebre, ese doblez, espacio en blanco o confusión, pueda, mediante su propia biografía, tejer sentidos o llenar con contenidos (Pérez, 2012, p. 102). Para esto, apela a la construcción de la ficción frente a sus ojos como primer observador, y a los ojos del espectador como observador final. Esto se relaciona con las mecánicas que plantea Pérez, que, si bien pueden ser significadas o no por los espectadores, no pretenden esclarecer nada, sino implicar a la audiencia en los procesos (Pérez, 2023c, pp. 23-24).

Otra dimensión de su trabajo de dirección, que se vincula con la problemática de la memoria y lo político, tiene que ver con el tratamiento del discurso en la escena. Como ya se ha señalado, la experiencia teatral debe ser concebida como un proceso, en oposición a la lógica que tiende a reducir nuestra práctica a un momento o instante, convirtiéndolo en un producto transable en el mercado. Esta disputa invita a una constante reelaboración de las estrategias discursivas. En la puesta en escena, el texto debe aparecer como soporte de los otros signos escénicos, que permitan tensionar, subrayar, contradecir o bien distanciar para aislar el discurso, con el objetivo de que el texto se analice más allá del argumento o la representación de la realidad, como una reescritura escénica que revele estructuras de relación de poder (Pérez, 2023c, p. 23) y que haga aparecer, desde los procedimientos escénicos, los silencios y la realidad omitida.

En su trabajo con Teatro La Provincia, Rodrigo Pérez ha desarrollado un proceso sostenido de indagación estética y conceptual sobre los modos de representación del pasado reciente y sus tensiones con la identidad. Obras como *Provincia Señalada: una velada patriótica* (2003), *Cuerpo* (2005) —que integra la *Trilogía La Patria*— por referenciar algunas, abordan la problemática de la identidad chilena como un territorio de disputa, donde la memoria se constituye como materia escénica, política y afectiva. En estos procesos, la figura del director se proyecta como autor (a veces coautor), pero también como articulador de un trabajo colectivo que investiga las huellas del trauma histórico y sus proyecciones en la sociedad contemporánea.

Provincia Señalada: una velada patriótica, estrenada en Matucana 100 en 2003 —a treinta años del Golpe de Estado—, es una obra políticamente nítida que pone en tensión el imaginario colectivo de la “identidad chilena”. Problemátiza el relato histórico de Chile como paisaje esplendoroso, lleno de parajes hermosos, poesía y folclore; cuestiona la épica de *La Araucana* de Ercilla, el coraje de nuestros “valientes soldados”, el himno nacional “más lindo del mundo (después de la Marsellesa)” y una moral inmaculada. Desde el exceso gestual, la palabra y la actuación, expone que nuestra cultura e identidad en el periodo postdictadura se han construido desde la traición a los cuerpos y la vulneración de sus ciudadanos/as.

Mediante un procedimiento de experimentación, a partir de improvisaciones sobre con material documental (entrevistas, testimonios, biografías, libros históricos)³, que luego fue organizado textualmente en el marco de una ficción, por Javier Riveros (1981–2024) junto a Pérez. Se construyó una estructura dramaturgica “brechtiana” de tres partes —*La Patria (Chacabuco)*, *La Once (Maipú)* y *Catástrofe (Cancha Rayada)*—, cuyos títulos evocan batallas fundacionales de la nación. Cada secuencia de estas partes, tensionan el relato épico de la patria, con escenas que evidencian la violencia político-sexual y las prácticas de tortura durante la dictadura. De la misma forma, se encontró una manera de interpretar, que busca resaltar el discurso de los “personajes” inspirados en figuras reales —como Francisco Ferrer Lima, Luz Arce, Marcia Merino, Ingrid Olderoch u Osvaldo Romo— todos relacionados a las violaciones a los derechos humanos, y que condensan en escena las contradicciones entre víctima, victimario y testigo, así como la banalidad institucional de la violencia. Un procedimiento significativo, en este aspecto, es la *historización* del caso del

3 Se rescatan los testimonios de Luz Arce y de Marcia Merino, ambos contenidos en los libros autobiográficos *El Infierno* y *Mi verdad* respectivamente. Una entrevista a Ingrid Olderoch publicada en la *Revista Crítica Cultural* n°23, año 2001, realizada por Claudia Donoso y Paz Errázuriz. Entrevista realizada en el programa Primer Impacto de Univisión, transcrita por Nancy Guzmán en *Romo, confesiones de un torturador* del año 2000. Entre otros materiales.

asesinato del conscripto Pedro Soto Tapia, cerrado judicialmente el año anterior al estreno del montaje. Este personaje conecta generacionalmente con la postdictadura: no pertenece al grupo de violadores de derechos humanos, sino que representa una interseccionalidad —“inferior” en la jerarquía militar, víctima, joven pobre y gay—, figura del sin sentido, de la generación sin referentes ni idearios políticos. Y es en quién se materializa la violencia que se ocultaba de lo público.

El dispositivo escénico —una mesa con mantel de encaje, la Virgen del Carmen custodiada por perros, los colores blanco, azul y rojo— opera como una metáfora del colapso de la patria, donde lo doméstico, lo religioso y lo nacional se entrelazan con lo siniestro. En la secuencia *La Once (Maipú)*, el montaje alude a la familia chilena como núcleo simbólico del consenso postdictatorial, evidenciando cómo la violencia y el silencio se integran en las estructuras íntimas de lo cotidiano.

Al igual que *Provincia señalada*, *Cuerpo* (2005) trata también el tema de la tortura, pero desde un enfoque muy diferente en el plano escénico y textual, aunque similar en términos del proceso. Esta obra es la primera de la trilogía *La Patria* y es importante pensar que está ligada conceptualmente a una trilogía, pues es parte un proceso que tiene otras dos expresiones. Esta vuelve a plantear y reflexionar sobre la identidad individual y colectiva, para dejar en evidencia una carencia, una ausencia de reflexión sobre los cambios experimentados en el imaginario colectivo a partir de la reinstauración del orden democrático. Tiene como hilo conductor la idea del cuerpo individual como portador del imaginario social, como una matriz identitaria (contradictoria) o cuerpo histórico, y al mismo tiempo emisor de memoria. (Lagos, 2023, pp.124-125) Al igual que *Provincia Señalada* también aparecen las zonas oscuras de la idiosincrasia nacional y usa material documental.

Cuerpo, busca hablar de la tortura y ocupa como principal material el Informe Valech de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, al que se agregaron también otros testimonios. La extensión del texto dramático es muy acotada, son solo 5 páginas. En estas combinan testimonios con canciones.

La estructura inicia con una advertencia que nos informa inmediatamente de un aspecto metateatral, el único lugar posible de enunciación y su propósito.

El teatro no debe volver a empezar nunca más...No tenemos nada que decir.

Sólo que mostrar. No vamos a hurtar nada valioso ni nos apropiaremos de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los desechos: éstos no los vamos a inventariar, sino hacerles justicia del único modo posible: usándolos (Pérez, 2005).

Así continúa exponiendo extractos del Informe Valech, información sobre porcentajes de caracterización de sujetos y especificidades de la violencia. Este material se cruza con ideas sobre el trabajo actoral y teatral, que buscan relacionar el concepto del cuerpo como un lugar común, con una fragilidad común, que busca distanciar y al mismo tiempo informarnos sobre la magnitud de la violencia.

Mientras actúa, el actor sabe muy bien que ese hecho modifica realmente su cuerpo, lo mata en cada ocasión. Y la Historia del Teatro, si realmente se quiere escribir desde el punto de vista del actor, no sería la historia de un arte, de un espectáculo, sino la historia de una larga, sorda, terca, repetida sin cesar y nunca terminada protesta contra el cuerpo humano (Pérez, 2005).

Escénicamente, el *cuerpo* constituye el punto central, el eje de la creación, un territorio a problematizar. La mecánica en este montaje pasó por estimular desde la imagen el cuerpo cotidiano y su malestar, que se relaciona con otros cuerpos desde de la hostilidad, la indiferencia y la ausencia de afectos, y que se articula en la idea de la extrañeza del ciudadano de hoy, cuerpos anónimos que cargan con un pasado negado (Lagos, 2023, p. 125).

“Se ha practicado el genocidio con una frialdad y crueldad para mí imposibles de comprender” (Pérez 2023c, p. 24) señalaba Pérez años atrás, y esto es posible de ver en la escena. Es dificultoso poner las palabras, por eso el texto es mínimo. Lo contenido en los cuerpos se encuentra en el plano de lo innombrable, de lo indecible, y esa es la tensión expresada por estos cuerpos. Actores y bailarines entran y salen de situaciones, buscando un lugar desde el que instalarse a contar o a recordar un malestar contenido por años, reprimido por una memoria oficial que censuró toda esta conflictividad, y que silenció la rabia construyendo prejuicios y juicios sobre ella, incluso aniquilándola.

En el espacio escénico, las secuencias y canciones que señala el texto tienen un tiempo, contextualizan, *historizan* y sugieren espacios, *territorializan*. Se construyen en la relación de los cuerpos, en los roles que estos juegan y que van cambiando. Son víctimas o victimarios, actrices o actores, o solo cuerpos, gestos, memoria, reconstitución o especulaciones sobre cómo sucedieron los hechos. Citan la performatividad de otros cuerpos como una manera de decir, como en el caso de la *Cueca sola*.

Desde el primer gesto de la puesta en escena, la aparición de las actrices y actores, uno a uno, bajando una escalera hacia el escenario, y dirigiendo la mirada dónde están los espectadores, pareciera hacernos parte, nos involucran en el problema, nos hacen testigos del espacio de la violencia. Y desde un punto de vista político, nos problematiza como testigos, nos señala de alguna manera que esto es de conocimiento público, que somos parte de esta identidad, que nuestros cuerpos también portan esa violencia y esa memoria.

El espacio escénico y su uso proporcionan el soporte al discurso. Es decir, el espacio y los cuerpos que en él habitan resultan ser el silencio del discurso, sus espacios en blanco. De ahí mi necesidad de espacios despojados, de modo que cuando la palabra se calla, permanezca en nuestro oído su eco repitiéndose en el vacío y el espectador pueda completar, con su biografía personal destilada en su imaginario, las fracturas y carencias de la verdad que está siendo puesta en escena (Pérez, 2023c, p. 24).

Finalmente, no solo nos muestra el dolor, la quebradura del cuerpo, el malestar o la muerte como el discurso del opresor, sino que nos deja aparecer la vida, el impulso vital, significado por la secuencia *Algo Bonito*, que viene a mostrar la posibilidad de continuar viviendo después de la atrocidad, con todas las contradicciones que esto implica. Y que cierra con la cita de Eduardo Miño, un trabajador que se quemó a lo bonzo frente al Palacio de la Moneda en democracia.

Algo bonito: El día está lindo. Anoche dormí bien. Algo bonito: Llegué a casa. Algo bonito: Cuéntame algo. Algo bonito: Comida caliente. Algo bonito: Comida caliente. Algo bonito: Buena salud. Algo bonito: Perseverancia en el amor. Algo bonito: Tú.

Algo bonito: El día está lindo. Extraño a mi padre. Extraño a mi madre. Miedo a la oscuridad, a la vejez, a la muerte, a la electricidad, a la calle, a saber, a no poder a dormir, a desaparecer, a la soledad, a olvidar, a recordar.

Mi alma, que desborda humanidad, ya no soporta tanta injusticia. (Pérez, 2005)

Más allá de su material documental, las obras no responden al formato de teatro documento clásico, sino ofrecen un procedimiento como una forma de relacionarse con el material histórico, una de *activación* que reconsruye el pasado desde el presente, aunque con resultados diferentes en estas obras referenciadas, tanto en términos interpretativos como dramaturgicos. El cuerpo escénico aparece como espacio de inscripción de la experiencia y como superficie donde se actualizan los efectos del trauma colectivo, no se historiza desde la representación mimética, sino desde la performatividad del recuerdo, activando una memoria crítica que interpela las narrativas higienizadas de la transición democrática.

En estas obras, como en otras, la memoria se articula como práctica y no como tema, como un ejercicio de reconstrucción crítica que pone en relación el cuerpo, la historia y la violencia. De este modo, la escena se configura como un dispositivo de pensamiento que reactiva los materiales históricos desde la perspectiva del presente, y que permite interrogar los regímenes de representación de la memoria, así como las formas de poder que los sostienen.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha sostenido que el teatro político puede comprenderse como una práctica consciente que se inscribe en una realidad específica, desde la cual define su posición frente a las relaciones de poder y adquiere sentido político y ético. Concebirlo como experiencia implica reconocer en él un proceso de producción de subjetividad, donde el hacer y el experimentarse se convierten en formas de resistencia y en modos de lo político. Esta perspectiva desplaza la idea de una politicidad inherente al arte y la sitúa en las operaciones concretas que el teatro realiza sobre el cuerpo, el pensamiento y la sensibilidad, generando transformaciones efectivas tanto en quienes lo ejercen como en quienes lo observan.

Desde esta comprensión, las prácticas del teatro político chileno contemporáneo evidencian formas de territorialización de lo político que reactivan una tradición discontinua y situada. Estas prácticas no solo responden a contextos históricos específicos, sino que los interpelan, articulando experiencias colectivas donde la escena deviene territorio y el territorio, experiencia.

En este marco, la experiencia del teatro político en la obra de Rodrigo Pérez y Teatro La Provincia constituye un ejemplo paradigmático de la articulación entre memoria, experiencia y territorio. Su trabajo tensiona la relación entre continuidad y ruptura dentro de una tradición discontinua, actualizando procedimientos como la dialéctica brechtiana, la investigación colectiva y la reflexión sobre el rol político del arte. Estas operaciones escénicas y metodológicas permiten pensar la memoria no como un archivo clausurado, sino como un campo activo de conflicto que se reactiva en el presente. En conjunto, la obra de Pérez y su compañía propone una práctica teatral que convierte la memoria en un procedimiento de conocimiento crítico y en una estrategia de resistencia frente a los discursos hegemónicos de la transición democrática.

Así, el teatro político se redefine como una práctica situada que, al intervenir críticamente en las formas de representación, contribuye a la construcción de nuevas formas de pensamiento, sensibilidad y acción en el espacio social. De este modo, el teatro político persiste como una práctica viva, en permanente reinención frente a las mutaciones del poder y de la experiencia colectiva.

Referencias bibliográficas

- Alvarado C. I; Álvarez B. G. (2015). "La praxis teatral como proceso político. Una aproximación antropológica". *Ankulegi. Revista De Antropología social* (19), 97-110. Recuperado de <https://aldizkaria.ankulegi.org/index.php/ankulegi/article/view/79>
- Alvarado C. I; Álvarez B. G. (2019). "Una visión antropológica para un teatro político en el siglo XXI" (527-539). En Molanes, Mónica y Reck, Isabelle (Eds.). *Teatro hispánico en los inicios del siglo XXI. Hibrideces, transgresiones, compromiso y disenso*. Madrid. Visor.
- Aravena, C; Devia, C; Farías, M; Artés, P; Smith, B. (2018). *La Escena Inquieta: Teatro Político metropolitano de la época de los sesenta*. Santiago de Chile. Ediciones A89.
- Artés, P. (2023). *Entrevista a Patricia Artés*. Documento de trabajo. Recuperado de <https://proyectoarde.org/items/show/6856>
- Barría, M. (2018). "Desmantelar aparatos con otros aparatos: Mateluna de Guillermo Calderón. Teatro político en la época de la pospolítica." *Revista Arteescena* (5), pp 1-19. Valparaíso. Recuperado de <https://artescena.cl/wp-content/uploads/2018/05/1-Artescena-Nº5-DESMANTELAR-APARATOS-MATELUNA-DE-CALDERÓN-1.pdf>
- Benjamin, W. (1996). *Sobre el concepto de historia. La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: Arcis-Lom.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la Historia y Otros Fragmentos*. Ciudad de México: Itaca.
- Benjamin, W. (2009). *Materiales preparatorios del escrito 'Sobre el concepto de historia'*. Madrid: Trotta.
- Brecht, B. (1972). *La Política en el Teatro*. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina.
- Calderón, G. (2023). *Entrevista Guillermo Calderón*. Documento de trabajo Recuperado de <https://proyectoarde.org/items/show/6861>
- Carbajal, F & Van Diest, C. (2009). *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990-2008*. Santiago: Cuarto Propio.
- De la Sotta, A. (2023). *Entrevista a Aliocha de la Sotta*. Documento de trabajo. Recuperado de <https://proyectoarde.org/items/show/6854>
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Duarte, Coca (2023). *Escribir la escena, trazar el presente. Estrategias dramatúrgicas del teatro chileno 2007-2017*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Dubatti, J. (2021). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de la filosofía del teatro y el Teatro Comparado*. Barcelona: Gediza.

- Foucault, M. (1984). *Historia de la Sexualidad: El uso de los placeres*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Foucault, M. (1998). *Tecnologías del yo, y otros textos afines*. Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica. Barcelona. Obras esenciales. Volumen III*. Buenos Aires: Paidós.
- Hermo, F. (2015). *La noción de experiencia en Michel Foucault*. (Tesis Magíster inédita) Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Hurtado, M. (1997). “De las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90”. *Apuntes De Teatro* (112), 13-30. Doi <https://doi.org/10.7764/apuntesdeteatro.112.57997.1997>
- Hurtado, M. (2010). *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena. Tomo IV.1990 -2009*. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario.
- Jardón, I. (2013). *Introducción a los cuadernos de la cárcel. Antonio Gramsci, una lectura filosófica*. Madrid: Fundación Primero de Mayo.
- Lagos, M. S. (2023). “Trilogía La Patria - Teatro La Provincia: indagaciones en la identidad individual y colectiva de los chilenos”. *Apuntes De Teatro* (128), 124–131. Recuperado de <https://ojs.uc.cl/index.php/RAT/article/view/58095>.
- Layera, M. (2023). *Entrevista a Marco Layera*. Documento de trabajo. Recuperado de <https://editorial.proyectoarde.org/entrevista-a-marco-layera-para-escenas-de-lo-politico-cartografia-del-teatro-politico-chileno/>
- Lipcen, E. (2018). “Crisis de la transmisión y montaje de citas en Walter Benjamin”. *Revista Pilquen. Sección Ciencias Sociales*. Vol. 21 (4), 1-9. Recuperado de <https://www.re-dalyc.org/articulo.oa?id=347559680001>
- Moreno, A. (2023). *Entrevista a Alexis Moreno*. Documento de trabajo. Recuperado de <https://proyectoarde.org/items/show/6859>
- Mouffe, Ch. (2001). *Prácticas artísticas y democracia agonista*. Barcelona: Contratextos.
- Mouffe, Ch. (2007). *En torno a lo Político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Negri, T. (2021). *Spinoza ayer y hoy: ensayos 3*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Negri, T. (2006). “La constitución de lo común”. *Revista de estudios para el desarrollo social de la Comunicación* (3), 171-178. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3664706>
- Pérez, R. (2005). *Cuerpo*. Documento de trabajo facilitado por el autor.
- Pérez, R. (2006). *Madre*. Documento de trabajo facilitado por el autor.

- Pérez, R. (2012). “Sintéticamente: mecánicas de la escenificación (escuchar) Sobre Los pe-
rros”. *Apuntes De Teatro* (135), 97–102. Recuperado de <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/3208>
- Pérez, R. (2023a). *Entrevista Rodrigo Pérez*. Documento de trabajo. Recuperado de <https://proyectoarde.org/items/show/6853>
- Pérez, R. (2023b). “Sobre la dirección de Quarteto”. *Apuntes De Teatro* (112), 59–62. Recupe-
rado de <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/58019>
- Pérez, R. (2023c). “El discurso en la escena”. *Apuntes De Teatro* (115), 22–25. Recuperado de
<https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/59171>
- Pérez, R. (2023d). “Añorando el mar desde un país sombrío”. *Apuntes De Teatro* (108), 89–90.
Recuperado de <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/67833>
- Pérez, R. (2023e). “El discurso que crea sentido: Madame de Sade de Yukio Mishima: Pérez
vs. Pérez”. *Apuntes De Teatro* (115), 50–55. Recuperado de <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/59197>
- Pérez, R.; Riveros, J. (2003). *Provincia señalada*. Documento de trabajo facilitado por el autor.
- Posada, F. (1969). *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*. Buenos Aires:
Galerna.
- Rancière, J. (2006). *Política, Policía, Democracia*. Santiago de Chile: LOM.
- Richard, N. (2002). “La crítica de la memoria”. *Cuaderno de Literatura*. Vol. 8, (15), 187–193.
Bogotá. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5228610>
- Richard, N. (2021). *Zona de Tumultos: Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly
Richard: 1986-2020*. Buenos Aires: CLACSO.
- Sáiz C. , M. (2014). “Recuperación de la función política del teatro: apelaciones y propuestas
ético-políticas en la dramaturgia de Guillermo Calderón”. *Apuntes De Teatro* (139),
65–86. Recuperado de <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/32309>
- Sánchez, J. A. (2009). ‘Investigación y experiencia: Metodología de la investigación creativa en
artes escénicas’, *Estudis Escènics. Quaderns de l’Institut del Teatre* (35), 327–335. Recu-
perado de <https://raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252850>.
- Urqueta, J. (2023). *Entrevista a Jesús Urqueta*. Documento de trabajo. Recuperado de <https://proyectoarde.org/items/show/6857>
- Von Hummel, A. (2023). *Entrevista a Alexandra von Hummel*. Documento de trabajo. Recu-
perado de <https://proyectoarde.org/items/show/6858>
- Zamora, J. (2011). *Memoria e historia después de Auschwitz*. Isegoría.

Modernismo pop: estética y política en las danzas y performances del Instituto Di Tella (1966-1970)

Pop Modernism: Aesthetics and Politics in the Dances and Performances of the Instituto Di Tella (1966–1970)

Lic. Micaela Daniela Suarez¹
micaelasuarezdaniela@gmail.com

Dr. Juan Ignacio Vallejos²
juanignaciovallejos@upc.edu.ar

Resumen

El siguiente trabajo se propone formular una hipótesis interpretativa sobre la relación entre danza, estética y política durante el período 1966-1970 a través del concepto de *modernismo pop*. Consideramos que varias producciones, como *La Fiesta*, *Crash* o *¿Jugamos a la bañadera?*, realizadas en el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, conectaron la alta cultura de la danza contemporánea y el arte de la performance con la cultura popular, estableciendo una doble crítica que, al mismo tiempo que abordaba prácticas modernistas de autorreferencialidad artística, exponía su condición de subalternidad frente al colonialismo estético. Sostenemos que el *modernismo pop* constituye un gesto estético decolonial, en tanto no se limita a apropiarse de lo moderno, sino que lo problematiza desde su inscripción periférica, desplegando una crítica irónica a las jerarquías de los campos y a las narrativas hegemónicas que organizan lo artístico-cultural y geopolítico.

Palabras clave: Modernismo pop; danza; performances; estética; política.

Abstract

This paper seeks to formulate an interpretative hypothesis on the relationship between dance, aesthetics, and politics during the period 1966–1970 through the concept of pop modernism. We argue that several productions—such as *La Fiesta*, *Crash*, or *Shall We Play Bathtub?*—staged at the Centro de Experimentación Audiovisual of the Instituto Torcuato Di Tella in Buenos Aires, bridged the high culture of contemporary dance and performance art with popular culture. In doing so, they articulated a double critique: on the one hand, addressing modernist practices of artistic self-referentiality, and on the other, ex-

1 Actriz, Lic. en Artes y Artista Investigadora en área de Artes Liminales (IAE-UBA) y FAD-UPC. Docente en FFyL- UBA y Conservatorio Superior de Música M. Falla. Directora de la Compañía Escénica Eventuales.

2 Investigador del CONICET- IAE UBA, Docente en Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba.

posing their condition of subalternity in the face of aesthetic colonialism. We contend that pop modernism ultimately constitutes a decolonial aesthetic gesture, insofar as it embraces an interest in modernity while simultaneously acknowledging and ironically foregrounding its peripheral condition.

Keywords: Pop modernism; dance; performances; aesthetics; politics.

Recibido: 20/08/2025. Aceptado: 5/12/2025

Hacia fines de la década de los sesenta, el contexto socio-político y cultural de Argentina, enmarcado por una impronta de modernización y desarrollismo, impulsada a través del financiamiento y los lineamientos programáticos externos, se modifica. Sucesos como el Mayo francés, Tucumán Arde, el asesinato del Ché Guevara, el Cordobazo, entre otros, avivaron los disensos alrededor de las ideas de dependencia, desarrollo e imperia-lismo, radicalizando los posicionamientos políticos dentro de la sociedad. El golpe que derrocó a Arturo Illia y consagró a Juan Carlos Onganía en el poder, afianzaba una domina-ción ejercida a partir de valores político-culturales orientados hacia la moral nacionalista, cristiana y occidental contrapuesta a un comunismo ateo e internacionalista. Diferentes instituciones y artistas sufrieron el hostigamiento y el control dictatorial. Aunque la cen-sura no siempre era directa ni explícita, el complejo juego de relaciones entre las políticas intrainstitucionales, los factores económico-sociales del contexto, el control ejercido por el poder autoritario y la fragmentación político-social establecían un marco de tensión que contrastaba con la expansión de los primeros años de la década. La censura ejercida hacia diferentes actividades de los Centros de artes en el Instituto Di Tella³, como también ha-cia obras de gran relevancia, como la ópera *Bomarzo* de Alberto Ginastera o el ballet *La Consagración de la Primavera* de Oscar Araiz, anticipaba el ocaso de diferentes proyectos artísticos, a la vez que contribuía a una politización creciente de las prácticas de recepción y de creación.

A pesar de esto, los años sesenta constituyeron una etapa decisiva para la danza con-temporánea en Buenos Aires. La instauración de una compañía oficial estable en el Teatro San Martín en 1968, el auge del experimentalismo y la consecuente diversificación estética dan pruebas de ello. En un contexto sociopolítico marcado por la represión estatal y los prin-cipios de la moral cristiana, el campo paradójicamente se consolida y se expande. Diversas experiencias artísticas exploran nuevas técnicas compositivas, institucionalizan espacios y ensayan roles novedosos para coreógrafxs y espectadorxs. Como afirma Francisco Lemus (2023, p. 18), la danza moderna incursionó por esos años en una fase de experimentación vanguardista imbricada con las artes visuales, la cultura popular, los géneros teatrales de la cultura masiva, el pop, el rock, las nuevas tecnologías y la moda. Al mismo tiempo, como señala Victoria Fortuna (2019, p. 52-53) en su análisis del trabajo de Ana Kamien y Susana Zimmermann, muchas obras coreográficas de la segunda mitad de la década desplegaron un espíritu crítico frente a la política represiva del onganato. Tomando como fuente de análisis las obras *Consagración de la primavera* de Oscar Aráiz y *Fedra* de Ana Itelman pre-sentadas en 1970 por parte del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, Juan Ignacio Vallejos (2020) conceptualiza estas formas de resistencia como una “subversión utópica” ubicada en un punto de tensión tanto con respecto a la juventud de izquierda radicalizada como con la cultura conservadora afín a la dictadura. Así mismo, Micaela Suarez (2025a) puntualiza la incidencia de los mass media en las prácticas artísticas del período como un modo de expandir lo audiovisual sobre lo corporal desde la intermedialidad tanto en la danza como en el teatro (p.3). Tomando en cuenta estos antecedentes, el siguiente trabajo se propone formular una hipótesis interpretativa sobre la relación entre danza, estética y polí-tica durante el período 1966-1970 a través del concepto de *modernismo pop*. Consideramos que varias producciones, como *La Fiesta*, *Crash* o *¿Jugamos a la bañadera?*, realizadas en el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires,

3 Un ejemplo de esto es la cancelación de la obra electroacústica de Gabriel Brncic organizada por el CLAEM dirigido por Ginastera, y el cierre del CEA durante los ensayos de *Las Bacantes* de Villanueva, Marini y Cutaia, (García, 2021) por una denuncia de consumo de marihuana en el Instituto. (p. 619)

conectaron la alta cultura de la danza contemporánea y el arte de la performance con la cultura popular, estableciendo una doble crítica que, al mismo tiempo que abordaba prácticas modernistas de autorreferencialidad artística, exponía su condición de subalternidad frente al colonialismo estético. Sostenemos que el *modernismo pop* representa en definitiva un gesto estético decolonial, ya que, si bien asume un interés por lo moderno, no desconoce su condición periférica y la visibiliza irónicamente. En esta dirección, el enfoque teórico-metodológico del trabajo articula los estudios en danza, la semiótica de las artes escénicas, los estudios intermediales y de la performance para analizar cómo estas obras operan sobre los códigos que organizan la relación entre cuerpo, imagen, espacio y medios. Esta perspectiva permite comprender que el *modernismo pop* no se manifiesta únicamente en la iconografía o en la cita cultural, sino en una operación crítica que interviene en los lenguajes mismos de la modernidad, exponiéndolos y reescribiéndolos desde una posición periférica. El trabajo con archivos —guiones, fotografías, críticas, correspondencia y entrevistas— se integra así como una metodología que no sólo reconstruye las condiciones de producción, sino que habilita una lectura situada sobre los modos en que estas prácticas tensionaron los sistemas simbólicos y comunicacionales que definieron la experimentación del Di Tella.

Di Tella: experimentalismo, danza e intermedialidad

El Instituto Torcuato Di Tella se fundó en 1958 y abrió sus puertas enmarcado en la cartografía de la llamada Floridanópolis⁴ en 1960. Navegando entre el experimentalismo y lo contracultural, esta institución privada de la Fundación Di Tella (Siam-Torcuato Di Tella), con un modelo de organización análogo a las instituciones culturales anglosajonas, propuso una forma de gestión que constituyó una referencia novedosa para la época. En las memorias de 1963, se enuncian valores como la novedad, la eficiencia, el trabajo en equipo y la convivencia. Estos principios se aplicaban tanto a las formas de organización y gestión como a la creación artística. La institución apelaba a la comunidad nacional y latinoamericana desde un posicionamiento modernizador, orientado a los desarrollos tecnológicos y culturales, inspirados en los centros metropolitanos hegemónicos. No obstante, esta dimensión fuertemente institucionalizante y desarrollista —coherente con posicionamientos sociopolíticos conservadores en el campo político-cultural— se veía tensionada por las dinámicas contraculturales de producción y difusión que desplegaban las formaciones artísticas allí presentes (Pinta, 2013). Propuestas emergentes, como las performances, los happenings, las puestas interdisciplinarias, así como sus modos de producción y creación —desde lo colaborativo, autogestivo, procesual o tecnoestético— marcaron nuevas formas de relacionarse, tanto en las expresiones estéticas como en las prácticas de creación.

