

# TEATROLOGÍA Y EL ESTUDIO CIENTÍFICO DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA PERFORMATIVIDAD

Tíbor Bak-Geler Geler  
Renata Helena Rendón Villagrán  
Coordinadores



FFL  
UNAM

JORNA  
DAS



LA TEATROLOGÍA  
Y EL ESTUDIO CIENTÍFICO  
DE LAS ARTES ESCÉNICAS  
Y DE LA PERFORMATIVIDAD

JORNA  
DAS

TÍBOR BAK-GELER  
RENATA RENDÓN VILLAGRÁN  
COORDINADORES

LA TEATROLOGÍA  
Y EL ESTUDIO CIENTÍFICO  
DE LAS ARTES ESCÉNICAS  
Y DE LA PERFORMATIVIDAD

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Primera edición:  
Diciembre de 2024

DR © Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,  
C. P. 04510, Ciudad de México

ISBN: 978-607-30-9542-6

Todas las propuestas para publicación, presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, son sometidas a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos, reconocidas autoridades en la materia y, siguiendo el método de “doble ciego”, conforme a las disposiciones de su Comité Editorial.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Editado en México

## Agradecimientos

El presente libro se realizó como producto final del Proyecto PAPIME PE404720 gracias al patrocinio del Programa de Apoyo a Proyectos para Innovar y Mejorar la Educación (PAPIME) de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Expresamos nuestro agradecimiento a Renata Helena Rendón Villagrán por desempeñar el rol de una corresponsable. Sin sus valiosas aportaciones ni el libro, ni los eventos organizados en torno al presente proyecto de investigación podrían existir. Nuestra gratitud a Karla Rinette Goletto Ramírez por la asesoría pedagógica desinteresada que nos brindó y por la elaboración del acompañamiento pedagógico de las tres partes temáticas del libro; asimismo, a Leslie Maricela Riveros Olgún por su apoyo en la realización de diversas tareas técnicas. Cabe mencionar todavía las contribuciones pertinentes de la becaria Ximena Lizbeth Esquivel Maldonado y del becario Juan Pablo Gallegos Infante.



## Introducción

La actividad teatral es una práctica social milenaria. Su historia está ligada a las grandes aglomeraciones humanas: las ciudades, donde la escritura juega un papel determinante. Así lo demuestran los documentos y los vestigios que acreditan su existencia en las civilizaciones antiguas como la del valle del Indo (teatro sánscrito), la egipcia o la griega.

El teatro, en la cultura occidental, surgió en la Grecia Antigua con la gestación de las polis hace 2600 años. A lo largo de su historia, en las diferentes épocas, los hacedores expresaron su manera de pensar en la actividad escénica, es decir, sus principios teóricos. Paralelamente, desde la filosofía, nacida igualmente con las polis, se abordó y teorizó acerca de este quehacer social. Labor iniciada por Platón y sobre todo por Aristóteles. Así pues, fueron los filósofos quienes se ocuparon del teatro por primera vez en la historia desde una perspectiva meramente teórica, especulativa, que perdura hasta la actualidad, sin embargo, esta hegemonía se rompió, sobre todo a partir del siglo XIX, con el advenimiento de las ciencias sociales: historia, sociología, arqueología, psicología, filología, lingüística, semiótica, ciencias de la comunicación, recientemente los estudios de la performatividad, entre otras. Siendo productos de la modernidad denotan el concepto de cientificidad distintivo de la época. Todas ellas incluyen el teatro y las artes escénicas en general entre sus objetos de estudio. De igual manera, surgió en Alemania otra ciencia, ya especializada: el *Theaterwissenschaft*, los *estudios de teatro* o *teatrología*, llamada también *ciencia de teatro*. Cobijada por las universidades en el siglo XX y lo que lleva el XXI, es un campo de estudio “joven” que alcanzó un desarrollo notable.

El interés de las ciencias sociales, la teatrología incluida, por la actividad escénica no es gratuito. La actividad en cuestión está tan

arraigada en las culturas occidentales, como en las orientales, que no se puede imaginarlas sin ella. Su práctica es extendida no sólo como asunto artístico, sino que forma parte integrante de la industria del entretenimiento. La complejidad de la actividad escénica obliga a un abordaje igualmente complejo, de distintos enfoques y de perspectivas diferentes. Así pues, siendo la escenificación un fenómeno multisensorial, es producto de un proceso creativo basado en la interacción de una gran variedad de campos de conocimiento y de actividades; por lo tanto, su estudio debe ser igualmente multidisciplinario.