Acordamos con Fernanda Pinta (2013) que, en este contexto, se da en el Di Tella una particular tensión entre institucionalidad y formaciones culturales, lo que habilitó un nuevo matiz en el debate político sobre “dependencia” y “subdesarrollo” (p.51). Tanto para los actores sociales del campo cultural como para cierto sector del campo político, el cambio social —como forma de progreso— se centraba en la modernización científico-cultural basada en los lineamientos internacionales, aunque con improntas locales. Es decir, un programa de modernización que “de adentro hacia afuera” marcaba a su vez el camino

4 Según Roberto Jacoby (García, 2021) entre Florida y Viamonte, Reconquista (hacia el río) y Callao (hacia el oeste) se desarrollaba una distribución geográfica y social de lugares de encuentro, escenarios y circulación de una cultura joven emergente que estimulaba una psicogeografía (como término del Situacionismo que refiere a la influencia emocional de los espacios y trayectorias en las personas) en la manzana loca. (p.60)

emancipatorio. En este sentido, el aspecto internacionalista (Giunta, 2008) se resignificaba localmente con una impronta contracultural. Como dijimos anteriormente, lo experimental-procesual, lo audiovisual, lo ambiental, lo objetual y la centralidad de la corporalidad no sólo se desplegaban en las propuestas estéticas, sino en la conformación de un universo de vínculos, prácticas, espacios y saberes-haceres, que se extendían más allá de lo institucional. Los intercambios no eran solo de eventos, premios, jornadas y becas; también fluían nuevos modos de producción y gestión de las diversas prácticas artísticas.

En el periodo estudiado, que definimos entre 1966 y 1970, se producen prácticas ligadas a la danza escénica en el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) del ITDT, dirigido por el teatrista cordobés Roberto Villanueva. Con la impronta de lo procesual, lo interdisciplinario y la experimentación audiovisual⁵ el CEA expone y produce performances, puestas en escena, acciones, shows, exposiciones, happenings, entre muchas otras manifestaciones que, vinculadas a lo performático y lo ritual, expanden, interceptan e interrelacionan los campos y las disciplinas del teatro, la danza, la plástica, el cine, la música y los medios. El Instituto convocaba muchísimos artistas y la sala del CEA ofrecía condiciones de producción escasas en el medio y accesibles para lxs emergentes, como comenta León Sonino:

Sobre todo, había una interacción de artistas: plásticos, de danza, de teatro, músicos... Todo el mundo veía todo. Nosotros veíamos las exposiciones (...) Y muchos colaboraban en distintos aspectos (...) en la sala había libertad para hacer lo que querías. Con ciertos límites, claro: tenías que convencer a Roberto Villanueva de que valía la pena lo que vos querías hacer (...) Recibías un porcentaje de la recaudación y no pagabas nada. En los teatros independientes, vos tenías que pagar la sala; acá no (...) básicamente era la sala y el apoyo técnico de la sala, luces, sonido... (González Santos, 2023, p. 103).

De esta forma, comprendemos al Di Tella como un espacio de irradiación e intermediación que trascendía los límites de sus propios estatutos y disputaba los sentidos de los campos estancos, tanto en el arte como en la política. En este marco, resulta relevante para este trabajo analizar el papel que tuvieron, en las actividades del Di Tella, la interrelación entre teoría y práctica, así como el modo de posicionamiento en el campo vinculado a la figura del intelectual-artista o artista-intelectual —como Oscar Massotta (Longoni, 2017, p.19), sobre quien volveremos más adelante.

Rastreamos en varias producciones de danza del CEA un abordaje interdisciplinario y un acercamiento coreográfico hacia las propiedades del ambiente y de lo objetual, desde lo audiovisual y lo dramático-coreográfico. La pregunta sobre el medio/medium resulta fundamental en estas prácticas. Los objetos, la ambientación y la corporalidad son los ejes de esta indagación. Es el caso del grupo *Danza Actual* conformado por Graciela Martínez, Ana Kamien y Marilú Marini, quienes llegan al Di Tella luego de un breve recorrido por las galerías de arte, de la llamada Floridanópolis, como la Van Riel⁶.

5 Imagen y sonido son los medios. son los del cine los del teatro los del espectáculo en general por eso los involucramos (...) la imagen visual y la imagen sonora integradas en la imagen audiovisual, más rica de posibilidades, síntesis de afectividad y saber (...) sobre eso experimentamos(...)La realización de objetos de prueba es imprescindible para cumplir este trabajo. Estos no intentan demostrar algo, solamente plantean preguntas..." (Instituto Torcuato Di Tella, 1965, p. 9)

6 Véase Bar Moderno y Manzana Loca 1967(Jacoby, 1968), Recuperado del sitio de internet Archivos en Uso. org, Red Conceptualismos del Sur y del Grupo de Estudios sobre Arte, cultura y política en la Argentina reciente, Instituto de Investigaciones Gino Germani, FFCS, UBA https://archivosenuso.org/jacoby-conceptos-fetichismo/vanguardia-de-los-60#viewer=/viewer/1011%3Fas_overlay%3Dtrue&js=

Este grupo de bailarinas y coreógrafas se configuró hacia mediados de los años sesenta en esta sinergia artístico-cultural de prácticas, modos de producción, vínculos y espacios culturales de la tan estudiada vanguardia sesentista. Entre materialidades, cuerpos, objetos y movimiento, el grupo “Danza Actual” propone una inscripción específica en el medio. Desde la historia de la danza se han comentado sus obras dentro de una nueva forma de expresión de la danza moderna (Isse Moyano 2006, 2023), que rompe las vías tradicionales de exhibición y creación de la danza (Tambutti, 2000); también se la ha identificado como danza experimental (Licera & Kauer, 2019, 2023; Lemus, 2023). En investigaciones recientes la incidencia de este grupo se ha abordado a partir de la reactivación de archivos (Licera & Kauer 2019, 2022) y cómo un antecedente de la modernización y politización de la danza en sus aspectos tanto estéticos y técnicos, como institucionales y políticos (Fortuna, 2019). Desde el análisis de las trayectorias de las bailarinas Susana Zimmerman y Ana Kamien, la investigadora propone una genealogía entre el experimentalismo de los sesenta y una emergente politización que luego se desplegaría en el campo de la danza tanto en los aspectos estéticos como pragmáticos. Victoria Fortuna hace mención a *La Fiesta* (Fortuna, 2019, p.40) como una obra que se instaura en el arte conceptual y lo interdisciplinario, propio del experimentalismo del Di Tella, y que critica al ballet clásico y a la danza moderna desde la parodia y la incorporación del gesto pedestre. Cercano a nuestro planteo, la investigadora Fernanda Pinta (2013) enfatiza el vínculo entre la danza y las formas dramáticas teatrales, como el abordaje de lo objetual y la acción, en la obra de Graciela Martínez *¿Jugamos a la bañera?* (p.189). Además, realiza un análisis de diferentes expresiones escénicas y performáticas en el Di Tella que vincula los aportes del pop-art, la performance, la teoría de los medios, los happenings y la interdisciplinariedad. Si bien Pinta (2013) no aborda la trayectoria del grupo Danza Actual, sus aportes respecto de las estrategias performativas de las prácticas artísticas interdisciplinarias del CEA resultaron fundamentales para los análisis de nuestros casos de estudio. Cabe aclarar que analizaremos estas estrategias movilizandolos herramientas provenientes de los Estudios en Danza, la Performance y los Estudios Intermediales.

En las obras *¿Jugamos a la bañera?* (11/7/1966) de Graciela Martínez y *La fiesta* (17/10/66) de Ana Kamien y Marilú Marini, observamos cómo el movimiento del cuerpo en un espacio escénico ambiental y la acción dramática en los elementos visuales son puestos en juego desde la tensión con lo kinético. A partir de un trabajo con archivos de la Universidad Torcuato Di Tella, algunas reseñas críticas archivadas en el Instituto Nacional de Estudios Teatrales y las entrevistas en el marco de la muestra *Danza Actual experimentación en la danza argentina de los años 60* del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, pudimos reconstruir fragmentos de las obras. Entre los insumos aportados por los archivos se incluyen guiones coreográficos y técnicos, fotografías, programas de mano, críticas periodísticas, correspondencia entre los artistas y el director del CEA, así como entrevistas. Este conjunto de materiales permitió un acercamiento al contexto de producción y difusión de cada obra. A partir de estrategias paródicas y humorísticas, de lo kitsch y del collage, las obras incorporan los formatos mediáticos⁷ y su papel en el consumo masivo como insumo gestual desde lo kinético. Los valores de la moral cristiana y el disciplinamiento de los cuerpos —desde el higienismo, el virtuosismo técnico del ballet, la exhibición de la moda y el diseño, y la exultación atlética del deporte— son deconstruidos en un doble gesto de ascetismo y saturación.

⁷ Para el abordaje analítico de las obras hemos retomado algunos aspectos de los estudios intermediales (Suarez, 2025a) en lo que refiere al uso de código y procedimientos que se trasvasan de un medio a otro (del cine a la performance, de las artes visuales a la danza). Pero cabe aclarar que para contextualizar los contenidos en los términos de su época y definir conceptos hemos abordado los aportes de Oscar Masotta sobre los términos *código* y *medio/médium*.

En la obra *La fiesta*, la búsqueda de un movimiento de “ascetismo total” (Ana Kamien, 1966), despojado de causalidad y emocionalidad, “sin adorno”, a través del “dato directo (...) de los movimientos de la vida cotidiana” (Marilú Marini, 1966), es desplegada desde la creación de climas-ambientes sonoro-visuales.⁸ En esta producción, el equipo interdisciplinario, conformado por las bailarinas Ana Kamien y Marilú Marini, el músico Miguel Angel Rondano, Leone Sonino en fotografía y visuales “en los paisajes de fondos mutables” y Oscar Palacio en vestuario, busca que “cada ámbito se una para climatizar” en un todo que explicita paródicamente el código de la cultura de consumo.

La Fiesta, hoy: danza, montaje escénico y una dramaturgia discontinua, op-pop y cool

La Fiesta se estrenó en octubre de 1966 en el CEA con un equipo técnico-artístico multidisciplinario.⁹ Con dirección de Ana Kamien y Marilú Marini, fue una propuesta que continúa la experiencia que las artistas habían realizado en 1965 en la obra *Dance Bouquet* (parodia del musical *Hello Dolly* interpretado por Libertad Lamarque), pero focalizando en el trabajo multidisciplinario y en la articulación del movimiento con lo audiovisual. La estructura escénica de la obra tiene dos partes y siete escenas, según se describe en el programa de mano.

I Parte	II Parte	Realización de vestuario femenino: Fryda Padilla, Mary Tapia.	Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella Director: Roberto Villanueva Florida 936, Tel. 31 4721/26, Buenos Aires. Sala Nº 125. Capacidad: 244 localidades.
1 La Fiesta	1 La Isla: Ana Kamien, Marilú Marini, Nora Iturbe, Chiquita Reyes, Milka Truol.	Realización de vestuario masculino: Leticia.	
2 El Gabinete: Ana Kamien, Roberto Brando.		Técnicos de cabina: Francisco Cortese, Luis Natal.	Librería de la Editorial del Instituto Florida 946, Local 27. Abierto de lunes a viernes de 9 a 20 hs. Sábados de 9 a 13 horas. En venta: Publicaciones distribuidas por la Editorial del Instituto. Ediciones completas de Eudeba. Revista “Desarrollo Económico”. Diapositivas de arte.
3 Otro lugar: Marilú Marini, Marucha Bó, Sara Iturbe, Mónica Lutzeller.	2 La Llegada: Ana Kamien, Marilú Marini, Marucha Bó, Sara Iturbe, Mónica Lutzeller, Roberto Brando.	Coreografía y dirección general: Ana Kamien, Marilú Marini.	
	3 El Encuentro: Ana Kamien, Marilú Marini.	Banda de sonido realizada en el Laboratorio de Música Electrónica del Instituto T. Di Tella.	Necesitamos su participación para cumplir mejor con la tarea en que están empeñados los Centros de Arte del I. T. D. T. Adhiérase al Departamento de Adherentes a los Centros de Arte que le ofrece descuentos especiales, alquiler de cuadros y otras ventajas.
	4 La Fiesta		

Imágen 1: Programa de mano reverso *La Fiesta hoy*. Universidad Torcuato Di Tella.
Archivo de la Biblioteca, Colección Espectáculos Audiovisuales

8 Desde el arte óptico hacia el pop art, retomaremos más adelante algunos procedimientos como la repetición y redundancia, y el trabajo sobre el tiempo y el movimiento plástico, para analizar cómo a través de estos principios se tensiona y evidencia el movimiento puro.

9 FICHA TÉCNICA
Dirección General: Ana Kamien y Marilú Marini. Duración: 50 minutos.
Coreografía: Ana Kamien, Marilú Marini
Bailarinas: Marucha Bó, Nora Iturbe, Sara Iturbe, Mónica Lutzeller, Chiquita Reyes Milka Truol, Roberto Brando
Sonido: Miguel Angel Rondano (collage magnético)
Escenografía y vestuario: Oscar Palacio Diseño de proyecciones: Leone Sonino



Imágen 2: Programa de mano anverso La Fiesta hoy Universidad Torcuato Di Tella.
Archivo de la Biblioteca, Colección Espectáculos Audiovisuales

La línea argumental es descrita por Ana Kamien como una anécdota narrativa, donde la progresión dramática no se da por el grado de causalidad de las acciones, sino por el funcionamiento de repetición de determinados elementos de la carrera espacial y los vínculos entre el consumo cultural y el “star system” de la década, que funcionan entre la ironía y la parodia:

Estábamos en una fiesta y éramos secuestradas por una nave espacial, que la manejaba el tipo del elenco (se refiere al bailarín-performer)¹⁰. Marulí y yo estábamos muy pendientes de la carrera espacial y entonces, para ver qué nos poníamos, íbamos y hojeábamos las revistas tipo, Harper’s Bazaar, Vogue, y analizábamos las poses de las modelos y nos inspirábamos en eso. Y después aparecíamos en una playa, en una especie de isla. Era una escenografía proyectada maravillosa (García, 2021, p.245).

La obra se compone de escenas consecutivas en las que el espectador es transportado de un espacio diegético¹¹ a otro (Parte I: La Fiesta, El Gabinete, Otro lugar. Parte II: La Isla, La Llegada, El Encuentro, La Fiesta), asistiendo a una experiencia escénica fragmentaria pero fuertemente cohesionada desde lo sonoro-visual y corpo-ambiental. Como describe la coreógrafa, la acción se motiva por el juego entre el rapto espacial y las actitudes de las mujeres de las revistas de moda que las bailarinas imitaban desde el atuendo y la gestualidad. Entre las revistas nombradas encontramos la edición de 1965 de Harper’s Bazaar, donde el op art¹² y la ambientación de la era espacial son evocados en vestuarios, poemas y gestualidades de las modelos: Un universo de star system¹³ op-pop cargado de analogías y parodiado en la obra *La Fiesta, hoy*.

10 La aclaración es nuestra.

11 El espacio diegético es un término del lenguaje cinematográfico que se usa para denominar al universo ficticio donde se desarrolla la historia, al espacio narrativo donde suceden los hechos.

12 El Op art o arte óptico desarrollado por el artista húngaro Víctor Vasarely aborda las preguntas sobre la percepción humana, y despliega en sus obras, con el diseño gráfico visual y arquitectural, diferentes trabajos técnicos sobre las relaciones entre percepción y geometría. También algunas obras del artista son catalogadas como una variante de las parodias críticas culturalistas entre el arte objetual y el arte de concepto de Simon Marchán Fiz (1994, p.72)

13 Este concepto que remite a “sistema o constelación de estrellas”, surge del cine clásico hollywoodense y se refiere a un modelo de producción y difusión basado y reproducido sobre las figuras (actores, actrices, etc.) populares, “estrellas” del cine comercial norteamericano. Estas figuras encarnarían modos de comportamiento, gestualidades, visualidades, etc. modélicos de la época, como una forma de “héroe/heroína” modernxs.



Imagen 3: Two Poems April 1965 Revista Harper's Bazaar



Imagen 4 : Galactic Girl April 1965 Revista Harper's Bazaar



Imagen 5: Moon Magnetism April 1965 Revista Harper's Bazaar

Este espectáculo audiovisual fusiona danza, proyecciones, vestuario de pasarela y composición sonora en un dispositivo antinarrativo y sensorialmente absorbente o cool¹⁴. En palabras de las autoras, no busca la identificación directa con lxs espectadorxs ni la “comunicación de piel a piel” (Kamien & Marini, La Nación 9/12/1966), sino una experiencia mental, abstracta, que se despoja de convenciones y climas esperables.

El dispositivo escénico con proyecciones de diapositivas reemplaza la escenografía física, con imágenes abstractas y realistas proyectadas en fundidos lentos, generando atmósferas cambiantes. El uso del color está programado: del azul frío inicial al amarillo agresivo, terminando en blanco y beige. Este diseño permite no solo configurar un clima absorbente desde lo visual, sino que remite a elementos cinéticos del op art, lo cual es apoyado con el vestuario y contrastado con el movimiento corporal, casi al estilo de la danza posmoderna del mismo periodo.

Podemos interrogarnos, siguiendo los aportes de Sally Banes, si esta propuesta no estaría en la línea de lo que la autora describe como “Danza Posmoderna Metafórica”. En esta vertiente, Sally Banes (2013) ubica a aquellas prácticas que “articulan nuevas experiencias en torno al espacio, el tiempo y el cuerpo, incorporan el cine y el lenguaje, emplean estructuras de quietud y repetición...” (p.142) Además, describe en esta línea a las piezas que intentan emular, mediante el lenguaje corporal, ciertos sistemas técnicos o relaciones sociales de producción. Desde este enfoque, las poses y los gestos de las revistas parodiadas y la coreografía, en base a estas figuras, vendrían a ser una crítica sobre la cosificación de los cuerpos como objetos-mercancías, y el valor de cambio estaría metaforizado en el movimiento por repetición y acumulación.

En *La Fiesta*, se puede analizar la crítica de las relaciones sociales de producción capitalista en la era del consumo masivo, desde la yuxtaposición y tensión entre lo cinético-audiovisual y el ascetismo corporal (en pose casi de mueca paródica). En esta tensión se evidencian los vínculos de una sociedad de consumo atravesada por las normativas sociales de las revistas de moda, el consumo de ciertos objetos de lujo, la carrera por la conquista espacial y las prácticas de la vida cotidiana de las estrellas del momento, enmarcadas en el diseño estético de los centros metropolitanos de arte como París, Estados Unidos y Londres.

El tratamiento audiovisual de la escena opera desde el collage y la parodia, propios del pop art. Las fotografías intervenidas y proyectadas de Leone Soninno funcionan en oposición indirecta, como parodia de las imágenes de las modelos y artistas de las revistas. Según se explica en la nota del diario La Nación del 9/12/1966:

Leone Sonnino (...) después de muchas horas de ensayo halló lo que buscaba, pasó sí de las fotos abstractas a las realistas aunque fuera de escala, con colores que no les son propios, utilizados en función de escenografía, pero no física, sino con el gran paisaje de fondo, que es mutable (s/p)

Este tratamiento asume la imagen como una forma del consumo elitista, pero la descontextualiza, no solo en la operación visual de intervención de colores y escalas, sino también desde el movimiento ascético, casi frío, de los cuerpos de las bailarinas en poses de parodia. En esta línea, cabe destacar el uso del fundido audiovisual, propio de las técnicas

14 En los términos de su época definimos lo “cool” siguiendo a Masotta (2017), como una participación cercana al environment- la ambientación, en el sentido de envolver las facultades perceptivas de lxs participantes. (p. 155).

cinematográficas, que se utilizó por primera vez en este espectáculo a partir de trabajar con la yuxtaposición de dos proyectores de diapositivas.¹⁵ Esta sensación de movimiento escénico y visual orgánico contrasta con el estatismo y maquinismo propuesto por la coreografía, según expresaba la crítica del momento: “Los movimientos, mecanizados a veces, siempre fríos y con carácter no ya deshumanizados, sino anti humano, crean un clima de angustia fuertemente dramática que jamás llega a resolverse.” (Clarín /23/10/66)

Las referencias al op art se observan no solo desde la puesta en escena, sino también desde el vestuario que se articula como un elemento dramático. El vestuario no es solo la indumentaria o vestimenta de lxs bailarinxs, sino que está diseñado desde la acción de “desfile de moda”, lo que refuerza el cruce con la cultura visual de revistas y la publicidad (Harper’s Bazaar- Vogue); y funciona como comentario sociológico.

En uno de los números de la revista Harper’s Bazaar (4 de abril de 1965) se observa este vínculo entre el op art y la vestimenta como un diseño desde la acción: “testing the pull of gravity, lunar legs clad in shimmering silver (...) Sandal flying low on a 1/4 inch sole and 1/2 inch heel, is flyweight flexible and frugable ” (probando la fuerza de gravedad, piernas lunares revestidas de plata brillante (...)) La sandalia, de vuelo bajo, con suela de 6 mm y tacón de 12 mm, es ligera, flexible y económica.)



Imagen 6: Op and Pop fashion April 1965 Revista Harper's Bazaar

15 Como lo describe Soninno respecto del apartado “el genio del Lab” que se refiere a los inventos, a pedido de lxs artistas, de Fernando von Reichenbach: “Fernando inventó un sistema para que las proyecciones cambiaran por fundido en lugar de hacerlo por corte; que al entrar una diapositiva pase a la otra como en una escena cinematográfica.” (García, 2021, p. 251).

Según se describe en el apartado 1. El FUNDIDO DE UNA IMAGEN A OTRA (utilizado en la FIESTA, de Marilú, Marini, septiembre de 1966): Fue utilizado por primera vez en un espectáculo, en el que la diapositivas reemplazaban a la escenografía, haciéndose fundidos, muy lentos de uno a otro cuadro. Oscuros: el oscurecimiento también se logró de esta misma manera poniendo una diapositiva opaca o u omitiéndola en el caso de proyectores que no abren la compuerta al faltar diapositiva. Para este efecto, es importante que los proyectores pares estén en perfecto registro de cuadro con los impares, a fin de evitar que la fusión de alguna sensación de movimiento. (García, 2021, p. 250).

STRIPES going absolutely out of sight in bamboo and black-the tops un op fashion. Clean cut halter very much in gear, the shape handsomely handling the whole bit. By young elegant in fibranne rayon fabric by Maxwell-designe inspiration by a painting of Vasarely. (Rayas que se pierden por completo en bambú y negro: las blusas no son de moda. Un top de corte limpio, muy actual, con una silueta que realza el conjunto. Diseño joven y elegante en tela de rayón de fibra de Maxwell-Designe, inspirado en una pintura de Vasarely.) (Op and Pop fashion April 1965 *Harper's Bazaar*)

Desde la música se impone la repetición y un ritmo constante, sin pausas, generando una compulsión al movimiento que es contrastado por el estatismo tenso, anti-expresivo:

el espectador es bombardeado por una música que no le permite desviar la atención en ningún momento, gracias a una banda magnética, compuesta por Miguel Angel Rondano sobre la base de grabaciones de gran calidad, excelentemente, seleccionadas y compaginadas. En general, esta música impone el ánimo del espectador, una necesidad casi física de movimiento a la que la coreografía de Marilú Marini y Ana Kamien oponen un estatismo de fuerte contención.(Clarín 23/10/66)

Podemos analizar, gracias a las fotografías de la obra, las referencias críticas y las entrevistas, cómo el diseño coreográfico entre movimientos estáticos y poses repetitivas fue elaborado en base a los comportamientos y gestualidades de las revistas de moda. Rastreamos en varias ediciones de la Revista Vogue la analogía de estas gestualidades y las posiciones de los cuerpos, tanto en sus posturas de perfil como en las formas geométricas.



Imagen 7: Un nuevo olor a experiencia s/f *La Nación* Universidad Torcuato Di Tella.
Archivo de la Biblioteca, Colección Serie prensa y difusión



Imagen 8: La Fiesta mejor no ser invitado 1 de noviembre de 1966
Primera Plana Universidad Torcuato Di Tella.
Archivo de la Biblioteca, Colección Serie prensa y difusión)



Imagen 9: Kinetic Threads April 1965 Revista Harpers Bazaar

De esta manera, podríamos interpretar que los procedimientos de repetición y redundancia, entre la parodia y la ironía, propios del por art, son reelaborados a partir de algunos principios compositivos del arte óptico-cinético. La coreografía se puede leer como una ambientación-acción gracias a la relación estructural de los elementos entre poses, gestos y música en la totalidad del ambiente, para generar un cinetismo en la percepción de lxs espectadorxs. Pero este cinetismo está abordado desde un aspecto conceptual de la sensación de movimiento, más que sensorial.

Parafraseando a Marchan Fiz¹⁶ (1994) podríamos decir que en *La Fiesta*: el ambiente empieza a bailar, a parpadear e inquietarse. Los movimientos corporales se vuelven estáticos e inestables, se resisten a ser apresados en una dramaturgia clásica o en una kinesis mímica sensorial y tienden a traspasar los umbrales de la adaptación (...) el resultado es una vibración inquietante (...) se produce un campo tensional entre la tendencia estructurante de la percepción y la inestabilidad existencial del objeto/gesto. (p. 115)

Paralelamente a su complejidad técnica e intermedial, *La fiesta* se puede interpretar como una forma de danza posmoderna. Sus escenas incorporan el concepto de movimiento como tarea y de cuerpo pedestre en el sentido de un alejamiento con respecto al virtuosismo academicista y a los sistemas expresivos característicos de la primera danza moderna, representada por coreógrafas como Martha Graham o Mary Wigman. La experimentación coreográfica parece funcionar como un encuadre dramático en esta obra y otras obras del período, como *¿Jugamos a la bañadera?* (1966) de Graciela Martínez y *Crash* (1967) de Oscar Aráiz. Siguiendo el análisis de Kado Kostzer (2023), podemos observar cómo la obra de Graciela Martínez incorpora una lógica de collage coreográfico. La utilización de un vestuario ecléctico con muletas, guantes de box y un tutú, o de una escenografía que incluía una bañadera con la cavidad hacia el público, se integraba como un objeto expresivo resignificado por los movimientos de la bailarina. Aquí también tenían espacio las referencias a la cultura popular y de consumo masivo, generando un ambiente eufórico que, con el correr de las escenas, devenía inquietante y hasta macabro (p. 48).

Esta misma estructura de collage, entrelazada con referencias a la cultura popular, se observa en *Crash*, obra de Oscar Araiz estrenada en 1967 en el Di Tella. Como señala Vallejos (2020a), *Crash* representó un hecho inédito para la danza contemporánea en el país: se presentó más de cien veces entre 1967 y 1968, con un promedio de más de ciento cincuenta espectadores por función. El programa de mano la definía como un “divertimiento en 1 acto y 22 cuadros sin telón”, mientras que la crítica la describía como un “experimento creativo”, provocativo y humorístico (Revista Criterio, 11 de abril de 1968). La puesta en escena incluía una banda sonora ecléctica que iba desde el canto de una hinchada de fútbol hasta canciones de los Beatles, e incorporaba referencias a la mitología criolla del gaucho. Una vez más, se advierte la yuxtaposición entre gestos coreográficos propios de la danza contemporánea y elementos de la cultura folklórica, las clases populares y la cultura de masas. La tensión principal, al menos en el caso de Aráiz, surge al contrastar esta obra con *La consagración de la primavera*, su otra pieza reconocida en esos años, que fue censurada por el onganiato en 1967. Como advierte Vallejos (2020a), una nota de la revista Siete días ilustrados interpretó el estreno de *Crash* como una concesión a un público no erudito, luego de su marginación del Teatro Colón. Esta tensión político-estética también atraviesa las obras mencionadas anteriormente y resulta fundamental dimensionarla históricamente.

16 “El cuadro u obra óptica empieza a bailar, a parpadear e inquietarse. Las formas se vuelven inestables, se resisten a ser apresadas de un modo definitivo y tienden a traspasar los umbrales ópticos de adaptación. En casos extremos la visión se vuelve dolorosa. El resultado informativo total es una vibración inquietante. Se produce un campo tensional entre la tendencia estructurante de la percepción y la inestabilidad existencial del objeto.” (Marchan Fiz, 1994, p. 115)

¿Qué POP en el Di Tella?

En un contexto sociopolítico donde el posicionamiento de muchxs artistas e intelectuales fue virando hacia la militancia orgánica y el abandono de la práctica artística, la figura de Oscar Massota nos resulta fundamental en cuanto a su mirada pragmática de la estética y el arte. Las discusiones entre diferentes autorxs recopiladas en *Happenings* (1968), sobre la semiótica, la fenomenología y el arte de los medios, fueron claves para la pregunta sobre las herramientas que el arte aporta al campo social, ya no desde el mensaje o contenido, sino desde el medio mismo. A partir del acceso al análisis de los medios masivos de comunicación, el arte se pregunta sobre sus propios medios artísticos, como expondrá Eliseo Verón:

Se trata de pensar en un arte de objetos que todavía no estamos en condiciones de imaginar, pero cuya materia no sea física, sino social, y cuya forma esté constituida por transformaciones sistemáticas de estructuras de comunicación. Objetos, en suma, que serán difíciles de conservar en los museos para las generaciones posteriores". (Veron, 1968, p.127)

La pregunta sobre el medio propone un viraje hacia una concepción particular del arte, de sus objetos, lxs sujetos y de su función. Nos interesa, para este breve trabajo, cómo lo pop no es expresado por la importación de objetos, mensajes, gestos de la cultura masiva sino como una forma de polemizar la diferencia entre la alta cultura y la baja cultura. A través del medio/ *medium* se explicita la función pragmática y social del arte. Es decir, la función del arte no sería "expresar la emoción de un artista" o "mostrar la realidad", sino "actuar sobre el receptor" y exponer las relaciones sociales de producción capitalista en torno a sus códigos. Se trata de un "hacer hacer" o "impulsar a hacer" que, en palabras de Jacoby (1968), refiere a la dimensión comunicativa de la obra donde los vínculos entre estética y política se activan a través del *medium*¹⁷.

Así, sobre la lectura hegemónica que abogaba por la importación del pop-art estadounidense en nuestra región, se contraponen la perspectiva local que el autor (2017, p. 80) analiza como "los imagineros" o nueva imaginiería. Esta sería una corriente de arte que, como crítica a una estética de la imagen pura, se ubica en el signo, pero para hacernos sentir la presencia del código. Cuando las imágenes dejan de funcionar como puras imágenes: "permiten *apercibir* por detrás de ellas el código en el que se inscriben como signo" (op. cit, p. 102). Desde una reflexión sobre la separación entre redundancia y metáfora, código y signo, el autor define y delimita lo que entiende como arte pop, avanzando sobre las producciones de lxs artistas argentinxs. Luego de formular su crítica a la famosa frase de Marshall McLuhan "el medio es el mensaje", Massota explicita las problemáticas del arte y la correlación entre la producción artística y los productos de otras áreas sociales. En primera instancia, desarticula la dicotomía entre comunicación e información, y propone que el arte pop sería una forma de evidenciar la concurrencia de estas funciones, demostrando la centralidad del medio. En palabras del autor: "hacer suyos ciertos sistemas simbólicos, ciertos sistemas de manipuleo de lo real (...) para aprender, al contacto mismo con los ob-

17 Jacoby (1968) desarrolla su teoría sobre el arte de los medios y explica la importancia de las estructuras persuasivas de los mass media como técnicas y códigos susceptibles de ser utilizados por las prácticas artísticas. En este sentido el autor señala la importancia de un uso artístico de un medio político como sería la comunicación masiva, y hace foco en el polo de la recepción, como instancia principal del hecho estético-político. (pp. 129-130)

jetos de la producción social y el consumo...” (op. cit., p.76); En segunda instancia, revisa la noción de ontología y autonomía del arte, desplazando la idea de esencia de objetos o elementos inmanentes, incluso también la idea de funcionalidad estética. Es decir, la imagen de la plástica no sería pura y dura imagen visual y, en este sentido, el movimiento de la danza no sería el cuerpo en situación kinesica-escénica únicamente. El corrimiento que “los imagineros”¹⁸ hacen respecto de la función específica del arte en cuestión lleva el foco hacia los códigos. Estos códigos no solo están definidos en el contexto, sino que también encarnan la forma sensible. Y es aquí donde se plantea una revisión de la estética: ¿Cuáles son las materialidades? ¿Qué procedimientos activan? ¿Cómo operan estos mecanismos en lxs espectadorxs? El arte de los medios se vuelve sobre los medios mismos (del arte) y visibiliza la relación de lxs sujetos con el mundo. En palabras de Masotta (2017):

hay sociedades que, fundándose en la estática de las jerarquías, no se ignoran a sí mismas como tales, puesto que son capaces de darse instituciones como la máscara, a través de la cual y en la cual comentan la estructura social. Y otras sociedades, en cambio, que al nivel de sus instituciones, ignoran su estructura social. El arte pop no sería sino el comentario irónico de esa ignorancia. (p. 116)

Esta idea de Masotta ofrece una clave decisiva para pensar cómo funcionó lo pop en el Di Tella: como una táctica de lectura crítica sobre las formas en que la sociedad oculta o desconoce su propia estructura. Ese desplazamiento irónico es central para comprender el modernismo pop en la danza del CEA, donde lo pop no aparece como estilo visual importado, sino como un mecanismo para desnudar los códigos que rigen la sensibilidad moderna. En este sentido, las producciones de danza operan en el mismo registro que señala Masotta: no remiten a la imagen pop, sino que ponen en crisis los marcos perceptivos que organizan lo social y lo artístico en una geopolítica periférica.

Conclusiones: La politicidad de un modernismo pop

Una idea central en el abordaje que los Estudios de Danza proponen sobre la relación entre danza y política sostiene que la danza puede funcionar, simultáneamente, como una práctica coherente con un orden político que disciplina los cuerpos y como una instancia de subversión de ese mismo orden al que contribuye a consolidar. De ahí su mentada duplicidad, ya que puede “codificar la norma y su desviación” en un mismo acto (Franko, 2019, p. 207). En el contexto del Onganiato, entre 1966 y 1970, la danza escénica contemporánea buscó contribuir en gran medida a un proceso de “modernización cultural” promovido por las clases dominantes, el cual también podría entenderse, en términos de Anibal Quijano (2000), como una “europeización de la cultura” típica de la colonialidad del poder en países latinoamericanos. La supuesta “modernización” siempre implicó en los hechos una incorporación de estéticas previamente validadas en los centros hegemónicos de la cultura occidental¹⁹. Sin embargo, el marco de progreso cultural promovido por prácticas

¹⁸ El autor (Masotta, 2017) ubica dentro de “los imagineros” a lxs artistas argentinos como Rubén Santantonin, Marta Minujin, Dalila Puzzovio, Carlos Squirru, Juan Stoppani y Emilio Renart. En el análisis que realiza de sus obras revisa la crítica que estxs artistas realizan de la imagen visual, el rechazo de la posibilidad de integración funcional en el contexto o en instituciones, y del destino material de sus obras. En suma, los ubica dentro de una corriente de arte que se constituye en crítica a una estética de la imagen y hace problemática la relación de la imagen con el objeto real al que se refiere. (p. 80)

¹⁹ Podríamos pensar que si la danza folklórica actuaba como un dispositivo de defensa y difusión de valores ligados a una identidad nacionalista, la danza escénica moderna y contemporánea de producción nacional trataba de brindar pruebas fehacientes de la factibilidad de una “modernización” cultural coherente con un desarrollo económico

de danza alineadas con el orden político establecido también propició diversas formas de resistencia “no militantes”. Siguiendo a Vallejos (2020) consideramos que las obras de danza escénicas constituyen intervenciones sociales cuyo sentido político puede generarse, en última instancia, en el momento de la recepción por parte del público. De ahí que su grado de politicidad no responde exclusivamente a las intenciones de lxs autorxs. Una obra puede generar un acontecimiento político sin asumir necesariamente una postura militante. En este sentido, podríamos señalar como ejemplos la presentación de obras disruptivas ligadas al erotismo o a la subversión del orden familiar como *La consagración de la primavera* de Oscar Aráiz, *Fedra* de Ana Itelman o el juego paródico y el humor en *¿Jugamos a la bañera?* de Graciela Martínez y las obras del grupo Danza Actual como *La Fiesta, hoy*. Estas acciones estético políticas habilitaron la posibilidad de observar y experimentar cuerpos y gestos cuya misma existencia se declaraba implícitamente en disidencia con respecto a los valores morales y estéticos promovidos desde el poder dictatorial. En este sentido, la danza contemporánea y la performance podían ser observadas simultáneamente como vehículos de una modernización colonialista y como actos de subversión contraculturales.

Según la teoría del modernismo estético de Clement Greenberg (2006), la vanguardia se separa de la sociedad debido al cambio en las dinámicas de consumo del arte y por esa razón avanza en el sentido de su autorreferencialidad. El arte de vanguardia es obligado a autoexcluirse para sobrevivir en un contexto dominado por la cultura kitsch de consumo masivo. Este es el encuadre teórico dominante dentro de la historia de la danza moderna, que llevó a Sally Banes (2013) a definir a la danza posmoderna como la primera y verdadera expresión del modernismo estético en la danza. Para Banes, fue recién con la obra *Trio A* de Yvonne Rainer que la danza escénica arriba a la posibilidad de concebir y representar un movimiento puro. Ahora bien, ¿qué sucede si aplicamos estas ideas a la danza contemporánea que se practicaba en Buenos Aires en la década del sesenta del siglo XX? En principio, podríamos decir que, en este caso, la vanguardia modernista implicó una estrategia mixta y contradictoria de reflexividad crítica autorreferencial y de apertura hacia la cultura popular/pop con ribetes de criollismo. La autorreferencialidad habilitó una toma de conciencia acerca del lugar subalterno de las prácticas artísticas locales en el concierto internacional. En ese sentido, la inclusión de elementos ajenos a la cultura del arte contemporáneo de élite funcionó como una forma de “mimicry” en los términos de Homi Bhabha (1994), es decir, una imitación de la cultura dominante que actúa, a la vez, como asimilación y parodización del opresor. La europeización de la cultura, característica de las sociedades que vivieron el colonialismo, supone un desacoplamiento de las prácticas artísticas con respecto a la colonialidad del poder desde el momento en el que se ubican por fuera de la sociedad. Lo que viene a señalar irónicamente el *modernismo pop* es esta contradicción.

El arte de vanguardia en Buenos Aires incluyó un componente pop/popular como un modo de autorreferencialidad crítica que, en lugar de recluirse, se integró al entorno cultural, haciendo entrar a la sociedad y sus desigualdades dentro de la escena. Aquí se advierte con claridad la premisa de la cultura pop de desdibujar la jerarquía entre alta y baja cultura, aunque desde una perspectiva situada que podemos identificar en las ideas de Oscar Masotta anteriormente desarrolladas.²⁰ En este caso, las prácticas artísticas emergentes

20 Desde los aportes de la fenomenología y la socio-semiótica materialista muchxs artistas, intelectuales-artistas e intelectuales de la región expresan esta vertiente local como una postura teórica-metodológica que dirige las búsquedas de la práctica artística del mensaje-contenido hacia la pregunta sobre el medio. Véase lo desarrollado en el apartado anterior.

y experimentales de lxs jóvenes —propiciadas y financiadas por instituciones como el Di Tella— instauraron una politicidad que opera en el desarrollo mismo de los procedimientos estéticos en lugar del contenido del mensaje. Consideramos que estas prácticas artísticas, cuyos referentes podrían verse en las obras que analizamos, tomaban al criollismo²¹ como un antecedente directo. Y es esa experimentación con lo popular, como reflexividad crítica, lo que de algún modo preanunció la futura afinidad de la danza-teatro en Argentina con la estética del “gestus” de Pina Bausch en los años ochenta. Todo esto nos lleva a proponer la categoría de *modernismo pop* para caracterizar ciertas formas de politicidad de las prácticas de danza y performance de ese periodo en Buenos Aires. Se trata de una corriente político-artística que, como señalaba Oscar Masotta, lleva el foco de su cuestionamiento a los códigos. El modernismo pop no es progresivo o lineal, sino que desarrolla una lógica histórica helicoidal. No se propone un avance directo hacia la pureza del medium, sino prácticas de sedimentación de estrategias de desidentificación activa, formas de embarrar el canon (Vallejos, 2020b). De este modo, se adopta el gesto de negación típico de la vanguardia, pero a la vez se niega el lugar de enunciación vanguardista, instaurando una doble negación. El modernismo pop niega tanto a la cultura kitsch como al arte de vanguardia colonialista.

21 Tomamos el *criollismo* desde los estudios literarios de Prieto (2006). El autor señala la complejidad del término y su funcionalidad respecto de la interpretación del mundo de lo folklórico y lo gaucho. Por un lado el *criollismo* fue propuesto como una operación de la clase dirigente para la dominación de las clases populares (en la construcción de la idea del gaucho y la homogeneización socio-cultural), pero por otro lado, funcionó como una herramienta de las clases populares y lxs inmigrantes extranjerxs para legitimar su habitabilidad urbana, construir otros relatos sobre sus prácticas y promover la integración cultural.

Referencias Bibliográficas

- Banes, S. (2013). Terpsícore en zapatillas de deporte: Introducción. En De Naverán, Isabel y Ecija, Amparo (Ed.). *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 132 -143). Madrid: Artea.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London/New York: Routledge.
- Del pop al más allá (9 de diciembre 1966) *La Nación*. Columnas de la juventud Sec. s/p.
- Experimento creativo (11 de abril de 1968) *Revista Criterio*. s/p.
- Fortuna, V. (2019). *Moving Otherwise*. New York: Oxford university press.
- Franko, M. (2019). La invención de la danza moderna. En *Danzar el modernismo / Actuar la política* (pp. 33-63). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Galactic Girl (April 1965) *Revista Harper's Bazaar*. S/p.
- García, F. (2021). *El Di Tella Historia íntima de un fenómeno cultural*. Bs As: Paidós.
- Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política*. Bs. As.: siglo veintiuno ediciones.
- González Santos, V. (2023). Entrevista a Ana Kamien y Leone Sonino. En *Danza actual: experimentación de la danza argentina en los años 60*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.
- Instituto Torcuato Di Tella. (1965). *Memorias del Instituto Torcuato Di Tella 1965-1966*. Bs. As. Instituto Torcuato Di Tella. Recuperado de <file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/Memoria%201965-1966.pdf>
- Isse Moyano, M. (2006). Síntesis histórica. En *La Danza Moderna Argentina cuenta su Historia: historias de vida*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- (2023). Danza moderna argentina. Un poco de historia. En Lemus, F. (comp) *Danza actual: experimentación de la danza argentina en los años 60*. (pp.53-63) Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Jacoby, R. (1968) Bar Moderno y Manzana Loca 1967, Recuperado del sitio de internet Archivos en Uso.org, https://archivosenuso.org/jacoby-conceptos-fetich/vanguardia-de-los60#viewer=/viewer/1011%3Fas_overlay%3Dtrue&js=
- (1968). Contra el happening. En Masotta, O. *Happenings*, (p.127). Bs. As. : Editorial Jorge Alvarez. Recuperado de https://archivosenuso.org/jacoby/cronologico#viewer=/viewer/996%3Fas_overlay%3Dtrue&js=

Kostzer, K. (2023). La generación Di Tella y otras intoxicaciones. En Lemus, F. (comp) (2023). *Danza actual: experimentación de la danza argentina en los años 60*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

“La Fiesta”: El hombre de hoy y su despersonalización. (23 de octubre 1966). *Clarín*.

La Fiesta mejor no ser invitado (1 de noviembre de 1966) *Primera Plana*.

Lemus, F. (comp) (2023). *Danza actual: experimentación de la danza argentina en los años 60*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Licera, N. & Kauer, S. (2019). Graciela Martínez: cosas, cisnes. Recuperado de https://youtu.be/-eg_YjEviI0?feature=shared

(2023). Danza y experimentación en Buenos Aires durante los años 60. En Lemus, F. (comp) (2023). *Danza actual: experimentación de la danza argentina en los años 60*. (pp. 147-197). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Longoni, A. (2017). Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta. En Longoni, A. (Ed.) *Oscar Masotta Revolución en el arte*. (pp. 7-68). Bs As: Mansalva.

Marchán Fiz, S. (1994). *Del Arte objetual al Arte de concepto*. Madrid: Akal.

Masotta, O. (2017). Happenings. En Longoni, A. (Ed.) *Oscar Masotta Revolución en el arte*. (pp. 133-161). Bs As: Mansalva.

Moon Magnetics (April 1965) *Revista Harper's Bazaar*. s/p. Recuperado de <https://www.avedonfoundation.org/harpers-bazaar-april-1965>

Op and Pop fashion (April 1965) *Revista Hazaar*. s/p. Recuperado de <https://www.avedonfoundation.org/harpers-bazaar-april-1965>

Pinta, M. F. (2013). *Teatro expandido en el Di Tella*. Bs. As.: Biblos.

(2014). Pop! La puesta en escena de nuestro «folklore urbano». Caiana. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* (4). Recuperado de <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2014-1-04-d11/>

Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Bs. As.: Siglo XXI.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y A. Latina. En Lander E. (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Bs. As.: CLACSO.

Suarez, M. (2025a). Activismos artísticos de los 80s en el Cono Sur, una mirada desde la intermedialidad y la técnica. En Aschieri, P. (comp) *Artes, Cuerpos y Corporalidades. Trayectorias liminales en movimiento. Homenaje a Elina Matoso*. (pp.245-282). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel Ediciones.

(2025b). Interfaz para la memoria colectiva: Prácticas artísticas de los ochenta en el cono sur. *Arte E Investigación*, (27), e117. <https://doi.org/10.24215/24691488e117>

Instituto Torcuato Di Tella (1965). Memoria del Instituto Torcuato Di Tella 1965-1966. Bs. As.: Editor Instituto Torcuato Di Tella.

Tambutti, S. (2000). Entre el riesgo y la esperanza. En AA. VV, *Siglo XX 12 Argentino: Arte y Cultura* (pp.118-122). Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.

Two Poems (April 1965) *Revista Harper's Bazaar* s/p. Recuperado de <https://www.avedon-foundation.org/harpers-bazaar-april-1965>

Un nuevo olor a experiencia (s/f) *La Nación*. s/p.

Vallejos, J. I. (2020a). Danza, política y subversión utópica: “La Consagración de la primavera”; de Oscar Aráiz y Fedra de Ana Itelman (1968-1970). *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, (32). <https://doi.org/10.34096/tdf.n32.8639>

(2020b), Embarrar el canon: por una coreopolítica de la abundancia. *Arte Da Cena (Art on Stage)*, 6(2), 7–37. <https://doi.org/10.5216/ac.v6i2.66637>

Whats happening? Op and Top fashion (April 1965) *Harper's Bazaar*, pp. 144-155.

Imaginarios teatrales de la clase trabajadora: los bárbaros de ayer y hoy

Dramatic Imaginaries of the Working Class: The Barbarians of Yesterday and Today

Mg. Carlos Leiva Sotomayor¹

cvleiva1@uc.cl

Resumen

La escena teatral chilena del siglo XX estuvo marcada por la presencia de sujetos asociados a la marginalidad, siendo el imaginario de la clase trabajadora el más preponderante, sin embargo, ¿cómo nuestra actualidad conversa con aquel antecedente artístico? El presente artículo tiene por objetivo examinar aquella problemática a partir de *Temis* (2019), vinculando los imaginarios estéticos con la tradición escénica chilena. Con aquel propósito se esboza, en primer lugar, un breve recorrido histórico que da cuenta de la presencia de la clase trabajadora en el teatro chileno, posteriormente se establecen relaciones entre *Los invasores*, de Egon Wolff, y *Temis* dando cuenta de actualizaciones o resistencias y, por último, se estima la pertinencia de la categoría precariado para entender al menos uno de los imaginarios del trabajador contemporáneo. En una sociedad que se funda en la precarización es pertinente indagar en los reveses que aquello podría traer en el teatro y sus imaginarios sociales-estéticos.

Palabras clave: Imaginario estético; Clase trabajadora; Precariado; Teatro Contemporáneo.

Abstract

The Chilean drama scene of the 20th century was marked by the presence of characters associated with marginality, being the imagine of the working class the most prominent. However, how does our present-day dialogue with that artistic precedent? This article aims to examine that issue based on *Temis* (2019), linking aesthetic imaginary with the Chilean theatrical tradition. To this end it will be presented: first, a brief historical overview of the presence of the working class in Chilean drama; then, it will be established relationships between Egon Wolff's *Los Invasores* and *Temis* by reporting updates or resistances; and finally, it will be estimated the pertinence of the category precariousness to understand at least one of the images of the contemporary worker. In a society that is funded on precariousness it is pertinent to investigate the setbacks that this could bring into the theater and their aesthetic-social imaginaries.

Keywords: Aesthetic imaginary; Working class; Precariat; Contemporary drama.

Recibido: 29/11/2025. Aceptado: 11/12/2025

1 Carlos Leiva Sotomayor Doctorando en Literatura, Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Introducción

En 2019 se estrena *Temis* (2025), la última obra de la trilogía de Teatro Bonobo. En ella, al igual que las obras que le anteceden, se problematiza la barbarie contemporánea, los discursos políticos recientes y el estado actual de algunos imaginarios estéticos-sociales. Por medio de la escritura de Pablo Manzi, la dirección de Andreína Olivari el diseño integral de Los Contadores Auditores y, por supuesto, todos los demás miembros del equipo, se nos presenta la historia de una familia liberal burguesa que conoce a una supuesta hermanastra que exige millones de pesos para suplir todas las necesidades de su infancia. Tras la peripecia de aquel encuentro y el develamiento de la verdadera intención de aquella hermana, se manifiestan en el escenario dos criaturas que parecieran haberse confundido de obra, dos seres mitológicos que invaden la escena en representación de otros que no pudieron. ¿Quiénes son y fueron esos bárbaros? ¿Aquellas apariciones monstruosas pueden advertirnos de una emergencia social y estética? Considerando estas interrogantes, el presente artículo tiene por objetivo examinar el imaginario de la clase trabajadora en *Temis* a partir de su vinculación con la tradición teatral chilena.

Lo escrito aquí, adquiere estatuto de actualidad por cuanto tan solo hace unos meses se publicó la trilogía de Teatro Bonobo por Oxímoron. Si bien *Temis* ya posee algunos años, reflexiones como esta servirán para revitalizar el texto a la luz de su publicación, y, de cierto modo, continuar con el entusiasmo teórico que pueda sugerir nuestro teatro reciente. Asimismo, a propósito del prólogo que Mauricio Barría escribe para la obra de Manzi, sostengo que hay cierta clave que no se puede desperdiciar: esta investigación considera la relación que Barría esboza diestramente entre *Temis* y *Los invasores* de Egon Wolff (1990), utilizando aquel cruce como pivote para comprender el tránsito del imaginario del trabajador, pues, cómo señala Barría, en Manzi (2025), podemos rastrear la genealogía de este imaginario, sin duda, en la década de los sesenta (p. 14).

Sopesando lo mencionado anteriormente, el artículo se esgrime a partir de tres apartados: El primero esboza un contexto teatral e histórico que permite pensar un tránsito entre imaginarios estéticos, considerando las representaciones del siglo XX; el segundo caracteriza al trabajador de *Temis* a partir de la comparación con *Los invasores*; y, por último, se estima la pertinencia de la categoría precariado para describir un nuevo imaginario asociado al trabajador.

Tal como indicó Juan Villegas en *Los marginados como personajes: Teatro chileno de la década de los sesenta* (1986) “la aparición o desaparición de ciertos tipos humanos como referentes de personajes literarios no se explica exclusivamente sobre la base de factores artísticos” (p. 85), pues aquello estaría advirtiéndonos de transformaciones ideológicas. En este sentido, con una tradición literaria/teatral que ha procurado representar a los marginados y explotados, cabe preguntarse: ¿dónde está o cómo aparece la clase trabajadora en el teatro chileno reciente?

La clase trabajadora en el teatro chileno: breve recorrido de un siglo

La escena teatral chilena del siglo XX consideró al trabajador en su dimensión política no solo como una ubérrima fuente simbólica, sino también como un imaginario que podía cumplir un rol fundamental en la historia. Aquellas presencias laborales, articuladas principalmente por una matriz ideológica, se pueden rastrear en distintos momentos del siglo pasado, lo que permitiría pensar una suerte de genealogía representacional que coopere a dilucidar cómo los imaginarios actuales conversan con nuestra tradición dramática.

Durante las primeras décadas del siglo XX, antes de la profesionalización del teatro nacional, se pueden identificar algunas experiencias que ubican a los trabajadores como protagonistas, tal es el caso del teatro con tintes anarquistas de Antonio Acevedo Hernández o el teatro obrero de Luis Emilio Recabarren, quién será considerado en este apartado debido a su relevancia en las luchas proletarias. La labor teatral de Recabarren se caracterizó por comprender como unidad indisoluble lo político de lo artístico, siendo la aparición del trabajador tanto un fin como un medio. De esta manera, el arte no sería otra cosa que una herramienta social para alcanzar un objetivo político, así lo reconoce el autor en una de sus cartas donde identifica la potencialidad política subyacente en el teatro:

Estamos preparando una gira artístico-educacional por el “Conjunto Artístico Obrero”, que proyecta realizar un viaje por las principales ciudades entre Santiago y Puerto Montt. El objetivo de esta gira artística es despertar la conciencia proletaria por medio de la representación teatral, el canto y la conferencia, aprovechando la atracción que despierta el teatro, para realizar aquella propaganda que necesita la clase obrera para realizar su organización. (Rodríguez, 1973, p. 46)

Pero este foco en los trabajadores no solo queda expuesto en las características extra-artísticas del teatro de Recabarren, sino también en su dramaturgia donde se identifica un ferviente antagonismo de clase y un discurso que aboga por el carácter gregario de la lucha social. Ejemplo de aquello es lo que señala Iván Vera-Pinto en su libro *Luis Emilio Recabarren: teatro y desdicha obrera* (2018), donde analiza la obra más famosa del autor e indica una estructura que pareciera ser común a todas las obras de ese entonces que se esgrimen como políticas-pedagógicas:

(...) eran arquetipos que invariablemente estaban en pugna de voluntades e intereses: el obrero (protagonista) y los representantes burgueses (antagonistas). Este procedimiento de exponer el conflicto exacerbado entre “buenos” y “malos”, es resuelto de manera compendiada con la victoria efectiva o moral del héroe-obrero (2018, p. 121).

El imaginario del trabajador inscrito en el teatro de Recabarren y, de cierta manera, también en la dramaturgia atravesada por la cuestión social de inicios del siglo XX, tenía principios ideológicos claros desde donde se esgrimían tanto los discursos como las representaciones. Aquellos imaginarios serían contruidos a partir de una perspectiva colectivista, intrínsecamente política y necesariamente transformadora. El imaginario del trabajador, que empezaba a formularse en tanto clase, por ese entonces era cuanto menos sinónimo de esperanza.

En la década de los sesenta el protagonismo de los trabajadores en el teatro continuaría, primero, por el impulso de la Revolución Cubana y, en segundo lugar, por una nueva plataforma artística en ascenso: los teatros universitarios. De todas maneras, en los circuitos *underground*, se puede seguir identificando a mediados del siglo XX iniciativas teatrales como las de Recabarren, es decir, experiencias que pueden categorizarse como arte militante, dicho de otra manera, expresiones sociales que ponían “el arte al servicio de lo social-político” (Verzero, 2013, p.128). Una de aquellas experiencias es la que describe Andrés Grumann en “¿Y por qué no la revolución del teatro? El T.E.P.A o la “propaganda política con forma teatral” de Isidora Aguirre” (2013), donde revisa el quehacer teatral y político de la dramaturga en la campaña presidencial de la Unidad Popular. En aquel artículo Grumann señala que en las obras “los personajes procuraban ser un fiel reflejo tanto del “poder popular” como de los elementos políticos que comprendían la contingencia del país” (2013, p. 216), por lo que, en ese ímpetu especular, podemos hallar imaginarios laborales simples que apuntaban principalmente a desarrollar una identificación entre el personaje y el espectador. El sentido pedagógico de este teatro, el cual se desempeñaba en poblaciones y en circuitos no profesionales, configuraba un imaginario del trabajador/poblador verosímil, pues muchas veces los libretos eran solicitados por distintas organizaciones para así enfatizar el mensaje, lo que devenía en una suerte de imaginarios móviles, pero a la vez homogéneos.

Cabe mencionar que tanto “la propaganda política con forma teatral” de Aguirre como el teatro obrero de Recabarren no solo se constituían a partir de imaginarios proletarios, sino que los actores y actrices muchas veces lo eran. De esta manera, la aparición de subjetividades trabajadoras no solo tenía un objetivo político, sino también social y estético, pues los trabajadores eran tanto sujetos de ficción como los cuerpos que la posibilitaban. Por supuesto, aquel matiz ideológico determinó las maneras en la que los trabajadores fueron representados, por cuanto sus presencias en el escenario siempre suponían el deseo de una transformación. Para este tipo de teatro el proletariado era el actor social —y teatral— preponderante para los cambios del siglo XX, pues los vientos revolucionarios de Cuba y el rumor de una Unión Soviética en ascenso hizo posible creer que aquel camino era una posibilidad en nuestro país. El trabajador era protagonista de la historia y de los dramas sociales.

En la década de los sesenta no solamente aquel tipo de teatro militante ubicó en el escenario a las subjetividades populares y trabajadoras. Quitral y Wallffiguer (2021) proponen que cierto tipo de teatro podría catalogarse bajo el adjetivo “comprometido”, pues este se caracterizaría por funcionar “como una herramienta transformadora de la sociedad” (2021, p. 18). Aquel carácter transformador que tanto el teatro militante como el teatro comprometido poseían, se diferenciaban en esencia por la prioridad que le otorgan a lo estético o a lo político: el primero se constituye como una política que puede asumir la forma de teatro; mientras que el segundo es arte que puede tener connotaciones políticas. De esta manera, a partir de los sesenta, se puede apreciar un teatro sensible ante al acontecer social, pero que no provenía precisamente de las clases populares, sino de una élite intelectual y cultural. Aquello supondría también actualizaciones en tanto los imaginarios no eran consuetudinos bajo consideraciones político-orgánicas, sino más bien desde un enfoque artístico.

Tras la profesionalización del teatro en los cuarenta las universidades empezarían a conformarse como la punta de lanza de un teatro que procuraba sellar una identidad nacional a partir de “un teatro realista que intentara representar a ciertos sectores sociales”

(Darrigrandi, p. 34). Aquello, según María de la Luz Hurtado, en *Teatro y sociedad chilena: la dramaturgia de la renovación universitaria entre 1950 y 1970* (1986), se lograría a partir de tres temáticas recurrentes: La familia, el mundo popular y la revisión de personajes históricos-nacionales (pp. 24-25).

En ese segundo eje podríamos encontrar algunos imaginarios laborales, sin embargo, ya no fervientemente proletarios. Solo por citar algunos ejemplos, podríamos hallar a los trabajadores de un circo, en *El tony chico* (1964) de Luis Alberto Heiremans, o una masa inidentificable que parecieran haber sido parte de una fábrica, como en *Los invasores* de Egon Wolff (1963), obra que este artículo considera. De todas maneras, a pesar de los cambios culturales, se continuó replicando el carácter gregario, social y transformador en los imaginarios de la clase trabajadora. Aunque los teatros universitarios no poseyeran una dramaturgia militante, como la de Aguirre en el T.E.P.A., la vorágine social y el proyecto modernizador de ese entonces permitía seguir imaginando a los trabajadores a partir de verbos y adjetivos utópicos.

Durante la dictadura el teatro atravesó un momento refractario con respecto a las temáticas explícitamente políticas, sin embargo, sus salas se convirtieron en un espacio de encuentro y los estrenos continuaron. Según Eduardo Thomas Dublé, en “La dictadura en la dramaturgia chilena: historia y memoria” (2023), “los temas recurrentes en la producción teatral hasta fines de la década de 1970 son el trabajo y, muy especialmente la cesantía, ambos representativos de problemas que afectaban trágicamente a la sociedad chilena” (p. 107), como *Pedro, Juan y Diego* (1976) de Ictus o *Tres Marías y una Rosa* (1979), del TIT y David Benavente. Aquello permite sostener que incluso durante la dictadura el rol del trabajador, ahora como subjetividad política fracturada, continuaba teniendo una importancia relevante.

Al iniciarse el nuevo milenio apreciamos un panorama teatral caracterizado por la irrupción de dramaturgos que vivieron la dictadura durante su infancia o juventud, es decir, escritores que “experimentaron sus efectos como menores de edad y estudiantes. [Y, ya] adultos, han sufrido las consecuencias de las transformaciones operadas en el país por las políticas neoliberales implementadas por la dictadura” (Thomas, p.117). Esto lo reconoce Marcela Sáiz en su tesis doctoral, *Historia, presente y violencias en la dramaturgia y el teatro chileno a partir del 2010. La violencia como clave de la experiencia estética y ético política. El teatro como lugar de reelaboración histórica* (2019), quien delimita su objeto de estudio a dramaturgas y dramaturgos nacidos en las décadas del 70 y 80, sosteniendo hipotéticamente que aquellos autores podrían problematizar el presente desde una nueva visión artística.

En este periodo, la escena teatral se vería permeada por la inclusión “de sujetxs otrxs” (Barría e Insunza, 2023), permitiendo un espacio para los imaginarios indígenas, migrantes y disidentes. Aquello, si bien no guarda estrecha relación con el imaginario del trabajador, sirve como antecedente para sopesar el estatuto de lo político en el teatro, dando cuenta en forma de emergencia cómo ciertos sujetos e imaginarios pueden osificarse, actualizarse o simplemente desaparecer. En la escena teatral actual el trabajador, difícilmente nominado como clase trabajadora, no sería la subjetividad protagonista, de hecho, se encontraría soslayada por los discursos sociales-políticos contemporáneos que se esgrimen desde una filosofía distinta, no necesariamente materialista, no profundamente ideológica, sino más bien posideológica.

En este contexto de producción se inscribe Teatro Bonobo y, por tanto, la dramaturgia de Pablo Manzi, quien además es considerado por Sáiz en aquel corpus de autores que estudia. Bajo esta tesitura, es razonable preguntarse cómo aparece la clase trabajadora en *Temis* y cómo se relacionan con la tradición dramática nacional, sobre todo porque en la obra se hace referencia a discursos propios de la modernidad, tal como la igualdad social. El imaginario del trabajador en *Temis* respondería al contexto sociopolítico actual en tanto los discursos de los trabajadores parecieran seguir las lógicas de la inclusión y no precisamente las de la transformación, de ahí que sus apelaciones no sean para cambiar la sociedad ni los discursos, sino para pertenecer a ellos. Desesperanza, despolitización y atomización serían tres adjetivos claves para este imaginario, pues el sueño utópico frustrado y su no-lugar contemporáneo le enrostrarían al trabajador, en tanto sujeto político, que estas décadas le son impropias.