La enseñanza, así como el estudio, en la actualidad, no sólo del teatro y de las artes escénicas en general, sino de cualquier disciplina artística, es tarea principalmente de las universidades y de las instituciones especializadas. En nuestro país, la Universidad Nacional Autónoma de México es la única institución que imparte la *Teatrología* como *Área de Conocimiento* al lado de las *Áreas de Conocimiento de Actuación, Dirección, Dramaturgia y Diseño y Producción* que configuran el Plan de Estudios de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras. El área de teatrología se constituye no sólo de seis asignaturas referentes al tema a impartir durante los cuatro años de estudios, sino también de otras pertinentes para asegurar la formación teórica de los estudiantes enfatizando el carácter multidisciplinario del campo de conocimiento. El abanico de materias correspondientes permite practicar la investigación y adentrarse en la praxis escénica desde la gestación de una obra de teatro hasta su presentación ante el público. Así, el Área de Conocimiento de Teatrología introduce a los estudiantes en el ámbito de la investigación y de la producción de conocimientos teóricos, donde el objeto de estudio es la actividad escénica y lo que socialmente implica, además de los aspectos y fenómenos culturales, sociales y económicos vinculados directa e indirectamente con ella.

Históricamente, la actividad escénica aborda los grandes problemas de la humanidad en todos sus niveles y complejidad. Su entendimiento y aprehensión es fundamental, lo cual requiere un instrumental teórico adecuado. Por lo tanto, es importante generar conocimiento a partir de una investigación científica que se enfoque en las artes escénicas, y que contemple como uno de sus principales objetivos reforzar

la formación educativa de los estudiantes, buscando que posteriormente estos se integren en la vida social y al campo laboral como profesionistas preparados en el ámbito de la investigación, docencia y de la creación. Los estudiantes podrán insertarse no sólo en los ámbitos directamente relacionados con la actividad escénica, sino también en diversos sectores de la industria del entretenimiento, así como en la generación de la cultura.

El presente libro aspira a ser de reflexión, donde, fieles a los principios de nuestra Universidad, se respeta plenamente la libertad de expresión, la heterogeneidad de opiniones referente a los temas abordados y la manera de escritura personal de autoras y autores. El objetivo radica en aportar conocimientos útiles y en evidenciar la diversidad de enfoques de los estudios de la actividad escénica, que pueden desembocar en múltiples líneas de investigación; asimismo, en ofrecer ejercicios interactivos de aprendizaje y una bibliografía pertinente. Su utilidad para la docencia será significativa en lo tocante a la búsqueda de herramientas para mejorar e innovar la enseñanza en el Área de Conocimiento de Teatología a nivel licenciatura.

Si bien el primer impulso que nos llevó a generar la idea sobre la cual se construye este proyecto es de naturaleza didáctica, durante la realización de éste se tuvo presente la idea de mantener el balance teórico-práctico que caracteriza a las investigaciones destinadas a la actividad escénica, de tal manera que al diseñar la estructura sobre la cual se agruparían los distintos artículos conformantes nos decantamos por tres ejes para desarrollar: *Teatología*, *Academia* y *Corporalidades y performatividades*.

Adicionalmente, la idea de asociar las distintas perspectivas y metodologías de nuestras y nuestros participantes con los tres núcleos antes mencionados, parte de nuestra inquietud por proporcionar herramientas teóricas aplicables no sólo a la elaboración de trabajos escritos, sino también a la construcción de las distintas áreas que conforman el proceso de la puesta en escena.

Así pues, dentro del tema que atañe al título *Teatología* se encontrarán reflexiones en torno a dicha área académica, su origen, su función y modo de proceder tal como se presenta la disciplina en la actualidad desde la investigación teórica. En lo concerniente a la apli-

cación dentro del terreno artístico también se realiza un acercamiento crítico al estudio científico del teatro y de las artes escénicas a partir de la perspectiva de un artista y se examina lo que es el dramaturgismo, uno de los ámbitos pertenecientes al campo de la teatrología desde el enfoque de una estudiante.