Si evaluamos el imaginario de *Temis* con relación a la tradición anteriormente expuesta, tema principal del siguiente apartado, no solo se logra apreciar las diferentes actualizaciones, sino también los reveses de nuestra cultura y los discursos políticos que reproduce. En este sentido, relevar el tránsito del imaginario de la clase trabajadora no solo tiene valor en cuanto al análisis estético, también devela la muda ideológica-cultural de un país: de los sueños revolucionarios modernos hasta la instauración de la nación democrática que se ha sabido posarse sobre los pilares del progresismo.

Invadir: la propiedad privada y los discursos

Cada cierto tiempo pareciera que la obra de Egon Wolff rejuveneciera y hablara sobre nuestro acontecer actual. ¿Pero cómo no iba a hacerlo? Si en 2019 las redes sociales escuchaban la voz de Cecilia Morel, en su calidad de primera dama, señalando que el estallido social era “una invasión extranjera, alienígena” (La Nación) que le constreñía a disminuir sus privilegios. ¿Cómo no pensar en las actualizaciones de la obra cuando Ernesto Orellana, muy sagazmente, se pregunta en *Invasión* (2021) quiénes son los nuevos invasores? En esta ocasión se tiende un nuevo puente, ahora entre *Los invasores* y *Temis*, prestando atención a dos elementos: el acto de invadir y los imaginarios de la clase trabajadora.

Tanto en una obra como en la otra el espacio escénico es un hogar burgués, como dice la didascalia inicial del texto de Wolff, “cualquiera: son todos iguales” (1990, p. 9). El verbo “invadir” es crucial, pues resalta los límites de la propiedad privada que no debiesen cruzar los “otros”. De esta manera, ambas obras se articulan a partir de la transgresión de lo privado y la irrupción de lo público. En la obra de Wolff quienes invaden son “los harapientos de los basurales del otro lado del río” (1990, p. 15) quiénes no tienen nada. En *Temis*, primero, la invasión es encabezada por una supuesta hermana, pero no es hasta la aparición de los bárbaros que esta se consuma. Sin embargo, ambas invasiones no son completamente iguales y tampoco podrían serlo, pues los discursos sociales que esbozan son diametralmente distintos.



Ilustración 1:
Fotografía extraída de Antología
de obras teatrales (2002)

En *Los invasores* la masa clama por equidad e invaden la casa como si fuera el Palacio de Invierno, se apoderan del patio, de la casa del perro, de los bienes de la familia burguesa, parecieran cumplir con la catarsis revolucionaria que los discursos de los sesenta prometían. Víctor Jara lo sabía y así cantaba: “Que la tortilla se vuelva / Que los pobres coman pan / Y los ricos mierda, mierda”. También lo reconoce Bobby, hijo de Lucas Meyer, utilizando el lenguaje de los grandes discursos revolucionarios: “El ocaso de la propiedad privada” (1990, p. 48). La invasión de Wolff es violenta, es la subversión de los márgenes, es el devenir de una ideología política sesentera en producto estético.

El final de la obra es fundamental: cuando nada puede ir peor para la familia burguesa, Meyer despierta de lo que parece haber sido un sueño, sin embargo, aquella tranquilidad duraría poco, pues justo antes de que caiga el telón una mano irrumpe en el escenario forcejeando nuevamente el picaporte. El final es terrible para la familia que pareciera no poder escapar de la invasión, pero a la vez es sumamente esperanzador para los invasores, quienes incluso parecieran haber vencido la barrera onírica de la imposibilidad.

Temis, por el contrario, se escribe en otro registro, pero considera explícitamente ese gran discurso de la justicia social. La invasión, en primer lugar, no es en masa. Los sujetos marginados se encuentran atomizados, perdidos —como los bárbaros del final—. La invasión no consiste en apoderarse de la casa y expropiarla, sino que es un intento por apoderarse de los discursos y así pertenecer a la sociedad. Los marginados en *Temis* colisionan, pues mientras que los trabajadores son xenófobos y homófobos, los nuevos discursos de la contemporaneidad, aquellos que prometen incluir a las disidencias y a los inmigrantes, parecieran haber olvidado la lucha del trabajador explotado. Es una invasión desarticulada, torpe, singularizada y desesperanzadora. Los trabajadores, que no aparecen nunca en el escenario, solo pueden ser visibles a partir de los cuerpos monstruosos de estos seres mitológicos que divagan sin rumbo buscando a Temis, es decir, a la justicia.



Ilustración 2:
Sepúlveda, Moisés. Fotografía de *Temis*.

El final es esclarecedor para establecer una distinción con la obra de Wolff: cuando los bárbaros se encuentran con el dueño de la casa, el empresario explotador y símil de Lucas Meyer, se percatan que Temis nunca vendrá, es decir, que ellos no podrán ser parte de la *polis* y que el empresario no recibirá su castigo. De ahí la reacción del anciano, quien esperaba que la diosa de la justicia venga por él a decapitarlo: “Es lo más espantoso y más hermoso que he escuchado en toda mi vida” (2025, p. 106). Si parangonamos el final de cada obra, considerando la tradición política con la cual conversan, se puede sostener que la esperanza por los grandes cambios sociales parece haberse convertido en una triste promesa que no logró sobrevivir a los embates del siglo XX. Los trabajadores furiosos serían ahora bárbaros monstruosos.

Pero ¿cómo aparecen aquellos imaginarios? Martín Seel en *Estética del aparecer* (2010) emplea la categoría de la “aparición” para describir el proceso de percepción estético al que nos enfrentamos. Según el autor “los objetos estéticos son objetos del aparecer” (2010, p. 42), los cuales son posibles de apreciar porque somos capaces de reconocerlos conceptualmente sin limitarnos a aquella determinación mediada por conceptos, lo que deviene en que los objetos salgan a nuestro encuentro en su aparecer (2010, p. 48). En este sentido habría que preguntarnos cómo los recursos son ordenados en cada obra para que nuestra percepción pueda identificar tal o cual significado, en este caso los imaginarios artísticos de trabajadores.

En *Temis* no vemos nunca a un trabajador, su presencia no es más que un ornamento satelital en el discurso de la familia burguesa, sin embargo, la corporeización barbárica de los que “no aparecen en los protocolos” (Manzi, 2025, p. 62) posibilitan una aparición. Cuando los espectadores ven sobre el escenario un par de cuerpos monstruosos se percatan que la aparición se había consumado inadvertidamente en la primera parte de la obra, cuando algunas sombras y siluetas pasean tímidamente por fuera de la ventana de la familia adinerada. Aquellos recursos, sumado a la estética de lo falso que atraviesa la obra, advierten que la aparición del trabajador y su imaginario seguiría aquellas lógicas: enmascarado, monstruoso y falseado, lejos de las verdades totalizantes del siglo XX.

En cambio, en *Los invasores* de Wolff —análisis solo textual debido a la imposibilidad de recuperar la obra— la aparición del imaginario proletario se logra por medio del léxico que devela la naturaleza explotada de los personajes. De esta manera, al final de la obra, cuando Meyer pareciera alcanzar la *anagnórisis*, se da cuenta de quiénes habían invadido la casa:

Ambas: No había lugar para mujeres feas en la fábrica.

Meyer: Y tú, Miguel Santana, el viejo tornero. ¿Qué haces aquí, Santana? ¿No moriste un día sobre tu tomo? (...).

ALÍ BABÁ (*Serio*): Soy el obrero joven que un día voló de su fábrica cuando desapareció una lima del taller mecánico. Yo no robé esa lima, pero usted me expulsó igual. Usted sabía que yo no la había robado, pero había que encontrar un culpable. (1990, pp. 70-71)

Aquí no hay un ordenamiento de luces para consumir una aparición estética, sin embargo, la disposición del léxico da cuenta de un imaginario proletario que redundante en referentes del trabajador industrial y los pesares que atraviesa debido a su posición de explotado. En aquel extracto citado, aunque únicamente se aprecie la intervención de Alí Babá y de dos mujeres, los trabajadores aparecen fantasmagóricamente frente a Lucas Meyer quien, sin explicitarlo, se ha encontrado con toda la mano de obra que en algún momento desdeñó. Aquí la aparición del trabajador no se entiende si no es a través de una masa social, una fuerza sin un rostro único, pero con muchos brazos. Sus identidades valen en tanto comunión entre sus iguales, como una polifonía indivisible que clama una misma solicitud.

Esta aparición mantiene la virtuosidad casi épica de los discursos revolucionarios donde los trabajadores, alejados de casi todo mal, excepto del acto revolucionario, se presentan como seres sufrientes, como receptores o mártires de la explotación capitalista.

Aquella manera de presentar al trabajador evidencia no solo un contexto determinado en el que la explotación laboral era el problema social protagónico, sino también un imaginario situado en los discursos de la tradición marxista más clásica. En definitiva, los trabajadores de Wolff parecieran marchar al ritmo del imperativo “proletarios del mundo uníos” (Marx y Engels, p. 97), a diferencia de los bárbaros de *Temis*, quienes se encuentran desposeídos de un discurso que comprenda y articule sus luchas, siendo la explotación el único porvenir posible.

Imaginarios de la clase trabajadora: proletariado y precariado

En *Temis* indudablemente identificamos sujetos explotados laboralmente, pero difícilmente podemos llamarlos proletarios. Para pensar en sus actualizaciones sería útil referir a lo esbozado por Barría e Insunza en *Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019* (2023), específicamente cuando indican el carácter político del teatro. Los autores retoman la categoría “pospolítica” de Slavoj Žizek, que data de finales de los 90, para caracterizar un periodo teatral a partir de las mutaciones de lo político. El autor esloveno sostiene que aquel periodo pospolítico/posideológico estaría caracterizado por el surgimiento de ideas liberales que prometen la superación del conflicto entre izquierda y derecha, este contexto vaticinaría un multiculturalismo despolitizado propio del capitalismo global (Žižek, 1998, p.31). Considerando aquello, Barría e Insunza exponen que un problema actual sería la constitución de la alteridad social, pues, en este nuevo contexto político, muy distinto al del siglo pasado, “el otro se constituye así ya no en una posibilidad, sino en el problema que es necesario administrar. Mientras ese otro no esté bajo control (...) La contención del otro, del diferente (...) se vuelve el objetivo político por antonomasia (2023, p. 76) ¿Cómo podemos asumir la imagen de la clase trabajadora desde aquella óptica? ¿Podemos hallar un tránsito desde el trabajador-proletario-político al trabajador-precariado-pospolítico?

Guy Standing, en *El Precariado. Nueva clase social* (2013), indica que el neoliberalismo de las últimas décadas ha creado “un «precariado» global, consistente en cientos de millones de personas sin un anclaje estable en su trabajo, que se está convirtiendo en una nueva clase peligrosa por su propensión a dar pábulo a voces extremistas” (2013, p. 16), lo que deviene en la conformación de un sector social que el mismo autor denomina como “un monstruo político incipiente” (2013, p. 16). *Precariado* se conforma a partir de los adjetivos “precario” y “proletariado” y refiere a “un ejército de desempleados y un grupo deshilvanado de fracasados e inadaptados sociales que viven de los desechos de la sociedad” (Standing, 2013, p. 26) debido a la flexibilización constante de su fuente de ingreso y la incertidumbre crónica que aquello genera.

En este sentido, aquel sector social sería proclive al pensamiento conservador, “a la xenofobia, al nihilismo y al resentimiento” (Moraña, 2022, p. 336). Un grupo social fracturado que comparte el cuerpo del explotado, pero las lógicas del explotador, que cambió “el problema de clases” por el “problema de estatus”, que transitó del industrialismo y la consolidación de los mercados nacionales al capitalismo desatado en tiempos de la globalización (Moraña, 2022, p. 337). En definitiva, un sujeto que quiebra la máxima marxista que vaticinaba que el avance total del capitalismo traería consigo una crisis de superproducción e inestabilidad que posibilitaría que el proletariado, de forma natural, tendiera a la transformación social revolucionaria. La teorización de esta nueva clase social no solo es

pertinente para evidenciar la transición de un imaginario a otro, sino también para trazar una frontera entre una época y otra, no solo por medio de una óptica estrictamente estética, sino también sociológica y política.

Considerando esta categoría es correcto afirmar que *Temis* expone estos imaginarios sociales por medio de la tensión del gran discurso de la justicia social versus el estado actual de este y sus resistencias contemporáneas. Los trabajadores en la obra, a diferencia de los dramas sociales del siglo pasado, no poseen una oposición clara entre explotador y explotado, entre víctima y victimario, pues ahora es tanto un sujeto precarizado, como un sujeto discriminador:

David: Es que no es eso. Juan Carlos era muy admirado por todos los trabajadores hasta que se hizo pública su orientación y ahí el trato cambió inmediatamente. Y de repente todo se transformó en que Juan Carlos era homosexual y nada más. Todos los chistes tenían que ver con eso. (Manzi, 2025, p. 48)

El protagonista de las luchas sociales del siglo XX ahora aparecería no solo atomizado y en un constante “distanciamiento de la política” (Standing, 2013, p. 49), sino que sería un sujeto antiprogresista. Sufre en sus carnes la explotación, pero ya no puede articular un discurso transformador, sino proclamas conservadoras tal como Viviana cuando asume la impostura de evangélica pobre. De esta manera, la clase trabajadora en *Temis* se hallaría dislocada, no aparece en los protocolos de inclusión de las empresas, ni su precariedad laboral es considerada en los discursos progresistas contemporáneos. Ahora, lejos de la virtuosidad revolucionaria del imaginario sesentero, los trabajadores en la escritura de Manzi resuelven, como pueden, su precariedad a través de prácticas muy opuestas a las revolucionarias.

En este sentido, los trabajadores de *Temis* y, por tanto, los bárbaros míticos del final, que para este análisis son en esencia lo mismo, parecieran sujetos de segunda categoría, criaturas impropias para la sociedad y la ley. Si “la ciudadanía necesita ritos de paso, [pues] hacerse ciudadano significa conseguir los mismos derechos que los otros” (Standing, 2013, p.170), los bárbaros funcionarían como su antonomasia. Estos sujetos que son parte del *precaricato*, que parecieran solo poder habitar los bordes, se constituyen negativamente a partir de la diferencia entre quienes son bárbaros y quienes ciudadanos:

Sátiro: Usted no es un ciudadano, amigo mío. Usted es un bárbaro.

Cíclope: No seas falto de respeto.

Sátiro: Disculpe, estimado. No quería...

Roberto: Está bien.

Sátiro: Es sólo que no parece ciudadano. (Manzi, 2025, p. 99)

En Chile, al igual que muchos otros países, antes de que el voto universal existiese, la categoría de ciudadano se resguardaba recelosamente para quienes ostentaban propiedades, es decir, que el vínculo entre ciudadanía y precariedad es tan antiguo como la historia de nuestra república. En el fragmento citado, el Cíclope y el Sátiro denuestran a un hombre por no parecer ciudadano, por poseer una naturaleza igual a la de ellos, barbárica. Sin embargo, lo verdaderamente interesante para este análisis es la duda de las criaturas, es la imposibilidad de enmarcar al sujeto en un bando, como si ya no fuera posible discernir con

claridad la condición de explotado. Los bárbaros preguntan: ¿Tiene casa? ¿La casa es suya? ¿Tiene hijos? ¿Ha ganado alguna guerra? Preguntas que acusan la cualidad de ciudadano en ciertos casos, pero la incómoda etiqueta de bárbaro para otras.

Tras un ir y venir el Sátiro sentencia: “Sí. Es bárbaro” (Manzi, 2025, p. 101). ¿Será que en las últimas décadas aquellos límites se volvieron difusos? O ¿será que hemos alcanzado un momento histórico donde los explotados no se sienten tal y, por tanto, es imposible pensar en un antagonismo de clase? El *precariado* se esgrime como duda, como una subjetividad equívoca, confusa y ambigua, que a pesar de su situación logra no solo reproducir, sino revitalizar discursos reaccionarios. En *Temis* los bárbaros mitológicos no serían exactamente esa masa peligrosa que describe Standing, sino más bien el ocaso del proletariado y, por consiguiente, el revés terrorífico de una masa de trabajadores monstruosos que tras no encontrar discurso que los cobije únicamente les depara replegarse en el pasado, pues “Temis no va a venir. Estamos solos (...)” (Manzi, 2025, p. 106).

Proponer la figura del *precariado* para analizar *Temis* es un gesto político en tanto postula un dilema en la escena chilena reciente: ¿Es posible estar presenciando por medio del arte la derrota del progresismo como proyecto cultural? Emplear una categoría tan provocativa para analizar una obra que se inserta en un contexto de producción habituado a la norma de lo “políticamente correcto”, sirve de antecedente para sopesar una transfiguración de nuestros discursos estéticos-políticos y, de cierta manera, explicitar la existencia de un nuevo lugar de enunciación.

La aparición del *precariado* como sujeto es sin duda una emergencia multidimensional: artística, pues exige que revisemos nuestras tradiciones estéticas; política, pues mandata adquirir una postura crítica sobre cómo pensamos la transformación del mundo. El *precariado* en tanto sujeto funciona como recordatorio de una promesa incumplida, esboza el fracaso de un proyecto político a la vez que explicita el carácter evolutivo del capital. En estos últimos años los discursos conservadores han ganado notoriedad, cristalizándose, por ejemplo, en los gobiernos de derecha en América y el mundo, por lo que urge estudiar cómo los nuevos discursos de la izquierda se están repensando para hacer frente no tan solo a nuevas exigencias históricas, sino a su vez a viejas deudas del pasado. Considerando aquel contexto de producción es posible que cada vez sea más frecuente hallar imaginarios como los que Diamela Eltit grabó en *Mano de obra* (2002) o los que propuso Guillermo Calderón en *Vaca* (2025), es decir, subjetividades atravesadas por la precariedad, el progreso y la desesperanza. En el presente contexto neoliberal, tardo moderno para algunos (Han, 2022), los trabajos flexibles, la uberización del trabajo y la interiorización de la eficiencia productiva, sin duda alguna, podría significar un momento clave de la contemporaneidad. Lo descrito en este apartado esboza una pregunta ineludible: ¿Podemos pensar un periodo artístico a partir de la precariedad laboral contemporánea?

Conclusión

Más que pretender validar la categoría del *precariado* para el estudio de ciertos productos de las artes escénicas, la intención de este artículo es evidenciar el tránsito existente entre la tradición teatral chilena y el teatro chileno reciente. De esta manera, es pertinente reflexionar por medio de las artes escénicas cómo algunos imaginarios sociales se van transformando y otros, sencillamente, se van osificando en la memoria colectiva, como es el caso del proletariado que puede aparecer, pero no en el mismo estatuto que en la tradición del siglo XX. Sin embargo, a pesar de aquellas diferencias, pensar en la existencia de una genealogía es útil para entender estética e ideológicamente nuestra producción teatral nacional.

En la introducción se mencionó que identificar algún cambio en los personajes de ciertas épocas pueden advertir un cambio ideológico. ¿El tránsito entre el proletariado de mitad del siglo XX al *precariado* emergente de hoy no es un justamente eso? Ciertamente parece anacrónico preguntarse por la persistencia del proletariado hoy por hoy, sin embargo, es pertinente si aquello señala las hendiduras de nuestros discursos artísticos contemporáneos.

Se concluye que la valoración del *precariado* como posible nuevo imaginario artístico pueda ser pertinente para advertir los cambios ideológicos que acaecen en la escena social y artística de los últimos años, posibilitando entender las transformaciones de nuestros discursos políticos/artísticos. Este ejercicio, además, permite comprender el contexto de producción que habitamos y que de cierta manera reproducimos, advirtiéndolo así sus limitaciones e influjos ideológicos. Asimismo, se podría problematizar lo político en el teatro contemporáneo a partir de algunas tensiones que diferencien este periodo con cierto teatro del siglo XX: se politiza el trauma, no el conflicto; se estetiza la minoría, no la clase; se construye una política de la sensibilidad, no del antagonismo.

Cabe aclarar que este artículo forma parte de una investigación doctoral más amplia que pretende leer el teatro chileno a partir de sus gestos políticos. En aquella investigación se propone pensar las épocas de nuestro teatro contemporáneo a partir de verbos que no solo den cuenta de algunas de sus características estéticas, sino que a su vez adviertan las relaciones que se establecen con los diversos discursos ideológicos de tal o cual periodo. De esta manera, evaluar el imaginario del trabajador en 2025 no pretende otra cosa que desvelar las tensiones políticas que nuestro teatro esboza, dando cuenta del estado que poseen aquellos discursos sesenteros-utópicos y cómo se contraponen con la producción actual.

Considerando esto último, en un futuro se pretende problematizar el paradigma de la inclusión que pareciera primar en el teatro chileno reciente, describiendo una escena que transita de lo *inclusivo* a lo *des-exotizante*. *Temis* respondería a esta última categoría: imaginarios sociales y artísticos que luego de haberse instalado en los discursos oficiales desearían desmarcarse del trato preferente y especial que los discursos progresistas les prometen. Esta tendencia artística posibilitaría teorizar nuevas categorías que ayuden a nombrar un nuevo periodo estético y cultural que estaría caracterizado por el surgimiento de gobiernos de derecha, la lucha conservadora contra “lo woke” y, por supuesto, por una digitalización agresiva de la realidad social.

Referencias bibliográficas

- Barría, M., & Insunza, I. (2023). *Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019*. Ediciones Oxímoron.
- Grumann, A. (2013). “¿Y por qué no la revolución del teatro? El T.E.P.A o la “propaganda política con forma teatral” de Isidora Aguirre. *Aisthesis*, (53), 203–219. <https://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n53/art12.pdf>
- Han, B.-C. (2022). *La sociedad del cansancio*. Herder.
- Hurtado, M. de la L. (1986). “Teatro y sociedad chilena: La dramaturgia de la renovación universitaria entre 1950 y 1970”. *Revista Apuntes de Teatro*, (94), 1–73. <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/issue/view/3081/601>
- La Nación. (2018, octubre 22). “Es como una invasión alienígena”: el audio filtrado de la primera dama de Chile. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/el-mundo/es-como-invasion-alienigena-audio-filtrado-primera-nid2299403>
- Manzi, P. (2025). *Temis*. Ediciones Oxímoron.
- Marx, K., & Engels, F. *Manifiesto Comunista*. Alianza Editorial.
- Moraña, M. (2022). *Filosofía y crítica en América Latina: de Mariátegui a Sloterdijk*. Ediciones Metales Pesados.
- Quitral, M., & Wallffiguer, D. (2021). “El surgimiento del teatro comprometido chileno. Una reconstrucción histórica de sus orígenes (1960-1970)”. *Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*, Extra (1), 11–24. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7934267>
- Rodríguez, O. (1973). *Teatro chileno (su dimensión social)*. Editorial Quimantú.
- Sáiz, M. (2023). “2010-2015: La disputa por el imaginario social de la violencia en dos generaciones de dramaturgos chilenos”. *Revista Apuntes de Teatro*, (148), 39–57.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Katz editores.
- Sepúlveda, M. (s.f.). *Fotografía de Temis*. Bonobo Teatro.
- Standing, G. (2013). *El precariado. Una nueva clase social*. Pasado y Presente.
- Thomas, E. (2023). “La dictadura en la dramaturgia chilena: Historia y memoria”. *Revista Estudios Políticas Públicas de la Universidad de Chile*, (9), 103–126.
- Vera-Pinto, I. (2018). *Luis Emilio Recabarren: Teatro y desdicha obrera*. [Publicación independiente]. Iquique.

Verzero, L. (2013). *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70*. Biblos.

Villegas, J. (1986). "Los marginados como personajes: Teatro chileno de la década de los sesenta". *Latin American Theatre Review*, 19 (2), 85–95. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/644>

Wolff, E. (1990). *Los invasores*. José. Pehuén Editores.

Žižek, S. (1998). *En defensa de la intolerancia*. Sequitur. <https://archive.org/details/en-defensa-de-la-intolerancia/page/n1/mode/2up>

Notas para un libro de escribano creativo

Notes for a creative scribe's book

Dr. Patricio Rodríguez-Plaza¹
rodriguezplaza@uc.cl

Resumen

Texto que explica la elaboración y cierta trayectoria seguida por el libro *50x50. La obra interrumpida 1973-2023. Anotaciones rearmadas*, escrito con motivo del proyecto del mismo nombre en conmemoración del golpe de estado acaecido en Chile en 1973. Libro que quiso participar, desde una reflexión creativa, para con la memoria de una ciudadanía inmersa en la vorágine de la historia reciente y que fuese presentado por distintos académicos y lugares, acompañado de un video que sintetizaba lo realizado en tal proyecto.

Haciéndose cargo de nociones tales como *performatividades*, *intermedialidad* y *dispositivos escénicos*, presentes en la convocatoria del XIII Encuentro Teatral de Valparaíso el 2024, se entregan acá, luego, ciertas claves de comprensión para con una escritura que, sin perder una fuerte ligazón con un proyecto colectivo, se mantuvo fiel a una tarea individual.

Palabras claves: texto; escribano; performatividad; intermedialidad; ciudad.

Abstract

Text that explains the development and a specific trajectory followed by the book *50X50 The Interrupted work 1973.2023. Reassembled notes*, written for the project of the same name commemorating the coup d'état that occurred in Chile in 1973. This book sought, through creative reflection, to contribute to the memory of citizenry immersed in the maelstrom of recent history and to be presented by various academics and venues, accompanied by a video summarizing the work done in that projects. Addressing notions such as performativities, intermediality and theatrical devices, present in the call for the XIII Valparaíso Theater Meeting in 2024, certain keys to understanding a writing that, without losing a strong connection to a collective project, remained faithful to an individual endeavor, are provided here.

Keywords: text; scribe; performativity; intermediality; city.

Recibido: 5/06/2025. Aceptado: 12/11/2025

¹ Académico Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile y en los programas de Magister y Doctorado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

50x50 La obra interrumpida (1973-2023)



Entre los meses de abril y mayo de 2023 se desplegó en ciertos puntos nodales del centro de la ciudad de Santiago de Chile, un trabajo creativo que, titulado *50x50. La obra interrumpida 1973-2023*, se propuso conmemorar los 50 años del Golpe de Estado ocurrido en Chile en 1973. Proposición creativa que convocó a un grupo de personalidades que, junto a sus particulares saberes en el ámbito de la antropología, teatro, diseño, artes visuales y producción tecnológica, fue capaz de crear una red de sentido compleja, más allá de cualquier determinación disciplinaria.²

Red que se asentó entre la zona en donde se ubica el Centro Cultural Gabriela Mistral, el Palacio de La Moneda y la Fundación y Museo Salvador Allende, creando principalmente un *site specific*. Zonas de sacrificio y júbilo cultural, lugares de memoria e instrumentalización urbana; espacios de imaginarios fragmentados y olvidos escurridizos. (Martínez, Andrade, 2023).

En términos gruesos, lo realizado contó con dos ejes de investigación que fueron entrecruzándose en una relativa extensión que supuso, tanto una consulta en archivos y conversaciones de intercambio de ideas y percepciones, como estructuración de elementos y conjura de materiales visuales, sonoros, textiles y escriturales. Un *site specific*, entre otras modalidades de acción, fruto de un colectivo de artes y estudios culturales que propuso, tanto una modalidad creativa, como un despliegue de recuerdos temporales anclados a unos espacios determinados. (Martínez, Andrade, 2023)

² *50x50 La obra interrumpida* fue financiado por el Fondo Nacional de la Cultura y las Artes Nacional / Artes de la Visualidad / Exposiciones, en su Convocatoria 2022 rotulado con el Folio 625777. Estuvo a cargo de Pablo Andrade Blanco, Angélica Martínez, Rodrigo Canales, Laura Gandarillas, Daniel Marabolí, María Luisa Vergara, Roberto Farriol, Patricio Rodríguez-Plaza, Michelle Piaggio, Nicolás Santelices y Tomás Allendes. Colaboraron Paulina García, Héctor Morales, Ismael Valenzuela, Josefina Cortés, María Siebald, Consuelo Polanco, Gael Ávila, Valentina Godoy, Daniela Campos, Antonia Catalán y Pablo Gandarillas.

En medio de todo ello, la palabra fue acentuada por la escritura, mientras que la escritura literalmente se modelaba plásticamente o se conjugaba con emociones, toda vez que los recuerdos inundaban un intercambio común más allá del olvido o de la subjetividad individual.

Así fue como se instalaron quioscos-casetas de invitación a participar, de tal modo que los usuarios, transfigurados en público, pudieron escuchar indicaciones de recorrido en cada uno de estos barrios tan vistos y tan poco conocidos. Puestos, fabricados en madera y fierro que se ofrecían como puntos de arranque para manipulaciones y performatividades de quienes se veían conminado/as, a la vez que seducido/as, en una especie de callejeo memorístico.

Para ello, se hizo indispensable, por cierto, el teléfono celular en tanto prolongación de un cuerpo que vicariamente recibía información o evocación de recuerdos, dependiendo de la edad de quien enchufara a la memoria estos inalámbricos aparatos que insinúan una especie de visita al futuro. Objeto táctil y lustroso, al cual se le colgaron audífonos de mala calidad que, por lo mismo, interrumpían por momentos las narraciones. Artilugio que ha sido señalado como parte esencial de la cultura contemporánea, toda vez que ilustra una dimensión de lo bello sin contratiempos, incluido el sentido del diálogo. “Lo pulido e impecable no *daña* [...] no se limita al aspecto externo del aparato digital. También la comunicación que se lleva a cabo con el aparato resulta pulimentada y satinada, pues lo que se intercambia son, sobre todo, deferencias y complacencias, es más, cosas positivas.” (Han, 2016, p. 11).

Sin embargo, al utilizarlo con los girones de memoria de una sociedad marginal que consume, pero no fabrica, que experimenta, pero no origina este aparato, tal pulimiento se sentía rechinar más allá de una cuestión tecnológica. Incluso el código QR que también indicaba por dónde transitar espacial y temporalmente, se sentía difuminado, consecuencia de la fotocopia que lo impregnaba de una tinta que indicaba un cierto deslavamiento funcional, pero no por eso menos efectivo o exento de una dimensión de creación simbólica.

Los más jóvenes se enredaban en los recuerdos que no son necesariamente los suyos, mientras que los mayores se embrollaron en un horizonte de expectativas vibrantes, y en no pocas oportunidades -imagino- en antecedentes que pudieron parecerles algo odiosos y redundantes. ¿Por qué nuevamente invocar ese pasado?, ¿qué hay allá que no haya sido galvanizado por el gasto doméstico de la compra en el centro comercial y el pavimento fabricado ahora con cemento chino? Asunto que esconde el hecho que la fabricación de tal elemento contribuye, como pocos materiales, al cambio climático que hoy nos tiene con los rastros del cuerpo (alma, dirán alguno/as) pendiendo de un hilo plástico y flexible.

Mientras tanto y en paralelo al diseño de los quioscos señalados -en cuyas superficies se colocó un signo creado que remitía a la famosa X de *Vote por Allende*, creada originalmente por Camilo Morí³ se escribía un texto, hecho de metáforas y didascalias como forma de crear, menos un guion que un dramaturgismo. Intervención, cuyos puntos de fuga sostenían y prolongaban algo que, desde la elaboración misma del proyecto en cuestión, era más que una simple actividad teatral. En tal sentido, se puede retomar con cierto

3 Esta vez el diseño fue obra de la diseñadora Laura Gandarilla, el que permitió reconocer en forma gráfica todo el proyecto en cuestión.

cuidado, la idea de que el dramaturgismo se encuentra “[...] encargado de la ingeniería del texto, contribuyendo al proceso en el cual la dimensión verbal de la producción planificada de lo dramático y no dramático logra hacer converger las circunstancias extra- textuales, las dinámicas internas, los múltiples niveles de la producción.” (Jeftanovic, 2008, p. 1).

En consecuencia, dicho texto se entremezclaba con las conversaciones y mensajes audiovisuales que se intercambiaban entre quienes iban y venían por los vericuetos previamente señalados de esos precisos rincones urbanos y quien, al otro lado del mundo, imaginaba con palabras lo que los archivos y las mismas conversaciones razonadas le sugerían.

Se escribía, pero también se decía e incluso se *chateaba* que es esa jerga postmoderna que no es ni una cosa ni la otra, sino una tercera vía de comunicación enlatada que, no por serlo, deja de ser vibrantemente inquietante como medio de comunicación. Actividad simbólica y técnica que hoy se ve remarcada por el audio de voces que juegan, una vez más, con la inmediatez y cierta mezquindad del habla y del silencio, ya que lo que se dice, escucha o escribe es siempre menos que lo que se podría decir o escribir. Así, los mensajes de texto fueron una de las tantas actividades que hicieron posible la realización de una estructura narrativa que inundó el habla de este grupo de creación.

Mientras tanto se trabajaba en el mismo archivo de la Fundación Salvador Allende, auscultando afiches, cartas, diagramas y arpilleras que sirvieron, en otras épocas, a la fabricación en tela, de imaginarios hechos de rendijas y senderos de pertenencia. *Mira, nos llegó cielo*, habría exclamado alguna mujer arpillera en la Vicaría de la Solidaridad, al recibir un pedazo de género de color celeste o azul con la cual llenar ese lado nuboso de uno de sus trabajos visuales.

Si, tenemos cielo y memoria se repetía el grupo 50X50, al rememorar el tiempo anterior al golpe de estado y todo lo que vino luego como señal inequívoca de que las cosas habían cambiado rotundamente para instalar una existencia neofascista. Quizá pueda admitirse, una vez más, que es eso “[...] lo que respiramos cotidianamente, el aire de la revolución económica y cultural de un neoliberalismo profundo y arraigado en la subjetividad.” (Cabezas, 2022, pp. 86-87).

Por su parte, ese mismo texto era enviado para ser grabado en cápsulas, en tanto se recurría a entrevistas que alimentaran las imágenes de hechos ocurridos en esas mismas calles que hoy eran recorridas por quienes tenían a su cargo el levantamiento de estos hitos de memorización inventiva. Herramienta metodológica, puesta al servicio de “exponer el tránsito de nuestra memoria colectiva”, en cuanto un devenir comunitario investigado en una amalgama de recuerdo, pero sobre todo de olvido.

En otro nivel se trabajaba en dos espacios en la misma Fundación y Museo Salvador Allende, tanto en términos audiovisuales y sonoros, como en configuraciones plásticas⁴. Una era la bajada a la otrora mazmorra que había servido de lugar de espionaje y hasta de tortura y que hoy es mantenido como lugar de exhibición de lo que fue la abyecta Central Nacional de Informaciones. Institución espuria ideada por la Dictadura civil y militar encabezada por Augusto Pinochet. Un lugar inmersivo de detenimiento temporal más allá del estricto y cerrado espacio que lo contiene.

4 Las informaciones más detalladas sobre esta parte y etapa del proyecto, fue informada en entrevista a los artistas e investigadores Michelle Piaggio y Roberto Farriol, realizada por el autor de estas notas el 19 de marzo de 2025.

Lo otro era la exposición de video y trabajo plástico e icónico en una de las salas del primer piso, cuya idea central fue el aprovechamiento de un muro de doble faz en el sentido de poner colocar en él unos fragmentos de escritura.

Allí resonaba asimismo la voz del presidente mártir, menos como un recuerdo triste que como una presencia jubilosa y melancólica. Era la imagen de su brazo, de su dedo en alto indicando un lugar en la historia, pero sobre todo de una señal de creencias colectivas. Cuestión que debe considerar siempre que “las creencias que coexisten en una vida humana, que la sostienen, impulsan y dirigen son, a veces, incongruentes, contradictorias o, por lo menos, inconexas” (Ortega y Gasset, 1962, p. 4). Por igual, el video señalado exponía una trayectoria de imágenes y tipografías móviles que indicaban que *brillos fugaces y espirales irrumpivas deslumbran y enceguecen voluntades impidiendo ver en la penumbra de la historia*.

La historia es nuestra y la hacen los pueblos, fueron parte de las últimas palabras del presidente aquella mañana del 11 de septiembre de 1973, como si con ello se escuchara en penumbra lo que una parte de ese pueblo estaba viviendo. La historia la hacen los pueblos, pero ello deja, muchas veces al descubierto, las atrocidades que se ubican por entremedio de la urdiembre que sostiene esa historia.

¿Cuál era acá la intención creativa más allá de la anécdota de unas materialidades determinadas?

Se buscaba, pues, hacer dialogar esos mundos individuales, esos espacios de arriba y de abajo como niveles que, aun siendo verticales en su conformación arquitectónica, fueron horizontalizados en términos de una historia que contiene su propia construcción de continuidad.

Abajo se instalaron objetos, imágenes de detenidos, luces y sombras en donde se destacaba un manojo de cablería que quedó ahí desde aquella época dictatorial. Mientras arriba se trabajaba con la sala para hacerla producir, desde ella misma, algunas de las imágenes más sobresalientes de *intermedialidad* constitutiva, privilegiando las preguntas desde una investigación plástica, visual, material y sensible, tomando distancia de la linealidad narrativa.

Trabajo que suponía lo insignificante y demoledor de aquel lugar soterrado, en un giño viscoso con las alcantarillas o los cientos de miles de cables que conectan y controlan subterráneamente la ciudad.

Pero también allí se ponía de manifiesto la memoria, tanto como recuerdo de identidades transfiguradas por el tiempo y los hechos ocurridos, como en cuanto tamiz de olvidos voluntarios e involuntarios. Interferencias, transposiciones y capaz de relatos visuales, sonoros o escriturales que aceleran lo que se tiene como lo más demorado, a la vez que frenan lo que puede parecer lo más apresurado.

En tal sentido, la instalación video consignada y que fuese un momento clave de todas esas configuraciones, puede verse y entenderse como una condensación sincrónica y diacrónica de lo que se quería mostrar y expresar. Sincrónica por exhibir en una especie de

instalación la instantaneidad de imágenes en movimiento de abajo hacia arriba y en blanco y negro de en uno de los monitores, así como en otro la misma imagen del lugar que el o la visitante estaba percibiendo. Diacrónica, por su parte, en cuanto todo ello remitía a fenómenos, acciones y hechos de un pasado en devenir.

En definitiva, este y todo el resto de la producción, puede entenderse como un punto clave de una investigación en artes, en tanto el sentido se veía, en no pocos niveles, determinado por las materialidades: de los muros, las ventanas, el cielo raso, el piso, la luz y la oscuridad y hasta la arquitectura del edificio y la ciudad que imponía, no solo su edificación, sino también su simbología. Pero también del yeso, la madera, las letras, el plástico y hasta los alambres.

Igualmente, el pensamiento plástico, antropológico y teatral, se veía establecido por la hechura: las manos, el cuerpo, la vista, el subir y bajar de las escaleras, los recorridos en la trama narrativa de la calle, como prolongaciones del pensamiento en acto doméstico y estético. Las iconicidades, plasticidades, sonoridades y hasta las dimensiones olfativas y táctiles como constructoras de sentido y dispositivos escénicos y no solo como meras encarnaciones de ideas prearmadas. Todo esto como la insinuación de una hipótesis múltiple, en cuanto explicación provisoria para con una problemática que haga pensar y permita la seducción de quienes experimentan lo propuesto. Públicos, audiencias, visitantes que, con sus percepciones y conocimientos, completan y hasta invierten lo sugerido u ofrecido.

50x50 La obra interrumpida (1973-2023). Anotaciones rearmadas

Antes bien, fue entrecruzado con este contexto que fue apareciendo el libro *50x50 La obra interrumpida 1973-2023. Anotaciones rearmadas*, (Rodríguez-Plaza, 2023) como forma de prolongar, desde un lugar de alteridad, el trabajo que se estaba realizando. Titulado casi de la misma manera que el proyecto, se le sumaba el subtítulo de anotaciones rearmadas buscando explicar dos asuntos: el que se hacía desde la escucha de los cientos de formas que iba adquiriendo la construcción creativa del proyecto y porque se pensó en una solicitud que se había hecho respecto de una supuesta identidad de la ciudad de Santiago, la que había dado lugar a un artículo ya publicado (Rodríguez-Plaza, 2013).

Procuró hacerse parte de la misma producción interdisciplinaria que, como se ha explicado, aspiró a desbordar los límites que suelen animar trabajos creativos como este. Trabajo que se propuso construir memoria, pero no como mera nostalgia sino como activación estética de los imaginarios que viven y determinan nuestro presente más inmediato. Un presente marcado, como se ha visto, por los años de la Unidad Popular y el Golpe de Estado que permitió una dictadura, que envolvió a toda una sociedad en una red abyecta de civiles cobardes y militares rastreros. Expresión que bien puede ser intercambiable e incluso utilizada en la situación política y cultural del Chile actual.

Así, el texto en cuestión fue parte de una tarea encomendada desde la teorización y los estudios culturales que, sin tener una predeterminación muy específica, se vio, por lo mismo, precedida de la publicación de un primer libro. Titulado *Remembranzas/Evocaciones. Pintura, Teatralidad, Calle*, (Rodríguez-Plaza, 2022) este era la transcripción de una serie de entrevistas realizadas hacia fines de los años ochenta a unos artistas y activistas

culturales reconocidos. Se les entrevistó respecto de la pintura callejera, las brigadas muralistas y las actividades de estos grupos que animaron la ciudad con sus producciones escriturarias y pictóricas en los años sesenta y setenta y no necesariamente respecto de su propio trabajo creativo. Había, en el acto mismo de publicar aquello, una doble actividad mnémica por cuanto al ser leídas esas entrevistas desde hoy en día, se producían unos recuerdos de recuerdos. Fue esta una forma de incurrir, desde la particularidad de asuntos analíticos a la vez que perceptuales de quienes hablaban y respondían a la entrevista, en un mundo de sensibilidad y pensamiento que era uno de los objetivos del proyecto 50X50. Libro de entrevistas con el que se activó el origen de dicha palabra, que significa *entreverse o los que se reúnen para verse entre sí*, que es una manera de vislumbrar los recuerdos.

En cuanto al libro mismo *50x50*, ¿cuál fue la manera de pensarlo y escribirlo?, ¿Cuál el modo de estructurarlo para que diera cuenta de lo que se percibía en el ambiente creativo del grupo sin, por ello, renunciar a la propia memoria?

Primero se hizo memoria intelectual y biográfica, recordando, como se dijo, un artículo que se había solicitado para ensayar una aproximación a una supuesta identidad de la ciudad de Santiago de Chile. Esa fue la base del libro en donde resuena la dualidad de las palabras de identidad -lo que se es- con la palabra identificación, como sinónimo de lo que se quiere ser. Nociones indispensables para cualquier reflexión en relación al escudriñamiento cuyo propósito sea determinar, siempre en un devenir inestable, características de reconocimiento material y simbólico.

Tal escritura fue intercalada con reflexiones y fotografías de un paseante que mira y se detiene en las tapas ubicadas en las veredas y calzadas que señalan alcantarillas o conductos de gas, agua o electricidad. Tomas fotográficas enfocadas desde la perspectiva de quien pisa y camina, se detiene y piensa, percibe y rememora. Ello con el fin de construir un relato que no fuese solo palabra escrita, ni tampoco que tuviese como objetivo la utilización de tales fotografías como meras ilustraciones de un discurso teórico. Se trata de fotografías de aquello que, en un abuso del lenguaje, podemos llamar escotillas o portillos que, colocadas en el suelo de la ciudad, esconden o resguardan, al tiempo que exhiben la entrada a unos pasillos de elementos que jamás vemos, en cuanto transeúntes y usuarios de la ciudad.

Pero, sobre todo, la escritura buscó hacerse cargo de los conceptos que el grupo de creadores y creadoras colocaba en el espacio y tiempo que nos era común. *Ucronía*, *Anempatía*, *Ensoñaciones* fueron palabras que, al ser escuchadas en las tantas reuniones y discusiones grupales, se hicieron parte de las propias vivencias que serían expresadas en el libro. La primera hace referencia a lo que podría haber sido, a aquello que de haber sucedido podría haber encaminado una serie de hechos en un camino distinto, alcanzando objetivos diversos y acontecimientos, cuyo desarrollo podría haber constituido una realidad discrepante de lo que realmente sucedió.

En tanto el concepto de *Anempatía* funcionaba como un eje de reflexión y construcción estética para con las innumerables percepciones que se podía tener del pasado y la historia reciente. Este actuaba, tanto como un reconocimiento oblicuo respecto de los hechos y objetos identificados, como un instrumento epistemológico para la realización de varias de las acciones o producciones consideradas.

Anempatía como disonancia, conflicto y tensión respecto de los acontecimientos y las realizaciones llevadas a cabo. Pero también percepción sincopada, en tanto golpes y cambios de ritmo que no siempre coinciden con lo que se vive perceptualmente.

Finalmente, entre otros, se utilizó la noción de *Ensoñaciones* en plural, para evocar y construir desde un tiempo presente lo que se recordaba como experiencia directa o por narraciones que otro/as hacían para nosotros/as. Ensimismarse, fabular, fantasear en un bucle interminable que permitía el juego incierto y tenaz de las producciones artísticas, teatrales y estéticas del proyecto en cuestión. Considerando siempre que los recuerdos se hacen con olvido y evidentemente con ensoñaciones.

Luego se hizo memoria de carácter más libresco, recordando el lejano, aunque siempre vigente ensayo de Roland Barthes titulado *Escritores y Escribientes* o *Escribanos*. La traducción al castellano, al menos la que conozco, no traduce tales nombres, contentándose con la de *Écrivains y Écrivants*. (Barthes, 1995, pp. 152-159). Allí define y describe dos actividades bien conocidas, incluyendo una tercera figura que es la de un bastardo que es la que más sirve a los propósitos de lo que se expone.⁵

El escritor, nos dice Barthes, realiza una función, el escribano una actividad, para añadir que no es que el escritor sea una pura esencia: actúa, pero su acción es immanente a su objeto, se ejerce paradójicamente sobre su propio instrumento: el lenguaje; el escritor es el que *trabaja* su palabra (aunque sea inspirado) y se absorbe funcionalmente en este trabajo. La palabra no es acá ni un instrumento, ni un vehículo: es una estructura. Por definición, el escritor es el único que pierde su propia estructura y la del mundo en la estructura de la palabra.

Quizá, tal definición podría tener en el o la poeta su más clara ejemplificación, toda vez que ese tipo de personaje el que puede llevar más lejos la actividad e idea de un manejo intrínseco y creativo del lenguaje por sobre cualquiera otra consideración.

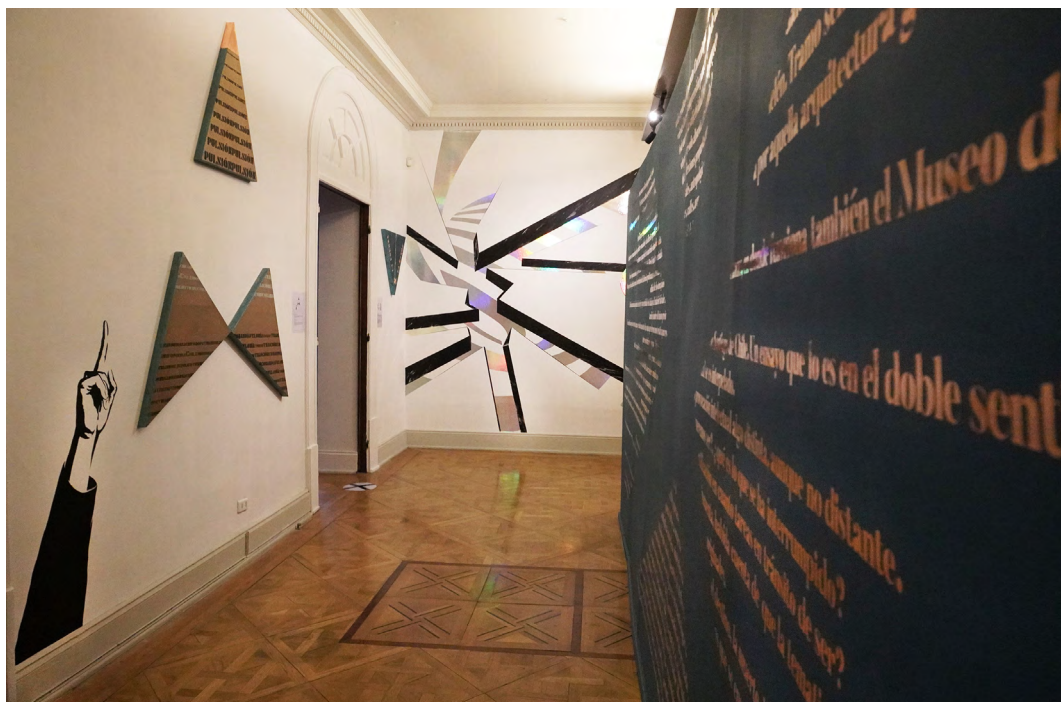
Por su parte la tarea del escribano o escribiente es plantear un fin; esto es dar testimonio, explicar, enseñar, cuya palabra no es más que un medio. Para un escribidor la palabra soporta un hacer, no lo constituye. El lenguaje es, en tal actividad, devuelto a la naturaleza de un instrumento de comunicación, de un vehículo del pensamiento. Lo que define al escribiente es que su proyecto de comunicación es *ingenuo*: no admite que su mensaje se vuelva y se cierre sobre sí mismo, y que en él pueda leerse, de un modo diacrítico, algo distinto de lo que él quiere decir. Considera que su palabra pone fin a una ambigüedad del mundo, que instituye una explicación irreversible (incluso si admite que sea provisional), o una discusión indiscutible, incluso si solo aspira modestamente a enseñar. La escritura e incluso la oralidad son acá fuente de transmisión de pensamiento, de ideas, de realización e invento de conceptualizaciones y hasta de sistemas de pensamiento. Esto se puede ejemplificar con la actividad filosófica o las estructuras en que la ciencia realiza y transmite sus postulados. También se encuentra acá, como un verdadero ícono de esta actividad, el profesor o profesora e incluso la actividad del periodista que, no solo quiere, sino

5 Se ahorran desde ahora las comillas para disfrazar el parafraseo, esperando que así sea más claro lo que se expresa.

que necesita que su escritura y hasta su decir, sea comprensible y decodificable por quienes leen o escuchan. Una poeta ha dicho en tal sentido algo poético: “Si la palabra periodística debe hincharse de información hasta reventar y la elocuente palabra política debe informar hasta la confianza, la palabra poética [...], para que hable, para que diga, debe preñarse de silencio.” (Hernández, 2029, 16)

Finalmente, nos indica el pensador francés, que nuestra cultura contemporánea ha dado origen a un personaje bastardo, en parte porque las dos actividades descritas casi nunca se dan completamente aisladas. Este sería una especie de escritor-escribano. Su función es paradójica: provoca y conjura a la vez; formalmente su palabra es libre, sustraída a la institución del lenguaje literario y, sin embargo, encerrada en esta misma libertad, secreta sus propias reglas, bajo la forma de un escribir común se encuentra con el club de la *intelligentsia*. Paradójica en el sentido de pensar, en más de una oportunidad, que su trabajo de investigación y escritura como consecuencia de aquella actividad profesional, se encuentra fuera de asuntos ideológicos o políticos. Cuestión que, por lo demás, puede atribuírsele, tanto al escritor como al escribano.

Así es como se ha intentado, en especial con este libro 50x50, ubicarse en ese lugar, asumiendo el personaje que en una traducción nacional podríamos entender como la de un *quiltro chileno* que escribe y piensa. Un quiltro que ha querido transmitir y expresar; notificar y significar lo que, como se ha dicho, tanto el grupo de creadores de 50X50 decía, como lo que su cuerpo recordaba y percibía. Y no solo el grupo, sino que también recurriendo a recuerdos y hablas de otros que, desde fuera del campo de acción del mismo hecho artístico-estético contribuyeron con sus propias memorias y que, en más de una oportunidad, literalmente lloraron al hacer memoria.



Título: Equis
Autores: Farriol-Piaggio
Técnica: Intervención a muros, vinilo cobre y pasta texturizada,
fragmento del texto de Patricio Rodríguez-Plaza
Año: 2023

Todo lo expuesto respecto de esta fabricación escrituraria de un quiltro latinoamericano y considerando varias de las problemáticas tratadas hacen evidente el compromiso de una posición política. Ello, porque se trata de descentrarse con modestia, pero también con firmeza, respecto de una escritura universitaria volcada casi exclusivamente al ámbito meramente práctico de tal actividad. Toda vez que la escritura académica ha sido encasillada para con un decir carente de sutilezas o figuras retóricas. A lo cual se le suma, en más de una oportunidad, la evacuación, al interior de esa escritura, de imágenes visuales o producciones artísticas, resultado, sea de un desconocimiento de la capacidad de provocación intelectual o estética de la imagen, sea de una abierta animosidad respecto de la ambigüedad reflexiva y crítica que esta pueda desencadenar.

Así, esta escritura que es, obviamente, pensamiento, está siendo obligada a responder a requerimientos comunicativos desprovistos de expresión propia. Sin dejar de comprobar que algunos y algunas personalidades pertenecientes a ese universo intelectual, se han dejado seducir, de buen grado, por una obligación de este tipo, menos por el gusto o la necesidad de expresarse como escribanos que por la obligatoriedad de responder a un mundo educativo cada vez más competitivo y evaluativo, solo desde estas perspectiva práctica y comunicativa, refractario a escrituras que contenga elementos de discursividad expresiva.

Cuestión que si bien puede parecer necesaria -sin dejar de ser discutible- en ámbitos de la ciencia tradicional, puede convertirse en una cuestión perversa tratándose de ámbitos teatrales o artísticos. Ámbitos que requieren, según lo expresado, una escritura crítica y creativa que por lo demás no solo se detenga, como tantas veces se ha escuchado decir aquí mismo, en ciertos niveles o figuras de la producción artística, sino que incorpore las mediaciones y las recepciones como dimensiones que completan sentido. Sentido y experiencia estética en su configuración corporalmente sensible que merecen, por lo mismo, ser investigadas e incorporadas a los estudios teatrales, artísticos o culturales.

Ya lo ha expresado Nelly Richard al proponer que en contrapunto con la funcionalidad del *paper* con el cual “se persigue el mero cálculo de la significación, la simple manipulación de la información cultural para su conversión económica en un saber descriptivo, la teoría como escritura puede fantasear con abrir líneas de fuga por donde la subjetividad crítica pueda desviar la recta del conocimiento útil para explorar ciertos meandros del lenguaje que recargan los bordes de la palabra de intensidad opaca.” (Richard, 1998, pp.148-149)

Antes bien, una vez cerrada la exposición y la producción en cuestión quedó listo el libro *50x50*, que contó con un par de presentaciones y sus respectivas lecturas públicas.

Presentaciones presididas por la muestra de un video como síntesis de algunas de las narraciones visuales con voz en off cuyo eje principal, igual que en más algún pasaje del *site specific*, se construía con preguntas.⁶

En estas presentaciones se expresaron ciertas ideas que podrían, ser agrupadas en unos cuantos ejes de comprensión: memoria, acción crítica y ciudad.

6 Video realizado por Angélica Martínez y Pablo Andrade.

La memoria fue explicada como uno de los campos de estudio y una de las dimensiones sociales más influyentes en términos políticos y culturales, debido entre otras cosas, a que no existe una sola y única memoria, lo cual obviamente produce competencia, debate y roce.⁷

En el libro, según este principio, aparecerían entrecruzadas distintas capaz de memoria: *correctiva*, como sinónimo de corregir el pasado; como *vergüenza*, en tanto los sobrevivientes de un acto violento invocan la memoria, preguntándose que debí hacer para que aquello no ocurriera y qué hacer para continuar.

También está la memoria *presentista*, propia de lo patrimonial que indica que el presente está condicionado por el pasado. En el caso del pasado reciente de Chile, el Golpe de Estado fue percibido por quienes lo propiciaron y ejecutaron, como salvación, mientras los que lo sufrieron, lo vivieron como ruptura. Por igual, el libro presentaría una memoria de los jóvenes que no vivieron esos momentos y por tanto se pueda acá hablar en tal caso de postmemoria, la cual indica que aquellos hechos no fueron ruptura, sino interrupción y que, por ende, puede haber continuidad. Asunto importante no solo respecto de una percepción determinada, sino también en relación a una perspectiva epistemológica para encarar y entender la problemática de la memoria en su basamento político.

Igualmente, el libro haría aparecer atisbos de una memoria *contrafactual*, la que estaría guiada por la pregunta de qué hubiese ocurrido si esto no hubiera pasado.

Sin embargo, la memoria más transversal en el libro sería aquella llamada *ucronista* que estaría guiada por la interrogación de si esto no hubiera ocurrido qué sería de eso hoy.

En resumen, el libro habilitaría para pensar la dimensión política de la memoria más allá de las cuestiones laterales que pueda presentar como memoria individual.

Asunto, este último, que también fue expresado en alguna oportunidad, sumándole la reflexión de que el libro sería deudor del trabajo que la percepción actoral les plantea a lo/as estudiantes de aquella disciplina.⁸ En efecto, el libro sería un trabajo muy personal sobre la memoria y la ciudad a manera de una crónica y de un recorrido a la vez propio que colectivo, que permitiría adentrarse en un mundo perceptivo, sensorial e histórico a partir de espacios, personas y cosas. Crónica que se hace de forma pausada y serena, sin escabullirse del dolor que a veces es referido como parte de todo ese engranaje perceptual, pero tampoco renunciando a un elemental atractivo de descripciones. Mas, también aparecería en sus páginas una relación en cuanto al entrenamiento que se hace a los estudiantes de actuación respecto de la percepción de la vida social y la cultura. Esa vida que debe ser observada y vivenciada para, desde allí, hacer aparecer creación y drama en términos artísticos y teatrales. (Vergara, 2017)

7 Esta idea y las siguientes fueron expresadas por el profesor del Instituto de Historia y la Facultad de Artes UC, Joseph Gómez en la presentación del libro realizada el Día del Patrimonio el 24 de mayo de 2024 en la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

8 Esto y lo siguiente fue expresado por el Decano de la Facultad de Artes, profesor Alexei Vergara, en la presentación del mismo día, 24 de mayo de 2024, habida cuenta de que el autor del libro ha sido profesor, por más de veinte años en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Por parte de la dimensión crítica a la que dio lugar la lectura del libro, esta tuvo como punto de inicio, las fotografías que hacen patente un aspecto de la ciudad que ordena y que controla, ello en un evidente detenimiento en la lucha que tuvo un punto álgido en la revuelta social acaecida en Chile en 2019.⁹

La misma lectura presenta el libro como una reflexión que, siguiendo entre otras a Castoriadis, recuerda que el bien común, de la ciudad y su eventual identidad no puede ser pensada sino en el sustrato basal de la colectividad. Esa misma que en más de un pasaje del libro, se ve personalizada en la multitud que se expresó en la revuelta señalada.

Pero más allá de la multitud, alguna otra posibilidad del libro es leerlo desde los nombres propios, desde los apellidos de quienes han ejercido el poder o se han destacado en la cultura nacional de este país tan alejado de todo. Lectura que de una manera inesperada puede conectar esas nombradías con historias personales, como aquella que se tejió entre las reminiscencias vascas de Iriarte, Ugarte o Recabarren y Ansa-Goicoechea o entre el pueblo de donde viene este último apellido Guipúzcoa y algunas marcas de empresas aparecidas en algunas de las tapas de esos escondrijos urbanos: *Telefónica* y *CAF*. De algún modo y sin saberlo el libro crea lazos vascos entre apellidos y marcas empresariales, pero no para quedarse solo en esa geografía, sino para entender lo colectivo como algo universal.

Por último, el eje de la ciudad fue puesto en relieve desde una interpretación que nuevamente cita a ese megalugar como un espacio y tiempo, como ningún otro y tal cual lo expresa su nombre, de todo/as lo/as ciudadano/s.¹⁰

Para ello sirve George Simmel (un autor no utilizado en el libro) como un estudioso profundo de la vida urbana y a quien se le deben, tanto reflexiones importantes, como conceptualizaciones que permiten comprender la vida en la ciudad contemporánea. La *actitud blasé*, por ejemplo, da cuenta del desapego que experimenta la ciudadanía frente al exceso de estímulos urbanos. Así, el libro *50x50*, según este punto de vista, puede contribuir a señalar las cuestiones estéticas que deberían ser consideradas para contrarrestar esa *actitud blasé*, contribuyendo a una reflexión multidisciplinaria para con algunas problemáticas de la ciudad. Consideraciones que se activan eventualmente al observar detalles, a la vez mínimos e inmensos, como los servicios de agua, gas y electricidad, en especial las tapas de las veredas y calzadas que conviven con lo/as usuario/as ciudadano/as. Ciudad como espacio colectivo, pero de donde justamente, por serlo, aquella noción contiene marginaciones y debates, exclusiones y subalternidades, imaginarios emparentados con los miedos y la desconfianza, tramas de entremezclas en donde quizá nunca deja de resonar la necesidad de la solidaridad.

9 Esta fue la perspectiva de la directora del Instituto de Estética de la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile, profesora Elixabete Ansa-Goicoechea, leída el 24 de mayo de 2024. De esa lectura están tomadas todos estos planteamientos.

10 Presentación hecha por el director de la carrera de trabajo social, profesor Óscar Vega el día 4 de septiembre de 2024 en la Universidad Tecnológica Metropolitana. Algunos puntos centrales consignados por el profesor Vega, sirven acá para desarrollar este último apartado.

Conclusión

Este ha sido parte del recorrido de un pequeño libro que por amabilidad y generosidad de quienes lo acompañaron en su confección y de quienes lo leyeron, puede percibirse como un testimonio y una crónica situada. Su escritura e ilustración ha querido ser un detalle dentro del trabajo de un equipo de personas, dispuestas a conmemorar un pequeño trazo de la historia reciente de Chile. Estas notas han intentado, luego, dejar constancia de algunos de los vericuetos seguidos por un texto que, se espera, pueda servir como una cierta referencia de trabajo futuro. Al menos, tal referencia puede eventualmente traducirse en retomar y continuar una discusión pendiente y abierta.