Por otra parte, el tema *Academia* lo consideramos fundamental para proporcionar un enfoque crítico respecto a la enseñanza de las artes escénicas, con especial interés en los procesos formativos, de tal manera que se despliegan distintas herramientas teóricas, las cuales abarcan temas que van desde la hermenéutica y sus aplicaciones para la formación profesional en periodos de grandes crisis sociales, hasta las neurociencias y su uso en el entrenamiento neuromuscular en la preparación física de actrices y actores teatrales, pasando también por la musicalización y la complejización del plagio en las artes escénicas.

El tercer eje conductor se relaciona con el tema *Corporalidades y performatividades*, que consideramos de suma importancia dado que aglutina el estudio en términos históricos del performance y las performatividades en las artes escénicas, y adicionalmente aporta reflexiones en torno a las lecturas y aplicaciones teóricas desde y para la construcción del proceso creativo, tomando en cuenta opiniones provenientes de distintas áreas tales como la historia del arte, la filosofía y la psicología, que al combinarse ofrecen un panorama enriquecedor para el entendimiento de las expresiones artísticas.

A lo largo del presente libro, se encontrarán las voces de investigadoras, investigadores, profesoras, profesores y estudiantes pertenecientes a las siguientes instituciones académicas:

- Instituto Nacional de bellas Artes y Literatura (INBAL):
  - *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli* (CITRU).
- Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM):
  - *Instituto de Investigaciones Estéticas* (IIE),
  - *Instituto de Investigaciones Bibliográficas* (IIB),
  - *Facultad de Filosofía y Letras* (FFYL):
    - *Colegio de Filosofía* (CF),
    - *Colegio de Literatura Dramática y Teatro* (CLDYT).

Adicionalmente, y con el objetivo de fortalecer los conocimientos planteados en el interior de cada texto, el libro finaliza con un *Acompañamiento pedagógico*, en forma de ejercicios especialmente diseñados para que las lectoras y los lectores tengan la posibilidad de afianzar los conceptos teóricos, ya sea para ellas y ellos mismos, o bien, para su aplicación específica en el aula.

Renata Helena Rendón Villagrán  
Tíbor Bak-Geler



# I. TEATROLOGÍA



## I.1 La Teatrología como disciplina académica

● **MARTHA JULIA TORIZ PROENZA**

Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli

Este ensayo académico tiene sus bases en una investigación que por más de una década he llevado a cabo en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, del INBA. Sin embargo, he tratado de aligerar el lenguaje para que el contenido sea aprovechado lo mejor posible. Esto, en tanto que la presente publicación está diseñada como material didáctico que sirva a estudiantes de artes escénicas y, en particular, a quienes se interesan en la teatrología.

Mi propio interés en el tema surgió en el seno del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la unam, cuando se me avisó que la asignatura de Iniciación a las técnicas de investigación documental —que me ocupaba desde 1991—, se transformaría en Fundamentos de teatrología. Si la investigación teatral ha sido mi pasión desde que era estudiante de licenciatura en ese mismo Colegio, la teatrología pasó a formar parte de mis más caros objetos de estudio.

A inicios de 2009, comencé a averiguar de dónde venía eso llamado “teatrología”, cómo había surgido, en qué contexto, sobre qué bases. Y, cuando en agosto de ese año empezaron las clases con el nuevo plan de estudios, día con día iba compartiendo con emoción los avances de la investigación. Para mi buena fortuna, se presentó la oportunidad de publicar un artículo con los primeros resultados de mis pesquisas.<sup>1</sup> Si se compara aquel texto con el presente trabajo, se podrá observar una corrección fundamental (y otras un tanto menores). En aquel libro,

<sup>1</sup> Martha Toriz, “La teatrología y las artes escénicas”, en Domingo Adame (coord.), *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, Xalapa, Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana, 2009, pp. 78-92. En línea: <<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2570>>

publicado en 2009, me refiero a la teatología como el estudio de las artes escénicas; hoy día, he ampliado la visión, de acuerdo con la actualización de mis conocimientos, como se verá en las siguientes páginas.