Referencias Bibliográficas

- Barthes, R. (1995), “Écrivains y Écrivants”, *Essais critiques*, Seuil, Paris.
- Cabezas, O., (2022), *¡Quousque tandem! La indignación que viene*, Santiago, QualQuelle.
- Han Byung-Chul, (2016), *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder.
- Hernández, E. (2019), *Sobre la incomodidad. Apuntes de poesía chilena*, Ediciones Universidad Diego Portales.
- Jeftanovic, A. (2008) “La “Costura dramática” de Soledad Lagos y su trabajo pionero como dramaturgista en la escena teatral chilena de hoy”, *Theater der Zeit Berlín*, Diciembre 13.
- Martínez, A. y Andrade, P., (2023), “50X50. La obra interrumpida (1973-2023). Recreaciones de la memoria incorporada.”, *Apuntes de Teatro* 148, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Ortega y Gasset, J., (1962), *Historia como sistema*, Madrid, Revista de Occidente.
- Richard, N. (1998), *Residuos y Metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Santiago, Cuarto Propio.
- Rodríguez-Plaza, P. (2023), *50X50 La obra interrumpida (1973-2023). Anotaciones rearmadas*, Santiago, Palabra Editorial.
- Rodríguez-Plaza, P., (2022), *Remembranzas/Evocaciones. Pintura, Teatralidad, Calle*, Santiago, Palabra Editorial.
- Rodríguez-Plaza, P. (2013), “Santiago de Chile: Notas para una topografía cultural y animal de la ciudad”, *Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje* Volumen X N°26. Santiago, Universidad Central.
- Vergara, A. (2017), “Formación actoral: Formación inicial del actor en la Escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile”, *Cuadernillo Pedagógico* 1, Escuela de Teatro, 2017

Actuar con Andrés Pérez: Memorias Teatrales. **De Sebastián Vila. Santiago: Editorial Cuneta, 2025**

Fernando Mena¹

fernando.mena@upla.cl

fe.mena@profesor.duoc.cl

El Presente

Actuar es, sin duda, uno de los fenómenos más complejos que me ha tocado experimentar en la vida. Implica la articulación de capas teóricas, sensoriales y cognitivas que convergen en el cuerpo del intérprete. La actuación excede el mero desempeño técnico, ya que implica procesos neuromotores, afectivos y perceptuales que se despliegan en tiempo real y que, como se ha señalado en campo de la neurociencia cognitiva aplicada a las artes performativas, el fenómeno aún no ha sido completamente descrito. Se ha comprobado que un actor en escena puede activar más redes neurofisiológicas que un ajedrecista en plena partida, que un surfista corriendo una ola u otro deportista de alto rendimiento. La actuación es un estado de hiperconciencia, un modo de estar/habitar el mundo. Sin embargo, este despliegue fisiológico y mental no tendría sentido sin la dimensión esencial que Declan Donnellan identifica en *El actor y la Diana*, y que básicamente, es la capacidad de habitar el presente. Para Donnellan, el presente no es un mero instante temporal, sino un espacio de verdad escénica donde se suspende lo mecánico y aparece lo irreplicable. Actuar es “estar disponible al ahora”, permitir que el cuerpo y la atención respondan a lo que acontece, sin recurrir a la anticipación ni a la nostalgia del gesto ya ejecutado. Desde esta perspectiva, el presente se convierte en la posibilidad de verosimilitud, aquello que hace que una acción escénica sea necesaria, única e imposible de replicar exactamente del mismo modo. Es así, que habitar el presente es, en escena, la esencia misma del “ser en la vida”: una forma de concentración ética y sensible donde la actuación se vuelve acontecimiento vivo.

En este marco, la figura de Andrés Pérez adquiere una relevancia particular. Su trabajo escénico no sólo transformó las prácticas teatrales chilenas desde fines del siglo XX, sino que también propuso una concepción del actor profundamente anclada en la presencia, en la vitalidad comunitaria y el uso del cuerpo como espacio de memoria y resistencia. Pérez concebía el teatro como un acontecimiento colectivo, donde la energía del intérprete circulaba con intensidad entre quienes actuaban y quienes observaban, produciendo una experiencia compartida que difícilmente podía separarse de su contexto social y político. Su énfasis en el cuerpo vivo no era únicamente estético, se trataba de una ética de la presencia que desafiaba la rigidez institucional, que celebraba lo popular y que situaba la actuación en un territorio de transformación afectiva **siempre desde el presente**.

Actuar con Andrés Pérez

Aunque no pertenecí a la generación que vivió directamente la irrupción y trabajo de Andrés Pérez en la escena nacional, su figura siempre ha estado instalada como un referente ineludible dentro de la historia cultural del país. Durante los años noventa, para buena parte de quienes crecíamos lejos de las ciudades capitales con grandes centros culturales, el acceso a las artes estaba mediado por la televisión, por los escasos recursos audiovisuales disponibles o por las bibliotecas públicas y escolares. Fue precisamente a través de estos circuitos, particularmente de la televisión, que muchas personas conocimos dos hitos fundamentales del teatro chileno: *La Pérgola de las Flores*, de Isidora Aguirre, y *La Negra Ester*, dirigida por Andrés Pérez. Esta última, en particular, se consolidó como un acontecimiento que transformó el espectro teatral chileno, redefiniendo su relación con el espacio público, con la identidad popular y con la tradición escénica nacional.

A partir de los años 2000, diversas generaciones de actores y pedagogos formados directa o indirectamente bajo la influencia de Pérez, continuaron transmitiendo su legado. Su presencia se hace visible en las metodologías, en los enfoques corporales y en la comprensión comunitaria del acto teatral que se enseñó (y aún se enseña) en instituciones de formación superior. Asimismo, intérpretes y colaboradores que participaron en diferentes etapas de *La Negra Ester* han construido, desde sus propias trayectorias, un archivo vivo que da cuenta del impacto del trabajo de Pérez en la escena chilena.

Es precisamente frente a ese legado, frecuentemente transmitido de manera fragmentaria y afectiva, que adquiere especial relevancia un libro como *Actuar con Andrés Pérez. Memorias teatrales* de Sebastián Vila. Ya que no sólo documenta experiencias, sino que permite reconstruir, con distancia crítica, un marco de sentido para comprender el modo en que Pérez articuló su práctica artística, su pensamiento escénico y su relación profesional y cotidiana con los colectivos que formó. Se trata, en definitiva, de un objeto de memoria que contribuye a fijar, complejizar y expandir la figura de uno de los directores fundamentales del teatro chileno.

Hacer memoria.

Sebastián Vila, en la primera parte del libro, nos invita al ejercicio de hacer memoria, a recorrer un Santiago y un Chile noventero, nos invita a ensayar con él, a reunirnos esos años atrás, en la presencia del maestro. A remontarlos a la juventud, de un estudiante de teatro en medio de una transición a una supuesta democracia, al ímpetu de querer crear en la efervescencia del cambio, pero con tintes grises aún de un mundo cultural rearmándose post dictadura. Y luego, también nos invita a ser testigos del proceso de un actor en la relación íntima con su maestro, uno que lo observa, confía, lo defiende y lo hace brillar, como lo hacen los grandes directores, acompañando y entregando lo más valioso, ese amor inconmensurable por el oficio.

De forma sensible, Sebastián nos traslada a ese tiempo para llenarnos de anécdotas cariñosas, divertidas y sorprendentes, y claro, otras tan tristes, en las desilusiones, críticas y distanciamientos. Ante los detalles que alguna vez quise saber, hoy Sebastián nos abre un poquito esa puerta de la sala de ensayo o del escenario, para que seamos parte también de ese recordar el proceso de haber compartido con el “teatrista más importante de Chile”.

Actuar con Andrés Pérez: memorias teatrales se presenta como un ensayo de admiración, como una despedida necesaria y pendiente en las palabras de su autor. Y es que insisto en el ejercicio de hacer memoria, traer ese espacio al presente, donde siempre debe palpitar el amor y legado de Andrés Pérez. Sebastián también convoca a otros colegas, en la segunda parte del libro, a intentar desnudar esas historias y percepciones individuales de las metodologías empleadas por Andrés Pérez en sus procesos creativos, para poder definir una técnica. Puedo entender, leyendo las respuestas de los admirados y admiradas colegas, las mixturas de aprendizajes y enseñanzas que solidariamente compartía el maestro. Su estancia en Francia con la maestra Ariane Mnouchkine, su anclaje a lo popular, su origen, su imaginario, su planteamiento político de resistencia, su apertura a deestructurar los cánones y lo más importante, la humanidad plasmada en el trato con sus actores, no son sino, los grandes ingredientes que le dieron a sus procesos lo que, como lector, me atrevo a llamar una técnica, que al final de todo tiene que ver con lo que planteaba al inicio de esta presentación, con la esencia de ser en la vida, ser en el presente, en la verdad palpitante de ser único e irrepetible siempre.

Tributar y honrar a nuestros muertos, es, sin duda, el mejor ejercicio de persistencia y presencia hoy. Puesto que mi actuación y camino se forjaron en el trabajo y luz, de quienes estuvieron antes.

Actuar es hacer, y se hace en el presente. Dejarse afectar con lo que ocurre en este preciso instante diría Stanford Meinsner. Dejar que ese espectro que es el personaje te encuentre como dice la maestra Ariane Mnouchkine, somatizar ese ser-personaje-literario en tu cuerpo vivo, cuasi un acto erótico dice Alfredo Castro, porque somos seres cargados de un exceso de memoria, que es lo maravilloso. Soy, porque tú eres, hago porque tú haces, siento, porque tu sientes. Somos porque otros fueron. Te recuerdo porque aún vives en mí. Y este libro de Sebastián Vila es un apéndice de su historia con Andrés Pérez, un archivo para habitar el presente, que es donde el maestro quería y quiere que nos encontremos.

Sigamos de esa forma contando la historia del teatro chileno, parafraseando al mismo Andrés Pérez llegando a los camarines a hablarle a sus actores en medio de la función, como tan bien lo comparte y describe Sebastián, “Cuenten la historia” en el goce de vivir por lo que se cree justo y por lo que se ama.

Trilogía Especulativa. De Gabriel Contreras Hernández, Nicolás Cancino-Said, Diego Guzmán Baez, Diego Rivera Saavedra. Santiago: Lom ediciones, 2025

Fernando Mena¹

fernando.mena@upla.cl

fe.mena@profesor.duoc.cl

1. Sobre Especular

La palabra "especulativo" viene del latín *speculum*, que significa "espejo", y de *speculari*, que es "mirar a través del espejo". Es decir, observar la realidad de manera indirecta, como reflejada a través de un espejo (Valenzuela, 2016).

Cuando hablamos de pensamiento especulativo, no podemos no volcarlos a la filosofía. El pensamiento especulativo se ocupa de las ideas y de cómo estas se relacionan entre sí, sin la inmediatez de llevarlas a la práctica o comprobar si efectivamente funcionan en el mundo real. Es una forma de reflexionar que se mueve solo en el plano de la mente, donde lo importante es pensar, imaginar y entender, sin necesidad de actuar o de ver resultados concretos.

En mis tiempos de colegio pensé mucho en esto. Leí a Heidegger y a Nietzsche porque en mi adolescencia con formación cristiana era moda y necesidad dejar de creer en Dios, principalmente en el Dios Católico de la trinidad que me habían inculcado desde niño. Y necesitaba fundamentos para establecer mi discurso frente a mi familia en los almuerzos de domingo. Visto con perspectiva desde el hoy, yo era, básicamente, un "latero" o quizá simplemente en un adolescente que adolescía por la búsqueda de respuestas. Mi cotidianidad en la especulación de todo.

Pero bueno, aprendí al menos. Aprendí que para Heidegger, este filósofo alemán del siglo pasado, el pensamiento especulativo, tal como lo entendía la filosofía tradicional, era una manera de pensar, que trataba de alcanzar la verdad observando las cosas "desde lejos", como si uno mirara el mundo desde un cerro, buscando comprender todo de forma general, abstracta, desde la mente y las ideas. Pero Heidegger desconfiaba de esta forma de pensar. Para él, ese tipo de pensamiento alejaba al ser humano de su verdadera relación con el mundo. Decía que antes de especular o teorizar sobre las cosas, las personas ya están "arrojadas" a la vida, al mundo real, donde actúan, sienten, se angustian, toman decisiones, le achuntan o "la cagan", digo, se equivocan, perdón. O sea, **la existencia concreta viene antes que las ideas abstractas.**

Por eso, Heidegger propone otro tipo de pensamiento: un pensar más "cercano", que parta de la experiencia cotidiana, de la vida real, del "estar en el mundo", y no de teorías o sistemas cerrados especulativos (Heleno Saña, 2016). Primero, hay que comprender la experiencia real de estar vivos, de existir, de habitar un mundo, un pensamiento que no se quede sólo en teorías, sino que parta de la vida misma. Y es lo que hacemos siempre en las Artes Escénicas, pensamos, imaginamos, sí, pero inmediatamente nos movemos y actuamos, antes de especular.

Immanuel Kant, filósofo prusiano de hace más de dos siglos, decía que el pensamiento especulativo es el que usa la razón para intentar conocer cosas que van más allá de la experiencia, como el Alma, Dios o el origen del universo. Es decir, intenta explicar aquello que no podemos ver, tocar o comprobar con nuestros sentidos. Kant decía: **la razón humana tiene límites**. Solo podemos conocer bien aquello que percibimos a través de la experiencia (lo que él llamó "fenómenos"). Lo que está más allá, como el Alma o Dios, pertenece al mundo de las "cosas en sí mismas" (o *noúmeno*), y sobre eso, no podemos tener un conocimiento real, sólo suposiciones o ideas. En este punto, ya nadie quería discutir conmigo en la mesa del almuerzo, y me dejaban solo con mi adolescencia a cuestas.

Pero bueno, una filosofía especulativa, en el fondo, busca responder preguntas fundamentales: de dónde vienen las ideas, cómo funcionan en nuestra mente, cómo nos ayudan a entender el mundo y a nosotros mismos. También se enfrenta al conflicto eterno entre el yo y el mundo, tratando de resolverlo en la comprensión de lo que es el ser. ¿Para donde vamos?, ¿de donde venimos?, ¿Para donde se extiende el Universo? Y la más importante quizá ¿Dios existe? En fin, mi mamá dice que sí, yo aún no sé, a esta altura de mi vida ya sólo quiero almorzar tranquilo en familia. El resto es Especulación. Vamos ahora al teatro.

2. Especular en la Experiencia Teatral a Propósito de Chile

La Trilogía Especulativa, presentada en este libro que hoy nos convoca, contiene el proceso de creación de tres obras de la Compañía Astillero Teatro, obras cuyas temáticas han estado vibrando en la opinión pública y que siguen siendo tópicos atinentes. Esta trilogía especula sobre distintos aspectos de la historia reciente de Chile: La primera, *Hipodérmica: La otra historia* (2018), que cuestiona cómo se definieron los contenidos escolares en los años 90 en Chile; La segunda, *Simulación* (2021), que aborda las estrategias de infiltración utilizadas por los agentes de seguridad del Estado en las manifestaciones sociales; y la tercera, *Ética* (2022), que imagina la última clase de ética de quienes fueron condenados por financiamiento ilegal de la política, poniendo en evidencia la desigualdad de la justicia y la persistente crisis ética de nuestro país.

En estas tres obras se especula. En principio, porque tenemos la limitante de algo que no vemos, que se nos privó, nuestro derecho es poder imaginar qué fue aquello que ocurrió, en esas reuniones a puerta cerrada en las que se enmarcan las tres obras. Tenemos la experiencia histórica de este país, para entender cuántas veces nos han pasado gato por liebre. En este caso Especular es un ejer-

cicio que, basado en una experiencia, podemos imaginar aquello de lo que no tenemos la experiencia real. Es necesario entonces especular para adentrarnos en la verdad o en una posible verdad. Más allá de la prensa que especula en la farándula y tópicos inútiles, dando por verdad las *Fake News* del día. Astillero Teatro piensa y desarrolla su discurso en ese vacío de la información que se nos entrega. En ese espacio no revelado, donde quienes ostentan cierto rango jerárquico de poder en una sociedad como la chilena, nos han ocultado, omitido o directamente mentido.

Las tres obras hacen real una idea, nos exponen a una experiencia para qué pensemos y nos preguntemos: ¿Y si fuera así? Es tal cual lo que planteaba Kant en el siglo XIX, el pensamiento especulativo es útil para plantear preguntas, pero no puede dar respuestas seguras sobre lo que no podemos experimentar directamente. Esta Trilogía de Astillero Teatro nos pone en esa disyuntiva e invitación. Lo que sucede en la escena ¿me lo creo o no me lo creo? ¿Pudo ser así efectivamente? Especulemos.

3. Especular en el Proceso

Nicolás Cancino Said, dramaturgo y actor de la compañía, habla del proceso dramático desarrollado en tres etapas: Disconformidad, Investigación y la escritura. Nicolás escribe en las tres obras, y tiene una co-escritura junto a Sebastián Aliaga en *Simulación*. Pero el proceso siempre es el mismo. Una escritura, sometida a una estructura de anclaje, que luego “finalizada” es expuesta al grupo para ser discutida por el equipo. Cito textual; “Ahí no hay debate. La dramaturgia al servicio del teatro, así entiendo mi trabajo y no al revés. Como ven, la obra ya no me pertenece tanto y eso está bien” (2025, P.26). Dice Nicolás en el mismo libro, cuando introduce lo que ha denominado “Dramaturgia Especulativa”. Escribir, borrar, tachar, volver a escribir y hacerle caso al ímpetu, para luego enfrentarse en la siguiente etapa (Y aquí es donde yo especulo completamente). La siguiente etapa es presentarle el texto al equipo, al ego actoral de la compañía, que cuestiona el texto de Nicolás, porque como actores (Yo también soy actor) nuestros cuerpos lo piden o a veces, simplemente, por la necesidad que tenemos de ser escuchados. El actor/actriz, actuante, ejecutor, performer o el intérprete como es definido para la compañía en el libro, pasa a ser algo así como el primer juez de lo que la especulación de Nicolás expone. Y Nicolás se lo banca, porque es también ese actor, ese intérprete, en la paradoja de ser la voz de su propia voz. Dos roles enfrentados. Obedeciendo la dicotomía que el mismo expone, a través de las capas de representación, “*La obra ya no me pertenece tanto y está bien*”. Y en ese “tanto” está el abismo de una pérdida. De la muerte del dramaturgo, como el viejo sabio de la aldea, que debe morir para el nacimiento de una nueva era, de una nueva siembra y cosecha. El viejo muere, el niño nace. El dramaturgo muere, el actor en la escena nace.

Y estoy de acuerdo, la escena siempre es la que manda. Ahí yace el presente, que es eso que tanto nos cuesta en el día a día, anhelando la sana ignorancia de cuando éramos antes y con la ansiedad de ser siempre un supuesto mejor futuro. La escena es la que manda y Gabriel, desde su dirección, lo sabe y cobija al equipo

en el mismo camino. Trayendo de regreso, en el proceso de creación, a todos y todas de vuelta al sendero. Los actores luego lo entienden, crean, a veces perdidos en el bosque, pero siempre volviendo a la senda con sus propios demonios ya encontrados, siento parte fundamental de todo el mecanismo de creación. Eso es Astillero Teatro, en la libertad también de Especular en sus propios roles, en sus contenidos y en sus procesos. Con esa evidente capacidad de mirarse al espejo. No es fácil sostener una compañía en el tiempo, sin que el ripio del camino algo nos dañe, sin que alguien encuentre otro caminito por donde cree sentirse mejor. Pero aquí están, hoy, publicando un libro, archivando un proceso de ocho años con estas tres obras necesarias, atingentes y sinceras, que hoy comparten con nosotros.

Y es que Astillero Teatro resiste, y creen en el sueño mancomunado, nostálgico a veces, de la comunidad resiliente y guerrillera. Pero sus armas no son más que la disciplina, la creatividad y un amor inconmensurable por el teatro. Cuando en las prácticas escénicas mundiales, las perspectivas creativas avanzan cada vez más a la individualidad, al nombre propio, en parte, por la imposibilidad económica de mantener un grupo, una empresa creativa y también y lo que es más evidente, la incapacidad de hacer compañía, donde todos sean escuchados, una aldea, un pueblo pequeño y unido. Astillero teatro insiste en aquello. Con una producción sostenida, que ha logrado marcar presencia en los Festivales más importantes de Chile y en el último año con presencia internacional en Estados Unidos y Costa Rica, en Festivales que les han significado invitaciones a nuevas fronteras, a nuevos teatros, a nuevos públicos.

Astillero Teatro desde la región de Valparaíso, desde Viña del Mar, presentan un libro para establecer un archivo de su labor escénica, en la tradición de lo análogo. Un libro para tener en casa un pedazo de su historia, como grupo, como compañía, como unos amigos que siguen creyendo, a pesar de todo lo ingrato de este tiempo contemporáneo; en la comunidad, en el encuentro, en los procesos de creación que apuntan construir un sentido compartido. En definitiva, un libro para insistir en el valor de seguir juntos, mirándonos, especulando, donde todos y todas quepamos dentro del marco y el reflejo de ese mismo espejo.

Referencias bibliográficas

Contreras Hernández, G; Cancino-Said, N; o Guzmán Baez, D; Rivera Saavedra, D. (2025). *Trilogía Especulativa*. Santiago: Lom Ediciones.

Valenzuela Erazo, F. (2016). “Las fuentes filosóficas de la especulación”. En *Revista De Filosofía*, Universidad de Chile.

Excesos y agonías: Manifestaciones de lo trágico en el teatro chileno de posdictadura y en la escena reciente (1989-2020). De Anastasia Ayazi De Marchi y Javiera Larraín George. Santiago: Editorial OsoLiebre, 2024

Valentina Villegas Montoya
valentina.v.montoya@gmail.com

Y ya está. Ahora el resorte está tenso. No tiene más que soltarse solo.
Eso es lo cómodo en la tragedia. Uno da el empujoncito para
que empiece a andar [...] La cosa marcha sola. La máquina es
minuciosa; está siempre bien aceiteada. La muerte, la traición, la
desesperanza están ahí, bien preparadas: los estallidos,
las tormentas, los silencios, todos los silencios.

Jean Anouilh, *Antígona* (1944)

En la versión de *Antígona* del dramaturgo francés Jean Anouilh, El coro irrumpe en escena para establecer la diferencia entre el drama y la tragedia. Mientras el primero ofrece al *hombre* posibilidades de salvación, la tragedia, en cambio, opera con una “limpieza” que no ofrece tal esperanza; resulta imposible escapar del determinismo del destino, que no admite salvación ni esperanza alguna. Irónicamente, esa misma implacabilidad es lo que hace que la tragedia sea tranquilizadora. Esta idea de “limpieza” abre un terreno fértil para reflexionar sobre la vigencia de la tragedia en la modernidad. Si el drama permite atisbos de salvación, la tragedia insiste en la caída inevitable, y aun así —o precisamente por ello— seguimos retornando a ella.

Esa inquietud es retomada por Anastasia Ayazi y Javiera Larraín en *Excesos y agonías. Manifestaciones de lo trágico en el teatro chileno de posdictadura y en la escena contemporánea (1989-2020)*, un exhaustivo y minucioso estudio que traza el concepto de lo trágico desde sus orígenes clásicos hasta su presencia en el teatro chileno de posdictadura. Desde las primeras páginas, las autoras formulan dos preguntas centrales: “¿por qué volvemos una y otra vez a la tragedia?, ¿qué fuerza arrastra a la humanidad hacia ella?” (Ayazi y Larraín, 2024, p. 9).

Según plantean, en la Antigüedad la tragedia operaba como una forma de dar sentido y orden al mundo. En la modernidad, en cambio, lo trágico se convierte en una experiencia que permite sobrellevar las contradicciones y el fracaso, incluso despojado de su carácter sacro. De este modo, lo trágico mantiene una función reguladora y liberadora: posibilita habitar la incertidumbre sin necesi-

dad de ilusiones de victoria o redención (p. 9). Ahora bien, estudiar la presencia de un imaginario y de una construcción escénica de lo trágico en el teatro chileno desde los estudios teatrales implica un desafío, pues este campo ha abordado históricamente la tragedia en tanto texto, relegando la puesta en escena y su teatralidad.

La primera parte del libro, titulada “Diatribas dionisiacas. El devenir de la tragedia a lo trágico”, ofrece un recorrido histórico y conceptual que va desde la tragedia griega hasta la configuración de lo trágico como categoría estética. Allí, las autoras articulan un marco teórico que dialoga tanto con la tradición filosófica como con los estudios teatrales, retomando la noción de Hans-Thies Lehmann de la tragedia como “experiencia trágica”. Para Lehmann, esta “se entiende desde su capacidad de estructurar performatividades para afectar a su espectador de un modo específicamente trágico” (p. 36). En este sentido, lo trágico no aparece como un concepto separado de la tragedia, sino como una perspectiva subjetiva que permite comprender el orden del mundo en la modernidad (p. 60).

El capítulo culmina con el apartado “El trauma y lo trágico”, donde surgen nuevas interrogantes que ahondan y complejizan la línea de análisis propuesta: “¿hasta qué punto el teatro y la performance pueden representar un trauma? ¿Y en qué medida lo trágico ofrece una vía para comprenderlo en sus dimensiones personales y sociales?” (p. 69). Así, la pregunta inicial —¿por qué retornamos a la tragedia?— se expande en otra que explora cómo lo trágico puede articularse en la escena chilena contemporánea para abordar el trauma.

La segunda parte de la investigación reúne tres ensayos dedicados a la manifestación de lo trágico en obras producidas al inicio de la posdictadura, período aún marcado por la persistencia del legado de violencia de la dictadura cívico-militar. En este marco, *Nanaqui* de Mauricio Celedón y el Teatro del Silencio, *La huida* de Andrés Pérez y la *Trilogía testimonial* de Alfredo Castro y el Teatro La Memoria despliegan recursos vinculados tanto al teatro de la crueldad como a la tragedia clásica respectivamente, interpelando críticamente el trauma histórico y social. Como señalan Ayazi y Larraín:

La verdadera comprensión de la tragedia estribaría no en la comprensión dialéctica de la misma, sino en el abrazo afectivo del sujeto que la padece y que — pese a su funesto destino— logra sobrevivir gracias al consuelo trágico que esta le provee. (2024, p. 115)

Por último, la tercera parte del libro, también compuesta por tres ensayos, aborda las representaciones de lo trágico en el Chile neoliberal, atravesado por el fracaso político de la Concertación, la promesa incumplida de justicia y progreso, y la persistencia de un sistema de mercado heredado de la dictadura. En este contexto, lo trágico funciona como un dispositivo crítico que tensiona el legado posdictatorial y su cultura de la violencia. Las obras analizadas —de Guillermo Calderón, Nona Fernández y Carla Zúñiga— evidencian esta operación a través de diversos matices: desde la melancolía trágica que atraviesa *Escuela*, pasando por la ironía trágica y la alusión a *Hamlet* y a la ceguera en *El taller*, hasta la re-

sistencia trágica en la dramaturgia de Zúñiga, que cuestiona la lógica normativa de los cuerpos en *El amarillo sol de tus cabellos largos*. Así, esta última sección muestra cómo lo trágico se reinventa en clave contemporánea, ofreciendo un prisma estético y político desde el cual interrogar los fracasos, las pérdidas y las tensiones que atraviesan la sociedad chilena actual.

En conclusión, *Excesos y agonías. Manifestaciones de lo trágico en el teatro chileno de posdictadura y en la escena contemporánea (1989-2020)*, propone un viaje que recorre desde el surgimiento de la tragedia clásica hasta su transformación en la modernidad, mostrando cómo lo trágico se desprende de ella y funciona como perspectiva para comprender el orden del mundo.

El análisis de Ayazi y Larraín evidencia la persistencia de lo trágico en el teatro chileno y su capacidad de actualizarse, tensionando los lenguajes escénicos contemporáneos. Esto invita a preguntarse qué nuevas formas adoptará lo trágico en la escena reciente, a partir de los efectos de la revuelta social de 2019 y el fracaso del proceso constituyente, que hoy forman parte del pasado reciente y de la memoria colectiva. Según las autoras, la imposibilidad de romper con los ciclos de venganza y dolor es un recordatorio constante de que nuestra condición humana, lo queramos o no, es inherentemente trágica (p. 52). Frente a esto, solo nos queda seguir la invitación de Ayazi y Larraín a los lectores y sumergirnos “en las tribulaciones de lo trágico” (p. 12).

Referencias bibliográficas

- Anouilh, J. (2009). *Jezabel, Antígona*. Traducción de A. Bernárdez. Buenos Aires: Editorial Losada S.A.
- Ayazi De Marchi, A. & Larraín George, J. (2024). *Excesos y agonías: Manifestaciones de lo trágico en el teatro chileno de posdictadura y en la escena reciente (1989-2020)*. Editorial OsoLiebre.

La escena como plaza pública: memoria, luz y resistencia en *La pequeña historia de Chile*

Mg. Gabriel Contreras Hernández¹

ga.contrerash@profesor.duoc.cl

En un esfuerzo por traer al presente el impacto histórico de los Teatros Universitarios y para revitalizar el circuito escénico nacional, durante el 2025 el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio creó el Fondo de Apoyo a los Teatros Universitarios. Su objetivo fue claro: “promover y fortalecer el teatro universitario, la circulación de montajes y la formación de públicos en artes escénicas”. La tarea fue extensa: las escuelas de teatro alojadas en universidades públicas recibieron financiamiento directo, mientras que las privadas accedieron a recursos mediante concurso. No se trataba solo de generar repertorios, sino que, en un contexto de precarización del sector, otorgar condiciones laborales que permitieran a los equipos desplegar su creatividad con el tiempo y la valoración necesarios, factores que con frecuencia escasean en nuestro circuito teatral.

En este marco, la Universidad de Playa Ancha recibió recursos para generar un repertorio amplio. Fueron seis los montajes que convocaron a profesores/as, titulados/as y estudiantes de su Escuela de Teatro: *¿Quién tuvo la culpa?*, *La pequeña historia de Chile*, *Las Troyanas*, *Peer Gynt*, *El delantal blanco* y *#C4ll3*, dirigidos por Jenny Pino, Giulio Ferretto, Jonathan Bórquez, Claudio Santana, Solange Durán y Andrés Hernández, respectivamente.

Con más de 70 personas trabajando activamente, el Ciclo Escena UPLA no solo ha movilizó a la comunidad teatral y universitaria, sino que ha logrado que estas obras lleguen a nuevas audiencias a nivel regional. Podría resultar muy interesante desarrollar un análisis del ciclo completo contemplando curatoría, gestión, lenguajes, producción, mediación, pero sería un ejercicio más extenso que este texto crítico. Atendiendo a lo anterior, centraré mi mirada en la versión de *La pequeña historia de Chile*, escrita por Marco Antonio de la Parra y dirigida por Giulio Ferretto.

El texto propone una reflexión crítica sobre los modos en que una nación construye sus relatos fundacionales, y la puesta en escena amplifica esta premisa: no se limita a representar la historia, sino que transforma el escenario en un espacio político, donde las materialidades, al ser expuestas, desnudan el artificio del relato patria. Ferretto enfatiza la teatralidad del texto, alejándolo del realismo y situándolo en un campo de tensiones donde la historia y por ende identidad chilena aparecen como una escritura siempre en disputa.

¹ Actor, Director Teatral, Periodista y Magíster en Gestión Cultural. Profesor de la Carrera de Actuación Duoc, sede Viña del Mar.

La escenografía, lejos de reproducir una sala de profesores realista, se organiza en torno a dos elementos centrales: una silla de proporciones monumentales, cita directa al memorial de los profesores Nattino, Parada y Guerrero, y una pintura erosionada del palacio de La Moneda, acompañada por un letrero de neón que declara “La memoria es un acto de justicia”. La decisión de revelar el dispositivo escénico desde el inicio permite comprender que la historia está ahí, expuesta, y que habitar ese archivo, como público o intérprete, constituye un acto político.

El neón, cuya materialidad penetra la retina, cita inevitablemente la obra “La geometría de la conciencia” de Alfredo Jaar. Igual que en esa instalación, al cerrar los ojos las palabras quedan impresas por un instante, recordando que la memoria, cuando se ilumina, insiste. Aquí Brecht resuena con fuerza: la luz no solo ilumina, la luz piensa, la escena en tanto materialidad no es asistencial a la palabra, también piensa y significa. Por otra parte, la pintura del Palacio de la Moneda funciona como palimpsesto visual: no celebra un hito glorioso, sino que exhibe un archivo desgastado, casi espectral, en diálogo directo con la noción benjaminiana de la historia como un territorio de ruinas atravesado por la narrativa oficial.

La obra, desde su espacialidad y desde el trabajo riguroso de un elenco afiatado, instala un cruce donde pasado y presente se interrogan mutuamente, con cuatro intérpretes que hacen propias las preguntas de la escena. Si bien el elenco está conformado por distintas generaciones de actores, este logra un destacado trabajo al comprender las reglas del juego escénico y el tono con el cual se abordan los distintos personajes. Así los actores se transforman en activistas movilizados por la convicción que motiva la creación de la obra, inspirados también por el espacio y el universo sonoro propuesto. En esta línea, resulta pertinente recordar y parafrasear a Hannah Arendt: narrar es un acto político, pues solo mediante el relato, un acontecimiento adquiere sentido comunitario. La escena se convierte así en ese espacio público, una plaza, donde los fragmentos dispersos del pasado pueden volver a dialogar.

Entre las actuaciones, destaca con especial fuerza Cristina Alcaide, cuya presencia escénica encarna una fragilidad activa que no debilita, sino que abre significación. Su trabajo se sostiene en la escucha y la precisión, operando como contrapunto humano ante la monumentalidad del dispositivo. El cuerpo de una profesora ante las inconmensurables dimensiones de la historia. Alcaide no performa la memoria: la encarna, volviéndola respiración, temblor y gesto. En escena, Alcaide aparece para recordarnos que la memoria es siempre situada y afectada, está escrita en los cuerpos incluso en los de los profesores que protagonizan este montaje.

Así, la obra se transforma en un pequeño acto civil. No clausura, sino que abre: respira, insiste y afirma. Y lo hace en un momento en que discursos fascistas reaparecen con inquietante naturalidad, reclamando orden, obediencia y silencio. En ese contexto, montajes como este son relevantes. La escena recuerda que la memoria no es un adorno cultural, sino una práctica política de resistencia. Que la fragilidad también es una forma de fuerza y que mientras existan cuerpos dispuestos a recordar en público, la historia no podrá cerrarse del todo.

Porque la memoria, como el teatro, no es depósito, sino insistencia. Un modo de respirar juntos en medio de la tormenta. Una luz roja que se enciende para advertir que, incluso cuando todo parece oscuro, todavía hay quienes se niegan a naturalizar esa oscuridad. Y en esa negativa, serena, obstinada, luminosa, reside quizás nuestra posibilidad más urgente de justicia. Porque Teatro y Memoria son dos gestos que persisten, que se repiten y que resisten incluso, y sobre todo, cuando el mundo insiste en borrarlos.

Ficha técnica

Dirección: Giulio Ferretto Salinas/ Dramaturgia: Marco Antonio de la Parra/ Elenco: Cristina Alcaide, Loreto Cartes, Juan Sánchez y Pablo Valencia/ Vestuario: Claudia Suárez Olivares/ Música: Cristian Antoncich/ Espacio Escénico: Mauricio Toro Goya/ Iluminación: Gonzalo Mena. Menares/ Realización Escenografía-Objetos: César González/ Producción Ejecutiva: Gabriela Arancibia (Sala de Arte Escénico)/ Comunicaciones: Daniela Olivares Farías (Sala de Arte Escénico)/ Equipo Técnico Sala de Arte Escénico UPLA: Gonzalo Mena, Oscar Vargas y Axel Salazar.

CONFETTI

Tamara Valenzuela,
Vanessa Sepúlveda y Gonzalo Nilson

Montado por primera vez el año 2021,
por la compañía de Teatro Sin Pestillo

- **ALESSANDRI**
- **VIOLETA**
- **BLANCA**
- **GIORELLA**
- **RAQUEL**
- **EL AGENTE**
- **CABO GUTIERREZ**
- **CABO RODRIGUEZ**

(Pub/Restaurant/Estelar/Clandestino. Sillas, mesas, banderas y emblemas patrios. Cabo Gutiérrez afina sus instrumentos, Cabo Rodríguez controla el ingreso de las personas que acuden al lugar, para luego ser atendidas por Raquel, Violeta y Blanca. Alessandri se prepara. Se cierran las puertas, el show debe iniciar)

PRELUDIO

ALESSANDRI: De a poco, siento el sol
Los rayos caen despacio sobre mi cara
La bañan con tenue delicadeza
Estoy fuera, soy libre
El aire es cálido, pero con una brisa...
Una brisa fresca que me habla
Me dice que soy libre
nunca valore tanto el respirar
nunca valore tanto el caminar
nunca valore tanto el estar vivo
Vida
Mi voz ahora tiene sentido,
mi mente trabaja con apertura
soy yo el que importa
tú importas
el resto quedo atrás
vida
libertad
rayos del sol cayendo en la cara
¿Acaso llegue a un paraíso?
¿Acaso esto era de lo que me hablaban?
Los miedos no existen
Siento que soy parte de un todo
Somos parte inseparable de eso
Eso que llamamos vida
Libertad.

PRESENTACIÓN: MUSICA, ESTALLIDO, BRILLO

(Sobre la base musical de “Baccara - Yes sir, i can boogie”, interpretada por Cabo Gutierrez, se irán presentando a las mujeres protagonistas de este show. Cada una de ellas están en sus labores entre las mesas, sillas y personas presentes. Todas menos Giorella, la cual aparece con una entrada estelar)

ALESSANDRI: La noche de la patria se viste de gala para recibir a las más hermosas y decentes mujeres de nuestra nación, son nada más y nada menos que cuatro flores del jardín del Edén, son cuatro demostraciones de la abrupta geografía anatómica de las féminas chilenas que nos deslumbraran esta noche y que paso a presentar.

Primero, una joven, esforzada, humilde (que penita), de poca educación, hoy está sobre este escenario para mostrarnos su sencillez y mo...mo... modestia, un aplauso para nuestro país emergente y para dar consuelo al esfuerzo.
VIOLETA

Le sigue la determinación echa mujer, póngase atentos y abran los ojos, que si te descuidas un segundo te puede morder. Demos un fuerte aplauso a la eficiencia echa espectáculo, BLANCA

Los años no pasan en vano y la experiencia siempre es ganancia, una mujer con variadas cualidades, pero su coherencia y valores destacan en su servicio a nuestro país, Única, grande y nuestra, ella es RAQUEL.

Por último, la fedeltà è più forte del fuoco, nuestra joyita mediterránea, nuestro tesoro del Tíber, la donna peninsular, bravo bravísimo para la más hermosa importación de nuestro territorio, GIORELLA.

(Las mujeres hacen coreografía grupal, Alessandri al finalizar agradece, pide aplausos, obsequia una flor a la artista italiana y la acompaña hasta una mesa en primerísima primera fila, la cual se encuentra reservada)

ALESSANDRI: Esta noche no les prometo nada, estos minutos que respiraremos del mismo aire, será tan solo minutos que pasen en el reloj, ustedes, señoras y señores, damas, caballeros, etc etc etc...

(desde la entrada, aparece un hombre de bigotes, con traje y lentes oscuros, es EL AGENTE, quien con su presencia inmoviliza y silencia al resto de habitantes de este lugar. El Agente entra al espacio con paso lento, llega frente a Raquel y se quedan en silencio, hasta que ambos ríen y se saludan afectuosos. Todas se mueven para atenderlos, saludarlo y le entregan una copa para brindar.)

EL AGENTE: Arriba... abajo...al centro... ¡y pá adentro!

(Celebración. El Agente va y se sienta en la mesa junto a Giorella)

ALESSANDRI: Como iba diciendo... podrán botar la carga histórica de los tiempos convulsionados, y podrán ser libres de la atadura social, moral e ideológica para ingresar en el espacio libre y libertino que tenemos que ofrecer.

Estamos amparados, amparadas, por el beneplácito patriótico de esta mesa ...

(señala la mesa donde se encuentra El Agente)

...donde la mano dura y rígida hace que nuestra música suene y que las luces se prendan, que las mostacillas brillen y que nuestros pasos en líneas desfilen en parada por el escenario.

Oídos sordos a la envidia bruta de los no favorecidos por la juerga y la diversión, pero deseamos en nuestra más caritativa performance que dichas almas sean a lo menos abrazadas por la salvación en la otra vida, ¿tanta mala fortuna no puede llegar a ser, o no diosito?

¿Qué es la vida si no es un sueño? ¿Qué es la vida si no es para soñar? En el mundo todos los que viven sueñan, ¿y acaso no estamos aquí los que más podemos soñar o los de los mejores sueños?

¿Qué es la vida? Un frenesí

¿Qué es la vida? Una ilusión,

Una sombra, una ficción,

Y el mayor bien es pequeño;

Que toda la vida es sueño,

Y los sueños, sueños son.

Si cierro los ojos veo mi sueño más claro que nunca, y no está aquí, en este terruño limitado por sus propios sueños, y aunque me digan que aman su bandera no podrán mentirme, los suyos también están fuera, allí lejos de este lugar que sólo se quedó en promesas. (no es por querer cuestionar las capacidades de nuestros dirigentes, o de ustedes mismos, para nada, solo quizás aspiramos a mucho, o nos quedamos cortos para satisfacer nuestros referentes)

Si cierro los ojos me veo ahí, en el mediterráneo: San Tropez, san remo, san marco, santo santo, santo soy... Un yate, la jackie, el Onassis, la María Callas, la Grace Kelly, la Carolina y el Alberto... Mallorca, Amalfi, la isla de Malta, Mónaco, islas griegas comiendo queso de cabra así con olivas, un toque de albahaca y tomates...pero no de Limache po

(ríe eufórico)

pero no de Limache po

(Sigue riendo eufórico)

...de ahí mismito del Partenón, de la atenea, de la Chicholina, de la cosa nostra, las camicia nera... ay no sé, pero el marenostrom po... Díganme soñadora, lujosa, aristocrática, díganme lo que quieran, pero díganme algo po...

¡Ya, vamos a seguir mejor con el show, porque están ahí sentados mirándome con esa cara de huevones que no se les va ni con Rinzo!

Lo que viene a continuación además es un subidón de energía necesaria para estos tiempos... el siguiente número es de una mujer de armas tomar, tiene experiencia con ellas, sable, escopeta, metralleta...

RAQUEL: corvo, fusil, bayoneta... chúpense las tetas.

ALESSANDRI: dejamos en este escenario, y con paso firme, a la generala, nuestra caudillo... ¡Blanca!

SHOW BLANCA

(Canta sobre la base musical inspirada en Cabaret- If you could see her, interpretada por Cabo Gutierrez. Blanca lleva vestuario inspirado en uniforme militar, de oficial de la Armada.)

BLANCA: Se que están pensado.
Como yo elegido
Un trabajo con tanto carácter.
Pero es la primera impresión.
Aunque me gusta esa opinión.
Si tan solo lo vivieran como yo...
Les cambiaria esa opinión
Si lo sintieran con mi mirar
Comprenderían bien
Que el uniforme es una virtud.
Que garantiza de por vida.
El cariño y respeto de la población
Y la high society life
Y si lo vieran con mis ojos
Existiría la paz
Simples pasos debes seguir
Para vivir como yo
Ser chileno, estar soltero, ser joven.
Tener cuarto medio y no antecedentes.
No se preocupen nos encargaremos.
Que nuestras tropas sean lo mejor.
Para el servicio de aquellos que sigan el camino de Dios.

(Baila con el fusil).

Jinete de plata yo soy.

Damas y caballeros ¿es un delito querer servirle a la nación
y la patria? ¿podremos entrar en el corazón de todos los
chilenos? Solo les pido un poco de comprensión.

Para salvar la libertad y reconstruir la democracia, en una
nación creciente y justa.

Comprendemos objeciones.

Pero el problema es menor

Nada que mi fusil.

Solucione con un tiro.

(Apunta a Giorella y hace como que dispara, enfrentamiento, Alessandri y el resto intervienen, retos a Blanca, palabras de tranquilidad a Giorella, El agente disfruta, Raquel se lleva el fusil, sigue hablando, Alessandri la calla... el espectáculo debe seguir)

SHOW VIOLETA

ALESSANDRI: ¿Que tan difícil es quebrarle la mano al destino? ¿cuánto hay de determinación y cuanto es algo ya escrito? ¿acaso uno puede cambiar o siempre seguimos donde mismo?... ¿Que es ante el huevo o la gallina?... Preguntas, son muchas preguntas que no sé si algún día se podrán responder... Pero que la siguiente persona tratará de hacerlo en el siguiente show, ella es ¡VIOLETA!

(Violeta distraída no se da cuenta de que debe hacer su show)

ALESSANDRI: ... ¡Violeta!

(Violeta sigue sin enterarse)

ALESSANDRI: ¡Violeta niña por la cresta, te toca!

(Se da cuenta con el último grito. Nerviosa y errática se prepara rápidamente para su show. Cabo Gutiérrez empieza a tocar la base musical basada en la famosa canción del musical Violinista en el Tejado.)

VIOLETA: Si yo fuera rica yadi dadi dadi didu didu....

(Entra mal, fuera de tono y a destiempo. El Agente pide explicaciones, Raquel reclama y Alessandri se excusa. Le dan una nueva oportunidad, esta vez Alessandri le ayuda a contar los tiempos para entrar a cantar.)

VIOLETA: Si yo fuera rica yadi dadi dadi didu didu didu didu dam
Todo el día ... bidi bidi bam
Si fuera hija de papá
Nada de trabajo llubi dubi dubi dubi dam.
Todo el día bidi bibi dam Si yo fuera una mujer rica.
Tendría una gran casa con muchas piezas para los hijos
que me de dios
cinco, doce o quizás treinta, todos lo que yo pueda parir...
media docena de nanas para limpiar y unas cuantas para
cocinar
y otras solo para presumir...
nada de agua con pirgüines de pozo solo agua termal de
exportación
y una laguna propia para entretención
Si yo fuera rica yadi dadi dadi didu didu didu didu dam
no tendría a mi hermano en prisión por tirar solo una mo-
lotov.

(Silencio. Esta parte no iba en la canción; canto sin pensar, se emocionó, le puso color, se arrancó con los tarros... Todos miran a El Agente, cuál es su reacción. Él se para, se dirige a donde se encuentra Violeta, le quita el micrófono. Le pone el micrófono en la boca, Alessandri da las indicaciones para que Cabo Gutiérrez siga con la música y que Violeta siga cantando)

VIOLETA: Si yo fuera rica yadi dadi dadi didu didu didu didu dam
si tuviera un esposo rico
yo le daría todo mi amor
lo atendería como si fuera el rey de esta hermosa nación
si tuviera un esposo rico tendría todo lo que soñé.

(Al finalizar El Agente hace que ella le dé un beso en la mejilla antes de retirarse)

MIMICA

ALESSANDRI: ¡Un aplauso! Ya niña sale de ahí...Bueno, y siguiendo con esta noche...

(Alessandri se da cuenta que El Agente sigue en el escenario, empieza a mirar al resto para saber que pasa, nadie sabe, pero a alguien se le ocurre, y avisa que es "la mímica")

ALESSANDRI: ahhhh... ¡la mímica!

(Cabo Gutiérrez empieza a tocar una base musical lúdica mientras El Agente empieza a jugar, indica a todas las personas que tienen que adivinar. Primera palabra, sólo una... Después de un tiempo que todos dan palabras adivinando, Giorella da la respuesta correcta.)

GIORELLA: Chaplin

(la segunda mímica son dos palabras, después de que todos digan varias palabras tratando de adivinar, es adivinada por Raquel.)

RAQUEL: comunistas comeaguas

(la tercera mímica, y la última, es de mayor dificultad, cuesta mucho adivinar, es complicado. El Agente hace mímicas de tortura, de fusilamiento, de violencias. Nadie dice cosas referentes a estos conceptos, pero tampoco adivinan)

AGENTE: ¡Libertad!

TODOS: ahhhh... Libertad...

(Cabo Gutiérrez empieza a tocar la base musical de una cueca mientras Alessandri acompaña a El Agente a sentarse, lo adula, le celebra su actuación.)

SHOW RAQUEL

(Mientras sigue sonando la base musical de cueca, Raquel prepara todo para su espectáculo, martillo, sogá y una silla en el escenario. Elige a alguien del público y lo invita a sentarse en la silla puesta en el escenario, a quien le ira cantando y utilizando para representar la canción)

RAQUEL: ¡Everybody put your hands up!

(La cueca cambia por la base musical de "Rita Pavone- Datemi un martello")

RAQUEL: Churu ruda
Churu ruda
Churu ruda
Darte con el martillo
¿Qué vas a hacer con eso?
Enterrarlo en su cabeza.
Por una sociedad mejor, sí, sí, sí.
Me pongo algo morbosa
Con un poco de sangre
Y lo entierro un poco más y mas

Y no me aguantare ja ja...
Hare posible la esperanza. mmmm...
Por un país mejor

Churu ruda
Churu ruda
Dame esa botella
¿Qué vas a hacer con eso?
Reventarlo en su entrepierna.
Y verlo sufrir, sí, sí, sí.
Le cortare el miembro, y se lo daré a los perros.
Y luego entrare con el cable y me acercaré. Tsss tss
Que risa me da
Ja ja.
Que risa me da.
Churu ruda
Churu ruda

Ra ratas asquerosas.
Ellos son solo Mugre
Son la Mierda que deambula
Hay que exterminar
Si Si Si!!!
En cualquier momento
Saldremos a cazarlos
Y caerán de uno a uno
Identificados
Jaja
Se los lleva el mar
Glu! Glu!
Y no pueden nadar
Aaaaiiii

Churu ru ra
Churu ru ra
Me queda una cuerda
Y aquí entre nosotros
Lo colgare con ella
En las vías del tren
Chu chu chu
Escribiré una nota
lo hare pasar por un suicidio
Saldrá en todas las noticias
Y nadie podrá saber, quien fue...

Que risa me da
Jaja
Que risa me dan
Jaja
impune voy a estar
Churu ru ra
Churu ru ra
¡VIVA CHILE MIECHICA!

TIK TOK

(Suena una alarma y desde ese sonido se pasa a una música envasada, alegre, actual, de moda. Se posicionan en el escenario: como líder del grupo está El Agente, le siguen el resto: Giorella, Raquel, Blanca, Alessandri, Violeta, Cabo Gutiérrez y Cabo Rodríguez. Bailan coreografía tipo Tiktok. La música se funde con la alarma nuevamente y con una voz en loop diciendo: “Comunistas, comunistas, ...”. Se retiran del escenario y se van a sus lugares comunes.)

SHOW GIORELLA

(En el escenario)

ALESSANDRI: Welcome to my country! Benvenuto nel mio paese! Toda torta tiene una guinda, toda flor tiene su aroma, y todo espectáculo tiene su reina... caviar, champagne y Channel... la dulce vita llega en un cuerpo esculpido por el mismo Miguel Ángel, Brunelleschi o Donatello... Salve la prima madonna dell Duce ¡Mozzafiato, mozzafiato! Nuestras tablas la piden y reclaman. Sin más presentación, dejamos en este escenario a... GIORELLA.

(Aparece Giorella, con un nuevo vestuario, con un cigarro en la boca, se acerca a El Agente y le pide que se lo prenda, él lo hace. Ella se dirige al micrófono, Cabo Gutiérrez empieza a tocar la música y Giorella canta: “Dalida - Bang Bang”)

GIORELLA: Mi ricordo quando noi
Eravamo due bambini
E puntavamo le pistole
Dai cavalli a dondolo
Bang, bang
Io sparo a te
bang, bang
Tu spari a me

bang, bang
E vincerà
bang, bang
Chi al cuore colpirà
Son passati gli anni e poi
Noi ci siamo innamorati
Correvamo per i prati
Tu scherzavi insieme a me
Bang, bang
per ridere
Bang, bang
sparavi a me
Bang, bang
e vincerà
Bang, bang
chi al cuore colpirà

PAÍS ASCO, NO ME TOQUEN

(Alessandri pide que aplaudan emocionado. Blanca se nota cada vez más ebria, ha mirado con enfado el show de Giorella y trata de captar la atención de El Agente. Todo el resto aplaude a la italiana.)

GIORELLA: Grazie, grazie mille (espera a que todos se callen) Como va como andiamo?

ALESSANDRI: Benne

RAQUEL: ¡PENE!

GIORELLA: *(Ríen, pero ella no hace caso a lo que dijo Raquel)* Io sono molto contenta de estar aquí en este paese, que más que un paese es un potrero... y si este paese es un potrero, ¿ustedes qué serían?... Los animales claro, tenemos a las vacas, a los cerdos, las yeguas y a los burros, los asnos *(hace ruido de asnos)*

Y si este paese es un potrero está ciudad de Valparaíso sería la merda de la merda , la parte donde se caga ... ¿Han oído alguna vez a algún chileno?, huelen a merda... a feca caliente y fresca.

El otro día yo fui a comprar un perfume y me di cuenta de que es como que si su cuerpo tuviera un repelente para los perfumes... porque huelen a vómito de borracho.

Otro día me preguntaron que qué opinaba yo sobre las chilenas que si las encontraba guapas y sobre los chilenos, que si me gustaban... ¿Cómo me van a gustar? Si no son altos y ya sabemos lo que dicen... ¿Cómo me van a gustar? Si son feos, son así como deformes, cómo papiches... pero eso tiene una explicación, los indios que llegaron a esta parte del territorio eran así (Hace una mueca)

Y me da mucha ternura ese conflicto que tiene con el territorio porque tienen el mar y la cordillera y en medio están encerrados en su propia merda. (Ríe)

En Europa no los conoce nadie y sus vecinos piensan que son egoísta, alcahuetes, malas personas... ¡E io tambien lo penso!

Grazie, grazie mille... yo sono molto contenta, molto grata, pero por favor no se me acerquen no me toquen, no me besen, porque me dan asco... grazie

PREMIO

ALESSANDRI: *(Rápidamente se dirige al escenario)* Grazie, thank you, brigado... otro aplauso a nuestra joya *(intercepta a Giorrella para que no se vaya, y llama a las otras chicas)* Aprovechando el engalanamiento monárquico de nuestro escenario, queremos ocupar este momento para agradecer y homenajear.

Además de ser acérrimas y fervientes seguidoras de aquel hombre que, sentado en palacio, con ese uniforme con estrellas, dirige el porvenir de la sociedad...

(Cabo Rodríguez se ha cuadrado, y llevando una flauta o algún instrumento menos, empieza a entonar la primera parte del himno patrio, mientras todos tienen una actitud marcial)

Él, el que crea las condiciones para que nosotras estemos aquí, que estas luces se puedan prender y que la música pueda sonar... además de eso, queremos destacar que nuestra protección personal se la debemos a un funcionario patriótico de nuestro país, el cual ha posibilitado que podamos estar aquí celebrando... la fiesta no podría seguir sin el trabajo de orden y seguridad, de inteligencia, que ha costado la vida... (todos lo miran, se desubico) ay perdón... el esfuerzo y entusiasmo de muchas personas...

Nuestra joya más hermosa le entregará el trofeo... *(Blanca cree que es ella, se dirige a buscar el galardón, pero Alessandri le dice que ella no es, que es Giorella, Blanca insiste penosamente, pero le es arrebatado el premio y es Giorella quien se lo queda)* Nuestra joya más hermosa le entregará el trofeo... máspreciado de este certamen, de esta noche, de este encuentro, a nuestro protector... y le pedimos que pase y ¡le brindamos un gran aplauso!

(Alessandri indica a El Agente. Lo invita a que se pare y se dirija el escenario)

Gracias a usted, a ti, hombre de convicción y agente necesario para nuestro país, es que podemos salir a este escenario, seguras, intocables, inquemables, inquebrantables, gracias a su esfuerzo, a tu esfuerzo, podemos celebrar tranquilas. *(entrega de premio)* Espero que este humilde galardón te acompañe en todas tus aventuras y servicios a nuestra nación, siendo testimonio de de los bailes, cantos, risas de los cuales has sido testigo y que hoy se hacen en honor a ti. Demos de nuevo un FUERTE APLAUSO... *(Desde la entrega del premio, todas empezaron a saludarlo, le dan besos en la mejilla, cada una a su manera, hasta que la última es Banca, quien le da un beso apasionado. Alessandri le grita para que no siga, y Raquel la aparta. Traen una silla y sientan a El Agente en el escenario.)*

Además... y con un poco de timidez y vergüenza lo digo... debemos dejar en claro que eres un hombre, hecho y derecho, buen porte, guapo, un bigote que nos hace, me hace, suspirar... todas las noches de este show, de la cual has sido nuestro, mi, espectador principal, nos sentimos gustosas de que tus ojos se posen sobre nosotras...

(Cabo Gutiérrez toca base musical de “Renato Carosone - La Panse”. Las Chicas y Alessandri hacen que El Agente se quede en el escenario. Alessandri le baila y canta, mientras ellas apoyan el show)

ALESSANDRI: Shhh...
 Para ti... mi homenaje...
 Esta noche eres todo
 Lo que un hombre quise ser
 Pero suerte que es la mía
 Que yo ya soy tu mujer
 Pero ni hombre ni mujer,
 es lo que yo puedo ver
 En tus ojos cuando me hablan,
 Y me piden más y más
 Ay, que bellos labios que tienes
 Que lindos son para amar,
 ¿Me los das?
 ¿Me los das?
 Me los das o te los robo
 Yo no tengo más respeto,
 Cuando se trata de amar,
 Labios tuyos, labios míos
 El recuerdo de nuestro amor
 Ay, que bellos labios que tienes
 Que lindos son para amar,
 ¿Me los das?

CORO: No

ALESSANDRI: ¿Me los das?

CORO: No

ALESSANDRI: Me los das o te los robo
 Yo no tengo más respeto,
 Cuando se trata de amar,
 Labios tuyos, labios míos
 El recuerdo de nuestro amor

(se acerca más y más, llegando a una cercanía de intimidad, como si se fueran a besar. El Agente llega un momento que se incomoda, frena todo, maltrata a Alessandri y se burla de él. Silencio.)

EL SHOW DEBE CONTINUAR

RAQUEL: *(irrumpe en el escenario salvando la situación)* No nos vamos a poner graves, no estamos para eso... Qué bonito y que romántico este homenaje, pero bueno, todos los matrimonios tienen problemas. Mejor riámos, de hecho, les voy a contar un chiste.

(Se prepara para contar el chiste, lo disfruta, busca la complicidad de El Agente quien se ha vuelto a sentar. Hace las recreaciones de los personajes del chiste, cambiando las voces, entre agudas y graves, entre amaneramientos y rudeza)

En el terminal de buses hay jóvenes que venden en canastos, galletas, calugas. Este era bien especial vendía sopaipillas y lo hacía más o menos así:

Soapisa. Quien va ... soapisa. Con ukelele. Con wishipiriso y con ¡Ah!...

Entra a un restaurant.

-Mozo, me da una pepsi

- Eeeh, ¿cola?

-Y a voh que te importa.

Sale del restaurant y...

Soapisa. Quien me va... soapisa. Con ukelele, con wishipiriso y con ¡Ah!.

Sube a una micro y paga estudiante.

- ¿Cómo dijiste?

-Escolar sordo.

- ¿Donde estudia voh?,

-En la escuela de investigaciones.

- ¿Y para qué?

- Para que me hagan tira.

Llega a una esquina y entre cuatro le estaban pegando a un joven.

(con angustia) Soapisa. Quien me va... soapisa. Con ukelele, con wishipiriso y con ¡Ah!

- ¿Por qué le pegan a ese pobre tipo?

- a este le estamos pegando por poco hombre

- *(con voz grave)* El rico pan Amasado, pan, pan amasado.

(Ríen)

Quiero saludar esta noche a nuestros músicos, sí, a mis músicos preciosos y verdes. ¡Porque son algo fundamental en este país! Tienen que haber música. Si no, no hay demo-

cracia. Así que levántense, reciban el aplauso (*a Cabo Gutiérrez y Cabo Rodríguez*) Rodríguez, venga, aproveche y muéstrese (le indica que modele tipo pasarela) sácate partido cabra, muestra que en la institución no solo hay inteligencia, también hay carne. (*todos empiezan a piroppear a la cabo*) mira, que quizás entre esta gente te encuentras un marido, de buen billete... y buen paquete.

Ya, ahora que estamos en confianza, Gutiérrez, tócate esa que a mí me gusta...

(Se arma ambiente de fiesta, Cabo Gutiérrez empieza a tocar la canción “Azul Azul-Bomba”. Todos bailan y reparten cotillón entre las mesas)

A ver, a ver, a ver. ¿Cómo lo están pasando? ¿Qué se está tomando esta noche? ¿un rico vino CHILENO, un delicioso destilado de uva CHILENO, o una rica CHICHA de Curacaví CHILENA?...

(Interactúa con alguien de una mesa) Hola mi amor, wichi-
pirichi cosita linda, cuénteme.... ¿De dónde es? ¿Como lo ha pasado? ¿La persona del al lado es su pareja? (*no lo deja responder*) ¡Aaaaayyyy! ¡Me encanta! Regio. Hombre de pocas palabras. Esos son los mejores en la cama, hablan poco, pero se menean hartos (*ríe*).

(se dirige a Cabo Gutiérrez) ¡Cállate mierda!

Les cuento algo terrible... yo vine a tomar recién a los 30, es que estaba enferma, sufrí de epilepsia hasta los 15 años. Me atendió muchos años el doctor Arriagada en la clínica Santa Lucia, en Santiago centro, centro derecha. (*ríe sola*) En esa época los exámenes eran, muy arcaicos... Te mojaban con agua, te metían unas monedas a la boca y te chantaban los cables. (*risotada*) No mentira, un chistecito. Pero déjenme decirles, esos “exámenes” han evolucionado con los años, gracias al progreso científico de nuestro país hemos llegado a una tecnología de punta, si, (*hace un gesto con la mano de pistola*) a punta, ¡fuego! Y un par de ojos menos. Todo más estéril y limpio (*risas*) ¡Un aplauso de nuevo a los músicos! (*empieza de nuevo la misma canción y el ambiente festivo, hasta que interrumpe nuevamente*) ¡Ya cállate!

Bueno, sí, estaba enferma... a mí me atacó un síndrome de ausencia, son convulsiones causadas por impulsos eléctricos anormales de las neuronas del cerebro. *(Seriamente)* Aaaauusseeennnccciiaaaa, no estar presente, ¿Quedo claro?

Entonces lo malo de esto es que yo podía estar conversando con alguien y de repente, de la nada, ¡PUM! estaba metiéndola en una bolsa. *(risas)* No, mentira, a mí no se me puede acusar de nada señores, wichipirichi *(risa)* ¡Estoy indultada!