De la misma forma, debemos estar conscientes de que el programa de Fundamentos de teatología, que figura en el plan de estudios y en el que yo misma metí mano años antes de que se echara a andar, ha quedado obsoleto. A manera de contribuir con su puesta al día, el presente trabajo contiene varios aspectos que propongo y que abordo en mis clases, si bien otros tantos han quedado fuera. El propósito es definir qué es teatología, cuál es su objeto de estudio, cuáles son sus funciones al aplicarla profesionalmente. También hago un rápido recorrido histórico desde sus inicios en Europa hasta llegar a México, abordando enfoques teóricos y metodológicos. La segunda mitad del texto está dedicada a responder cuál es el papel de la teatología en la práctica escénica, porque he observado que, a pesar de los años que tiene el plan de estudios que acoge a esta materia, persisten algunas dudas.

Concluyo esta introducción citando a un filósofo, ya fallecido, que he admirado desde mis tiempos de estudiante, por su sabiduría y por la ejemplar claridad con la que explicaba los temas. Su nombre, Luis Villoro. Él escribió una frase que elijo como epígrafe de este preámbulo: “Todo progreso importante del conocimiento es efecto de un pensamiento disruptivo”.<sup>2</sup>

## ¿Qué es teatología?

La teatología es la ciencia que estudia el teatro o, simplemente, el estudio del teatro. Esta escueta definición la podemos hacer como analogía de la biología, la ciencia que estudia la vida o el estudio de la vida, o bien, de la sociología, la ciencia que estudia la sociedad o el estudio de la sociedad. La ciencia, en general, es el conjunto de conocimientos que nos permite comprender el mundo que nos rodea. Sin embargo, es tan vasto este mundo que, para acceder mejor a su conocimiento, se ha optado por estudiarlo por partes. De esta manera sur-

<sup>2</sup> Luis Villoro, *Creer, saber, conocer*, México, Siglo XXI, 2008, p. 154.

gen, a lo largo de la historia, diferentes áreas de especialidad científica, y cada una llevaría el nombre de su objeto de estudio.

La teatrología surgió, como tal, en Alemania, a inicios del siglo xx, aunque desde fines del siglo anterior se discutía su pertinencia como esfera científica. Su fundación fue resultado de la confluencia de diversos factores, entre los que se encontraban los avances técnicos y científicos, también conocidos como la Segunda Revolución Industrial, el cambio en la técnica de actuación, las reflexiones teóricas de practicantes y críticos de teatro. Estos factores incidieron en un cambio paradigmático del concepto de teatro.

Mientras que en los siglos xviii y xix, teatro significaba la literatura dramática interpretada escénicamente, la transformación subsecuente estableció la separación entre la obra de un escritor y la puesta en escena. Ésta, al dejar de estar subsumida al terreno literario, cobró una autonomía como arte. La puesta en escena, como aquello que acontece en un espectáculo en vivo entre intérpretes y público, se volvería definitiva del nuevo concepto de teatro. Las personas que antes se dedicaban a estudiar el teatro desde su base literaria fueron quienes, al observar críticamente su objeto de estudio, se percataron de que en realidad se trataba de dos expresiones artísticas diferentes: la literatura dramática y el teatro. Después de dos siglos de la preponderancia de la obra dramática del escritor, resultaba difícil romper con una concepción tan acendrada en la cultura occidental. Sin embargo, las acciones emprendidas por los impulsores del nuevo paradigma teatral llevaron a la fundación de la teatrología.

El término teatrología, al difundirse en otros países, fue transformándose en los diferentes idiomas. En alemán es *Theaterwissenschaft* o ciencia del teatro, en su traducción literal, o teatrología al adaptarse al español. En los países de lengua eslava se usó el sufijo *-logía*, en su sentido de estudio o tratado, denominándose teatrología. Precisamente por su acepción como “estudio”, ha tenido mucha más aceptación el término “estudios del teatro”. De esta manera, “ciencia (o ciencias) del teatro”, “teatrología” y “estudios del teatro” son tres términos que se usan para designar una misma disciplina.

Aunque la teatrología como una ciencia institucionalizada comenzó a inicios del siglo xx, la reflexión sobre el teatro se ha dado desde la

antigua Grecia, es por eso que contamos, por ejemplo, con la *Poética* de Aristóteles.