(Violeta interrumpiendo amablemente para que se siga con el show) ¡Ay! Se me fue la onda, ¿de qué estaba hablando? Ay, se me va la onda, rota. “Como han pasado los años” ... Ay que terrible ¿Se les olvidan las cosas a ustedes?

VIOLETA: yaaa, tenemos que seguir.

RAQUEL: A ver, que estoy hablando ¡Yo!... Es algo muy interésate, sí, cuando se te olvidan las cosas. A mi marido se le olvidó llegar a la casa, a mi familia se le olvido hablarme, a todos se les olvida preocuparse de mí. Pero lo entiendo. Es que todos estamos pasando por un momento algo extraño pero necesario, no crean que no me doy cuenta. Pero lo importante es NO DEJAR DE OLVIDAR, OLVIDAR NOS DA LA LIBERTAD.

VIOLETA: Pero también es importante recordar.

RAQUEL: ¿Como?

VIOLETA: Recordar, no olvidarse de algunas cosas.

RAQUEL: (gritando) Ordinaria, no estoy hablando contigo.

(Raquel se acerca, toma a Violeta y la exhibe)

RAQUEL: Miren, ¡miren a esta rota! ¿te gusta recordar cosas a ti? ¿Entonces porque viniste hasta aquí?, buscando olvidar tu pasado de patas con barro y cagando en un balde... no te sintai mal, no hay nada de malo en eso, de echo mejor mira, así lo mostramos en el espectáculo y le damos ese toque cebollero necesario en todo espectáculo... *(ríe)*

ALESSANDRI: ¡Ya! Hay que seguir...

RAQUEL: pero para un poco maricón, si esta buena esta idea... que está rota nos cuente su pasado, su falta material, sus ganas de comer y así nosotros lloramos un poco y después así nos sentimos mejor, eso funciona en todas partes, efectividad pura... ¿no lo crees tú? *(mira a El Agente buscando aprobación)*

ALESSANDRI: (risa) Ya, pero para otro momento, el show debe...

BLANCA: ¡Paren!

ALESSANDRI: ¿Que mierda quieres tú ahora?

GIORELLA: (dice cosas en italiano, que nadie entiende)

BLANCA: ¿Qué quiero?, quiero vomitar.

(se tropieza y cae, la ayudan a levantarse y la llevan hacia un baño, pero ella encuentra un arma, irrumpe en el espacio amenazante con el arma, muy errática y peligrosa. Todos tratan de que se tranquilice y que deje el arma, logran desarmarla. Blanca empieza a escapar entre las mesas mientras Cabo Rodríguez la persigue, hasta que El Agente da la orden de que la dejen y que le permitan hablar. Alessandri se opone, pero El Agente insiste.)

BLANCA: ¿Qué quiero? Quiero dormir, un segundo. Solo quiero dormir un segundo.
¿Acaso nadie duerme?
¿No se quieren ir para sus casas?
Yo que daría por estar en casa.
¿Casa?, ¿Esta es mi casa?
...
Yo estoy aquí porque tengo que estar.
Porque me eligieron.
Porque era la más apta, la más capaz, la muy muy para este trabajo.
No soy la más bonita, ni la favorita *(apunta a Giorella)*
Pero cuando subo al escenario, causó un efecto que nadie puede superar.
Porque me adapto a cualquier escenario y no me regodeo.
Dicen que con plata baila el mono, y a cualquiera le gustaría ser esta mona.
Por algo todos se ponen alerta cuando entro al salón, los

alegró, los dejo eufóricos, los hago olvidarse de la realidad un segundo. Aunque me he sentido abrumada algunas veces, me he cuestionado la sobreexposición, la buena imagen, mi mala imagen, competir, el éxito, el cuerpo, el sexo... porque para mí el sexo dejo de ser ganancia. Solo es plata, plata y nada más que plata... Pero nada como una linda sonrisa, un coqueteo a la cámara y un discurso ensayado no arregle.

Yo no soy perfecta, antes de salir al escenario me siento agitada, me duele la guata, mis piernas parecen fideos y mi mandíbula esta rígida... ya no diferencio si es que estoy muy dura o es el agotamiento.

Tengo un sueño recurrente arriba del escenario. Se abre el telón, me alumbra un cenital y antes de que pueda exclamar una nota, se me caen los ojos, dejándome completamente ciega. En ese momento todos se abalanzan sobre mí y comienzan a devorarme... Me duele, siento el calor, el olor, el sudor, y escucho todo lo que susurran... que miedo... Me quedo quieta y no digo nada, porque tengo que estar, porque me eligieron, porque era la más apta, la más capaz, la muy muy para este trabajo.

Yo sé que no soy la más bonita, ni la favorita. Pero bueno, una es artista y se debe a su público, aún que te chupen los huesos como pollo asado. Sin mi público no soy nada.

(Blanca grita fuertemente y cae como peso muerto, El Agente se dirige a donde se encuentra ella, Alessandri y Raquel la paran y se la pasan a él. El Agente se la lleva fuera del lugar)

APLAUSOS Y DESPEDIDA

(Alessandri y el resto de las chicas toman posición en el escenario, Cabo Gutiérrez toca la base musical de "Louis Armstrong - La vie en rose". Mientras habla Alessandri y bailan las chicas: Giorrella, Raquel y Violeta. Se escuchan golpes y gritos provenientes de donde se han ido El Agente y Blanca.)

ALESSANDRI:

El trabajo te hará libre... bueno, para nosotras la libertad está en este escenario... ¿Que es la libertad sino también una cárcel? ¿qué es la libertad si no también mucha responsabilidad? No podemos escapar de la libertad, porque si la deseamos siempre llegará a tu puerta a cobrarte, nada es gratis en esta vida y muchas veces con dolor se pagan las cosas que más deseamos...

Risas, cantos, bailes... piernas, tetas, culos... patria, luces y ¡aplausos! Esta noche se nos acaba, pero váyanse a sus casas con la alegría linda de un espectáculo para ustedes, y cuando acaricien a sus hijos, y busquen el descanso, piensen en el mañana duro de traspasnoche y resaca, pero quizás en futuro las fiestas serán más alegres, más grandes y con más copete... bueno eso es gracias al beneficio de vivir en este país cada vez más grande, desigual, atormentado, indigno, ridículo, injusto, pero no le digan a nadie que les dije esto, porque para nosotros no es así, para nosotras la fiesta sigue y sigue, las luces seguirán prendidas ... Gracias gracias gracias... no nos despedimos sin antes bailar, para él (*entra El Agente*), para ti, para ustedes, gracias gracias...

(suena "Sylvester- You make me feel", Alessandri y las chicas hacen una coreografía y van saliendo a medida que se despiden)

EPILOGO

(Cuando ya se han ido, EL Agente toma una guitarra y toma posición en el escenario. Junto con ambos cabos, tocan y canta "Alberto Plaza - Perfecto bandido". Mientras van entonando la canción entran el resto de los personajes, que se suman al canto hasta el final)

**SE APAGAN LAS LUCES, SE TERMINA LA MUSICA,
EL SHOW HA LLEGADO A LLEGADO A SU FIN.**

“No me interesa hacer obras que expliquen los acontecimientos ni transformar la contingencia en un relato directo o ilustrativo”: entrevista a Carina Aspillaga¹, directora escénica de Valparaíso

Dra. Verónica Sentis Herrmann
vsentis@upla.cl

La presente entrevista forma parte de una investigación más amplia², que intenta cartografiar los modos de dirección de la escena actual porteña. En ese marco, hemos querido conversar con las creadoras y creadores locales, para enterarnos -a través de sus propias voces-, sobre cómo enfrentan sus procesos artísticos, qué relación tienen con este territorio particular, cuáles son sus referentes y, por qué no, cuáles son sus anhelos y frustraciones que los llevan a seguir creando.

Esta es la primera conversación que sostuvimos, y la compartimos con ustedes, con la intención de dejar huellas de una trayectoria mayor, marcada por obras que desde la ciudad-puerto de Valparaíso disputan la idea de un canon exclusivamente metropolitano, masculino y elitista.

Hola Carina, gracias por recibirnos. Tenemos muchas preguntas, pero partamos por el principio... ¿Cómo llegaste a la dirección teatral, un rol principalmente masculino dentro de la historia del teatro, habiéndote formado como Actriz y Licenciada en Arte Escénico en la Carrera de Teatro de la Universidad de Playa Ancha?

C. A: Porque estudiando actuación siempre tuve ese ojo de afuera, esa necesidad de mirar el todo, de pensar la escena más allá de mi propio cuerpo actuando. Mientras ensayábamos, yo estaba atenta a cómo funcionaba el conjunto, a los ritmos, a las relaciones entre los cuerpos, a lo que pasaba cuando alguien entraba o salía de escena. Muchas veces sentía que estaba actuando, pero al mismo tiempo estaba dirigiendo en mi cabeza.

Eso, en el contexto universitario, no siempre era bien recibido. Mis compañeros me decían en broma —pero no tan en broma— “te creís directora”, y esa frase

¹ Directora teatral porteña, parte de la escena actual de Valparaíso. Es Actriz y Licenciada en Arte Escénico por la Universidad de Playa Ancha, complementando su formación con estudios en dramaturgia en la Universidad de Chile. Junto con ello, es instructora de Autodefensa y Empoderamiento para Mujeres y LGTBQA+, con una especialización en “Estudios sobre violencia por razones de género contra las mujeres”. Actualmente, cursa la Maestría en Teatro y Artes Performáticas de la Universidad de Buenos Aires y lidera la Compañía Escena Trágica

² Entrevista realizada por la autora en el marco del proyecto ANID + FONDECYT Regular 2023 N°1231246: “Cartografía teatral de Valparaíso: análisis de la puesta en escena porteña del siglo XXI”. Investigadora Responsable: Verónica Sentis Herrmann.

me pesaba. Yo misma empecé a censurarme, a callarme ciertas observaciones, porque sentía que asumir ese lugar era ser vertical, autoritaria, como si no correspondiera. Éramos todas y todos estudiantes, estábamos “a la par”, y yo sentía que opinar desde ese lugar era casi una falta de respeto. Además, siendo mujer, ese gesto se leía distinto: no como liderazgo, sino como exceso, como soberbia.

Sin embargo, esa pulsión aparecía igual. No era algo que yo planeara, simplemente surgía. Y lo más importante es que me gustaba. Sentía que algunas cosas que proponía funcionaban, que tenían sentido escénico, pero aun así me daba culpa. Recién cuando llegué a cuarto año y tuve los ramos de dirección y dramaturgia pude relajarme un poco. Ahí sentí algo muy claro, casi corporal: “esto era”. Por primera vez tenía un espacio donde podía desplegar esa mirada sin sentir que estaba ocupando un lugar que no me correspondía. Fue un alivio enorme.

Mirando hacia atrás, me doy cuenta de que esa forma de mirar venía desde mucho antes. De niña siempre escribí, y en el colegio hacía teatro en una compañía que se llamaba La Baranda, que fue muy importante para mí. Ahí se me permitió mucho observar desde fuera, pensar las escenas, imaginar mundos. No era raro que yo estuviera más pendiente del conjunto que de mi propio personaje, y eso estaba validado. Creo que esa experiencia fue sembrando algo que después, en la universidad, volvió a aparecer con más fuerza.

Asumirme como directora mujer, ya fuera del espacio formativo, ha implicado enfrentar otras dificultades. Una de las más complejas ha sido aprender a no “maternar” la dirección. Muchas veces se espera que una directora mujer sea la contenedora emocional total del equipo: la que escucha todo, la que cuida a todas y todos, la psicóloga, la mamá, la asistente social. Yo creo profundamente en acompañar los procesos, en ser mediadora, en generar espacios de cuidado, pero eso no significa hacerse cargo de todo ni diluir el rol de dirección.

Poner límites ha sido un aprendizaje importante, sobre todo en el último tiempo. Entender que puedo ser cercana sin ocupar todos los lugares al mismo tiempo, que puedo ser colega, amiga o simplemente directora, y que esos vínculos no tienen por qué confundirse. Defender ese lugar también es una forma de cuidar el proceso y de honrar el trabajo propio y el de quienes están creando conmigo

Tu trayectoria se ha desarrollado casi exclusivamente en la ciudad de Valparaíso en tanto territorio... ¿Crees que sus sinuosidades, sus trayectorias laberínticas y político-sociales explosivas se manifiestan, de algún modo, en tu obra?

C.A: Yo vivo y trabajo en Valparaíso, pero no siento que haga un teatro localista en un sentido literal. No me interesa levantar un discurso que nombre explícitamente la ciudad ni trabajar desde una identidad territorial cerrada. Nunca he sentido que mis obras dependan de un contexto geográfico específico para ser comprendidas. Por el contrario, siempre he pensado que los mundos que construyo pueden verse y entenderse en cualquier parte, porque trabajan con conflictos humanos, corporales y afectivos que son transversales.

Sin embargo, cuando me detuve a pensar con más calma en el territorio, me di cuenta de que sí está profundamente presente en mi trabajo, aunque de maneras menos evidentes, menos discursivas. El territorio no aparece como tema, aparece como atmósfera, como sensación, como una marca que se quedó inscrita en el cuerpo. Peña Blanca, que es de donde vengo, está ahí de forma muy clara para mí. Aparece en las plantas, en el cerro, en la luz del sol que entraba a mi pieza cuando escribía tirada en la alfombra, en una pieza chica. Está en el calor, en las tardes largas, en el tiempo disponible para imaginar, en ese ritmo más lento que se te queda pegado en el cuerpo y que después vuelve, sin que una lo decida conscientemente, cuando escribe o dirige.

Esas imágenes de infancia y adolescencia no están ilustradas en escena, pero sí funcionan como una base sensible. Son recuerdos corporales más que narrativos. Y creo que eso mismo pasa con Valparaíso, aunque de otra manera. Valparaíso aparece en mi trabajo desde lo *underground*, desde el tecno, desde la música electrónica, desde lo oscuro, lo peligroso, lo filoso. Es una ciudad que tiene algo nocturno, algo borde, algo que está siempre a punto de desarmarse, y esa energía se filtra en los montajes. No es un Valparaíso postal, ni patrimonial, ni reconocible a primera vista; es más bien un pulso, una vibración, una manera de habitar el espacio y el cuerpo.

Con el Estallido Social me pasó algo muy parecido. No me interesa hacer obras que expliquen los acontecimientos ni transformar la contingencia en un relato directo o ilustrativo. Lo que realmente me impactó fue observar los cuerpos. Ver cómo la gente se defendía colectivamente en la calle, cómo se organizaban los movimientos, cómo se acuerpaban unas con otras. Esa imagen me atravesó profundamente, porque dialoga de manera directa con mi trabajo en autodefensa, que yo ya venía desarrollando desde antes. Me interesó mucho esa corporalidad colectiva, esa energía compartida, esa estética de resistencia que no pasa solo por el discurso, sino por la presencia física.

Durante ese tiempo, observaba los cuerpos y pensaba en cómo se defendían, en cómo se sostenían entre sí, en cómo aparecía una fuerza común. Después del Estallido me fui a México, donde todo es monumental, enorme, desbordado. Vivir ahí fue una experiencia corporal muy intensa: las escalas, las multitudes, los espacios gigantes. Todo se vuelve más grande, más ruidoso, más excesivo. Cuando volví a Chile, llegué con eso todavía vibrando en el cuerpo y sentí con mucha claridad la necesidad de hacer una obra grande, con mucha gente en escena, una obra que pudiera contener esa experiencia de masividad y acuerpamiento. De ahí nace, en parte, *Clitemnestra*.

Para mí, entonces, no se trata tanto de hablar de contingencia política en términos explícitos, ni de representar los hechos, sino de cómo el cuerpo y la piel reciben lo que está pasando. Yo trabajo mucho desde lo sensorial, desde lo que se impregna, desde lo que queda adherido al cuerpo antes de pasar por la cabeza. Me interesa ese nivel previo al discurso, donde las cosas se sienten antes de ser pensadas. Es desde ahí, más que desde la explicación directa, que el territorio, lo político y lo social entran en mis obras.

¿Reconoces algún referente específico en tu obra, algún o alguna artista que crees que te ha marcado como creadora?

C.A: Si tengo que nombrar un referente fundamental, sin duda ese es Tarkovsky. Siempre lo digo medio en broma, pero también con mucha convicción: estoy segura de que en otra vida fui su esposa (ríe). Lo amo, lo amo con todo mi corazón, con toda la locura de la vida. He visto todas sus películas, sus seis películas, he leído su libro, el que fue muy importante en un momento decisivo de mi vida cuando decidí renunciar a Teatro La Wacha, mi ex compañía, de la que fui parte durante 10 años. Leí el libro y me di cuenta que lo que necesitaba era esculpir en mi tiempo. Su cine me marcó profundamente y sigue siendo un lugar al que vuelvo una y otra vez. Hay algo en su manera de trabajar el tiempo que me atraviesa de forma muy directa. Ese tiempo lento, denso, casi suspendido, donde las imágenes no apuran al espectador, sino que lo obligan a quedarse, a habitar la escena, a entregarse a una experiencia más sensorial que narrativa.

Me impacta mucho la humedad de sus películas, los paisajes, los cantos, la presencia constante de lo espiritual, aunque nunca de manera evidente o doctrinaria. Europa del Este como imaginario aparece ahí con una fuerza enorme, y aunque no es mi territorio, siento una conexión muy profunda con ese mundo. Me atrae su relación con lo sagrado, con el rito, con el cuerpo femenino, con la memoria. Todo eso se me fue quedando pegado en el cuerpo y, sin darme cuenta, empezó a aparecer también en mi manera de pensar la escena.

Leí su libro en un momento decisivo de mi vida, cuando salí, como decía, de Teatro La Wacha. Dejar la compañía fue un quiebre importante, tanto personal como artístico. Estaba en un proceso de mucho cuestionamiento, preguntándome qué quería hacer realmente con mi trabajo, hacia dónde quería dirigir mi energía creativa. En ese contexto, la idea de Tarkovsky de “esculpir el tiempo” me golpeó muy fuerte. Entendí que no se trataba solo de producir obras, sino de decidir qué tipo de experiencia temporal quería ofrecer en escena, qué ritmo, qué densidad, qué forma de estar juntas y juntos en un espacio.

A través de Tarkovsky también llegué a otros referentes que se fueron articulando con mi propio recorrido. En un momento en que empecé a activar más intensamente en espacios feministas, descubrí el trabajo de la arqueóloga Marija Gimbutas, y fue realmente revelador. Su investigación propone un cambio de paradigma muy potente: esas figuras arqueológicas que durante años fueron leídas desde una mirada masculina como simples objetos eróticos, ella las entiende como expresiones de un tiempo en que se honraba a la diosa, a lo femenino y a lo sagrado.

Esa lectura me abrió una puerta enorme, no solo a nivel intelectual, sino también sensible. Pensar que hubo un tiempo en que el cuerpo femenino no estaba asociado al pecado, a la culpa o a la subordinación, sino a la vida, al origen, a lo sagrado, resonó profundamente en mí. Ese pensamiento atraviesa obras como *Caótica* y *Clitemnestra*, donde aparece de manera constante el conflicto de ser mujer en una sociedad patriarcal instalada por la fuerza. Me interesa mucho ese tira y afloja permanente: el deseo de habitar la mujeridad y, al mismo tiempo, la resistencia a las imposiciones que vienen con ella.

Mis referentes, sin embargo, no son solo artísticos o teóricos. Mi propia vida está completamente implicada en mi trabajo. Yo vivo con dermatitis atópica, una enfermedad crónica que tiene que ver con la piel, con el contacto, con el dolor, con la incomodidad constante en el cuerpo. No es fácil habitar un cuerpo que reacciona, que arde, que se inflama, y esa experiencia ha marcado profundamente mi manera de pensar la corporalidad en escena. A partir de eso incluso he generado comunidades de apoyo, porque hay algo muy solitario en vivir con una enfermedad así.

El tema del contacto con el otro, del roce, de la piel expuesta, de cómo nos tocamos y cómo nos duele el contacto, aparece una y otra vez en mis obras. El cuerpo, los órganos, la voz, los colores, las texturas, todo eso entra en mi trabajo no como metáfora ni como ilustración de ideas, sino como una experiencia encarnada. No me interesa representar el dolor o la fragilidad desde afuera; me interesa que estén ahí, presentes, afectando, vibrando en la escena.

En ese sentido, mis referentes artísticos, teóricos y vitales no están separados. Tarkovsky, Gimbutas, la enfermedad, la piel, la voz, lo femenino, lo sagrado, todo se mezcla y se filtra en los procesos creativos. No son citas ni homenajes explícitos, sino capas de sentido que se encarnan en la materialidad de la escena: en el ritmo, en el color, en el sonido, en la presencia de los cuerpos. Ahí es donde esos referentes realmente cobran sentido para mí.

¿Cómo nacen tus temas? ¿Consideras que tus creaciones surgen de procesos de investigación?

C.A: Mis procesos han sido, en gran medida, intuitivos. Durante mucho tiempo no pensé lo que hacía como una investigación en un sentido formal; simplemente creaba, dirigía, escribía, tomaba decisiones desde un lugar muy sensorial. No partía diciendo “voy a investigar esto”, sino que me dejaba llevar por lo que me obsesionaba en ese momento. Recién en el último tiempo he podido mirar hacia atrás, con cierta distancia, y reconocer que ahí había una investigación sostenida, persistente, aunque no siempre consciente. Poder decir ahora “esto es lo que he estado investigando” ha sido un ejercicio retrospectivo importante, casi de arqueología personal.

Mi dramaturgia nace de distintos lugares, y casi nunca de uno solo. Nace del sonido, de la historia, de la intuición, de imágenes que aparecen sin avisar. Muchas veces no parto desde una estructura dramática clara, sino desde una sensación, desde algo que me resuena en el cuerpo. El sonido, por ejemplo, suele ser un punto de entrada muy fuerte para mí: una voz, un ritmo, una cadencia, una manera particular de decir algo. A partir de ahí empiezo a imaginar escenas, cuerpos, relaciones.

La historia también es un lugar al que vuelvo constantemente. Las tragedias griegas me obsesionan porque siento que siguen siendo absolutamente contemporáneas. Todo ya está escrito ahí. Los conflictos humanos, las violencias, las pasiones, las tensiones familiares, el poder, la maternidad, la venganza, la culpa. Cuando leo esas historias antiguas no las siento lejanas; al contrario, las siento

demasiado cerca. Me interesa escudriñar en esos relatos, traerlos al presente, desplazar los personajes, preguntarme qué pasa si esas tragedias se encarnan hoy, en otros cuerpos, en otros contextos, pero con las mismas pulsiones de fondo.

En ese mirar hacia atrás empiezo a identificar líneas que se repiten, preguntas que vuelven, obsesiones que atraviesan distintos trabajos. Una de esas líneas tiene que ver con pensar la dirección desde una perspectiva feminista, pero no necesariamente desde la idea más extendida de lo colectivo. Muchas veces se asume que una práctica feminista en escena tiene que ser completamente horizontal, que todas hacemos todo, que no hay jerarquías ni roles definidos. Yo no comparto del todo esa idea. Para mí, una perspectiva de género no se contradice con la existencia de roles claros; al contrario, creo que reconocer los saberes específicos de cada área es una forma de respeto y de cuidado.

En mi manera de trabajar, la dirección no es un lugar autoritario, pero sí es un lugar de responsabilidad. Me interesa construir equipos donde cada persona pueda desplegar su creatividad desde su especialidad, sin que eso implique diluir la autoría o el rol de quien dirige. Confío profundamente en las y los creadores con quienes trabajo, y eso se traduce en una estructura donde existen distintos “departamentos” —escenografía, iluminación, sonido, actuación— que dialogan entre sí. Yo acompaño esos procesos, propongo, oriento, pero también dejo hacer. Esa forma de organización ha sido clave para sostener procesos largos y complejos sin que se desarmen.

En el último tiempo, una de mis principales búsquedas ha estado en el sonido. Diría que ahí hay una investigación muy activa, muy viva. Me interesa lo que llamo la dramaturgia del sonido, es decir, pensar la dramaturgia no solo desde el texto y el sentido, sino desde lo sonoro. Me pregunto cómo un texto puede despeinarse, desarmarse, fragmentarse hasta quedar reducido a sílabas, a ritmo, a respiración, a canto. Muchas veces lo que me importa no es tanto lo que se dice, sino cómo suena eso que se dice.

Trabajo mucho con la musicalidad de la palabra, con el tempo, con el beat, con la repetición. Soy muy exigente con la forma de decir los textos, no por una cuestión de control, sino porque para mí el sonido es el que conduce la escena. Hay textos que necesitan sonar de una manera específica para abrir una experiencia. En ese sentido, el trabajo con intérpretes que tienen formación musical o vocal ha sido muy revelador, porque entran rápidamente en esa lógica. Con otras personas el proceso es más largo, más artesanal, pero igual de interesante.

Paralelamente, he ido desarrollando la idea de la constelación escénica, que atraviesa gran parte de mi trabajo. Pienso el escenario como un espacio de sanación, tanto personal como colectivo. Me interesa cómo una experiencia íntima puede abrirse y resonar en otras personas, cómo una historia particular puede activar memorias más amplias. Cuando una madre se va en *Caótica*, no soy solo yo. Es mi abuela, es mi bisabuela, son muchas mujeres que se constelan ahí, mujeres que quizás también quisieron irse y no pudieron, o que se fueron de otras maneras.

La constelación escénica no la pienso como una técnica cerrada, sino como una forma de entender el teatro. El escenario se convierte en un espacio donde se cruzan linajes, donde aparecen historias que no son solo individuales, donde algo se libera a nivel corporal, afectivo y simbólico. En ese cruce entre lo personal y lo colectivo es donde siento que el teatro tiene una potencia particular: no solo representa, sino que mueve algo real en quienes participan y en quienes observan.

¿Cómo ves el campo escénico actual de Valparaíso?

C.A: Siento un profundo respeto por quienes hacen teatro en Valparaíso. De verdad lo digo desde un lugar muy honesto: yo honro a mis compañeras, compañeros y compañeres que sostienen la creación en esta ciudad. Hay una resistencia hermosa, una insistencia que a mí me conmueve, porque hacer teatro acá muchas veces es hacerlo a pesar de todo. Yo intento ver la mayor cantidad de montajes que puedo, y aunque haya cosas que no me gustan —porque no me gustan, así de simple— siempre parto desde una base que para mí es fundamental: **gracias**. Gracias por hacer esto, gracias por insistir, gracias por producir sentido, gracias por poner el cuerpo. En una ciudad donde la precariedad atraviesa casi todo, el gesto de seguir creando tiene algo de porfiado y algo de luminoso.

Y también siento que hay una cantidad impresionante de artistas en Valparaíso, no solo en lo escénico. Hay una densidad creativa enorme, hay imaginarios, hay lenguajes, hay cruce de disciplinas, hay gente muy formada, muy sensible, muy trabajadora. Lo escénico, además, tiene esa capacidad de juntar, de hacer comunidad, de generar encuentros, y eso es bacán. Pero al mismo tiempo, convivimos con una precarización muy fuerte, que no es solo económica: también es de infraestructura, de circulación, de posibilidades reales de sostener un trabajo en el tiempo.

La centralización se siente todo el tiempo, como un muro contra el que una choca una y otra vez. Y a veces, hasta que no haces teatro en región, no dimensionas de verdad lo que significa. Haces una obra, trabajas meses, logras levantar un equipo, estrenas, y de pronto te encuentras con una sensación muy concreta: **ya no tengo dónde mostrarla**. Como que llegas a un tope. No es solo que falten recursos —que faltan—, es que faltan condiciones mínimas para que una obra tenga vida, para que circule, para que se encuentre con públicos distintos. Y ahí aparece una frustración que es difícil de manejar, porque no tiene que ver con “no esforzarse lo suficiente”, sino con una estructura que simplemente no está pensada para que lo regional tenga continuidad.

Me frustra ver cómo los grandes circuitos siguen privilegiando lo santiaguino. Esto no es una impresión vaga, es algo que se nota en decisiones concretas, en los criterios, en las oportunidades. Que se seleccionen tan pocos montajes regionales para circular, dice muchísimo. Y lo más duro es que eso termina construyendo una idea como de canon, como si lo “chileno” fuera lo santiaguino, y lo demás fuera un borde, un agregado, una excepción. A mí eso me golpea, porque no se trata solo de reconocimiento simbólico: se traduce en acceso a recursos, a redes,

a espacios, a posibilidades de producción que acá no existen con la misma fuerza. Uno mira experiencias como Matucana 100 o el GAM, con residencias, apoyos, financiamiento, y acá esas condiciones siguen siendo escasas o discontinuas.

Además, esta desigualdad sostenida desgasta. Genera cansancio, genera frustración, y a veces también genera tensiones entre las propias artistas. Porque cuando los espacios son pocos, cuando las salas son pocas, cuando las ventanas de exhibición son mínimas, es fácil que aparezcan rencillas, comparaciones, competencias que en el fondo tienen una raíz estructural: **no hay suficiente para sostener a toda la comunidad que existe**. Y yo entiendo que eso pase, porque estamos todos intentando sobrevivir creativamente en un territorio donde cuesta sostener lo que hacemos.

Yo misma he tenido que lidiar con eso emocionalmente. Hay momentos en que me afecta profundamente y me pregunto qué estoy haciendo, para qué, por qué sigo insistiendo. Me pasa. No me hago la loca. Pero también intento volver siempre a una convicción que para mí es importante: no quiero quedarme pegada en esa energía de pelea por el poquito. Intento desmarcarme. No porque sea fácil ni porque yo sea “mejor” que nadie, sino porque siento que caer en esa lógica al final nos debilita más. Yo quiero sostener la idea de que toda creación es valiosa, que todo el trabajo que se hace acá tiene mérito, incluso cuando no tiene visibilidad, incluso cuando no circula, incluso cuando no llega al circuito que “válida”.

Y al mismo tiempo, no puedo mirar para el lado. No puedo fingir que esa estructura no existe. Porque existe, y determina demasiado. Entonces mi posición es doble: por un lado, admiración real por la resistencia y la potencia creativa de Valparaíso; por otro, frustración y conciencia de las condiciones materiales y simbólicas que nos limitan. Yo vivo con esa tensión. A veces la surfeo mejor y otras veces me pega fuerte, pero sigo intentando crear desde acá, sin perder de vista el amor por el oficio y por la comunidad que lo sostiene.

Sabemos, como dices, que Santiago es el canon. En ese contexto, ¿si tuvieras la oportunidad, te trasladarías a trabajar desde Santiago?

C.A.: Lo he pensado, varias veces. De hecho, la voz más recurrente de eso es mi mamá, “Ándate a Santiago, ándate, por qué estás acá todavía”, pero aquí me siento cómoda, me siento segura. Mi alergia es como un límite, entonces prefiero estar en un lugar más tranquilo, pero aun así postulé a la Universidad Nacional de las Artes y me voy a Argentina. Quedé en el magíster de allá, entonces siento que mi sensación es saltarme Santiago, hacer como el caballete; esa es mi sensación, como “Ya, nunca pude trasladar una obra a Santiago, nunca quedé en un festival, Santiago a mí me dijo que no, ok, ¡puf!”. Voy a aprender en Buenos Aires y lo voy a traer para acá.

Muchas gracias, Carina, aquí mismo te estaremos esperando