## ¿Qué es lo que estudia la teatología?

Puesto que la teatología no puede desligarse del fenómeno llamado teatro, las particularidades de su estudio van estrechamente vinculadas con las transformaciones que ha experimentado el concepto de teatro en su historia. Además de tener como principal meta de estudio el teatro, esta disciplina posee las herramientas teórico-metodológicas para analizar todo lo relacionado con el teatro. Por ejemplo, aquellas manifestaciones artísticas o sociales que contienen teatralidad o que pueden observarse a través de la lente de los Estudios del Performance.<sup>3</sup> Por esa razón es más apropiado referirse al hecho escénico, en vez de únicamente a “teatro”. Así, hoy definimos a la teatología como la ciencia del hecho escénico.<sup>4</sup> Un hecho escénico, para decirlo de manera simple, es aquel que se produce con la participación de ejecutantes y público, en un mismo lugar y tiempo y con las siguientes características: El hecho escénico produce una situación de excepción; es decir, abre un espacio extracotidiano, nos aparta de lo habitual o usual. El hecho escénico es tal cuando existe una intención de la parte ejecutante o del público; esto es, cuando alguien dispone que ejecutará una acción para ser vista, o bien, cuando un/a espectador/a elige observar una acción a la cual califica como hecho escénico. En este caso, aquello que llama la atención de alguien puede ser un acontecimiento de la esfera artística, social o del mundo objetual.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Más adelante, se tratará este enfoque teórico.

<sup>4</sup> Erika Fischer-Lichte, “La teatología como ciencia del hecho escénico”, en *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, vol. 4-5, núm. 7-8, diciembre 2014-agosto 2015, pp. 8-32. En línea: <<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1780/3221>> [consulta: 10 de diciembre de 2015]. Quien esto escribe es una de las traductoras del texto de Fischer-Lichte.

<sup>5</sup> Me refiero al teatro de objetos en el sentido en que lo describe Cristina Grazioli, “Teatro de objetos”, *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, Union Internationale de la Marionette (Unima), 2009, <https://wepa.unima.org/es/teatro-de-objetos/> [consulta: 27

El hecho escénico puede contener o prescindir de elementos como la obra dramática, el vestuario, la escenografía o el maquillaje. En el cambio de teatro por hecho escénico, naturalmente se amplía el radio de acción de la teatrología. Esto es porque el teatro puede entenderse como un arte escénico acotado, es decir como un teatro a la manera tradicional: quizá basado en un texto dramático, con intérpretes que representan personajes. Mientras que el hecho escénico, al exigir únicamente la copresencia de ejecutantes y público, involucra tanto al teatro tradicional como al contemporáneo —que rompe con el esquema del tradicional—, así como al performance artístico (*performance art*), las celebraciones religiosas, los títeres, la pantomima, el arte circense, o la fusión del teatro con la danza y la multimedia, entre otros tipos de espectáculos y acontecimientos escénicos.

Entonces, la teatrología estudia las distintas formas del hecho escénico y los elementos que lo componen, tanto los tangibles (los participantes, el espacio escénico, la iluminación, el texto dramático o la escenografía), como los intangibles (energía, vibraciones, tiempo o carisma). Esto puede hacerlo desde muy diversas perspectivas; por ejemplo, su historia, técnicas, métodos, teorías, documentación. Para ello se debe considerar los diferentes contextos en que se produce (social, económico, político, ideológico), y poner en juego la observación, la descripción, el análisis, la comparación, la explicación o la interpretación.

### ¿Para qué sirve la teatrología?

Si la teatrología es la ciencia del teatro, significa que engloba el conjunto de conocimientos de su objeto de estudio. Cuando se dice que hay un avance científico significa que se tiene un mejor conocimiento de un fenómeno y, por ende, la capacidad para obtener mayores logros en determinada área. Para poner un ejemplo fácilmente asequible, el día de hoy no existirían licenciaturas o posgrados en teatro si no tuviéramos conocimiento de este arte. ¿Quiénes crees que han escrito los

textos que consultas?, ¿quién, aquel sobre la preparación del actor?, ¿quién los de historia, teorías, técnicas y métodos del teatro en general y, en particular, los dirigidos al estudiantado de artes escénicas, en fin, los necesarios para seguir un plan de estudios que prepare a profesionales de teatro? De no haber gente que piense el teatro, que reflexione sobre su acontecer, que exponga sistemáticamente los conocimientos, que teorice, sería imposible contar con estudios universitarios dedicados a esta área de estudio. ¿Esto significa que quienes se dedican a la teatrolología únicamente escriben textos o trabajan en licenciaturas y posgrados en teatro? Por supuesto que no, sólo era un ejemplo.

El conocimiento que se genera desde la teatrolología tiene mil y una formas de revertirse en la sociedad. Mencioné el ejemplo de una institución educativa por ser uno de los más cercanos. Otros ejemplos se ven en los diferentes tipos de teatro (universitario, comercial, independiente, comunitario), en la crítica teatral, en los debates artísticos o en los académicos, en revistas culturales o de teatro, en conversatorios en redes sociales o en podcasts. Asimismo, la teatrolología puede brindar sus aportaciones en proyectos interdisciplinarios, ya sea que se trate del ámbito académico o el empresarial, el comercial, el estatal y el de organizaciones no gubernamentales.

Es verdad que la calidad y trascendencia del teatro en un país obedece a múltiples factores, entre ellos, el cultural, el económico, el político y el educativo. No obstante, hay un elemento que, cuando cuenta con una adecuada preparación teatrológica, desarrolla habilidades y aptitudes para sortear la injerencia negativa de aquellos factores. Me refiero a la persona que ejerce el dramaturgismo. Basta con ver quiénes son las compañías de teatro invitadas en festivales internacionales y revisar su programa de mano, donde encontraremos el crédito a un cargo relacionado con pensar el teatro, es decir, desempeñando alguna de las funciones que se mencionan en el siguiente apartado.

### **¿Qué hacen quienes se dedican a la teatrolología?**

Todas las ciencias, para su mejor desarrollo, se encuentran en un ir y venir entre la teoría y la práctica. Así como hay biólogos encerrados en

su laboratorio, hay quienes se trasladan al ecosistema de su especialidad, o quienes se deciden por la docencia o quienes tienen la habilidad para administrar equipos o insumos de trabajo. De manera similar, quienes se dedican a la teatrología pueden optar por una diversidad de actividades profesionales. El común denominador de dichas actividades es la reflexión metódica sobre algún aspecto del hecho escénico.

Al ser la teatrología la ciencia del teatro y del hecho escénico, quienes la ejercen, por ende, se encuentran en un medio híbrido o liminal, donde, más que derrumbar dicotomías, suman los aportes del arte y la ciencia, de la creación y la investigación. Perciben sensiblemente, reflexionan y analizan críticamente su objeto de estudio. La siguiente imagen muestra algunas de las actividades que se pueden asumir a partir de una preparación teatroológica.



ilustración 1

Como se puede observar en la imagen, ninguna de las actividades se llama teatrología, sino que se adopta el nombre de acuerdo con la función que se desempeñe. Esto es similar, por ejemplo, a quien estudia letras hispánicas, y en su ejercicio profesional se dedica a la escritura, la crítica o la docencia, o bien, a quien egresa de odontología, a quien llamamos dentista.

## ¿Por qué es diferente el pensar el teatro antes y después de la fundación de la teatología?

La palabra “teatro” surgió para designar aquello desde donde se mira eso otro que alguien ha puesto ahí para ser observado. Desde ese entonces, el teatro no sólo se hace, también se piensa. Justamente, la teatología es pensar el teatro. Por lo tanto, cabe preguntar por qué no se toma en cuenta la Antigüedad occidental para fechar el origen de la teatología. La respuesta tiene lugar en el contexto en el que emergen las ciencias sociales y las humanidades como disciplinas universitarias, a fines del siglo XIX y principios del XX. En esa época había un auge del positivismo, según el cual había una verdad positiva o conocimiento verdadero sólo después de haber aplicado el método científico. Esto conducía a que todo el conocimiento producido con anterioridad debía ser sometido a una rigurosa crítica. Los anhelos por generar conocimiento científico impulsaron la creación de instituciones a cargo de comunidades productoras y legitimadoras de las diferentes disciplinas. Primeramente, se fundaron las encargadas de las ciencias naturales y, tiempo después, las orientadas hacia las ciencias sociales y las humanidades.

Párrafos antes habíamos dicho que la teatología surgió con un cambio de paradigma teatral. Cuando “teatro” significaba literatura dramática, es decir, un texto escrito para ser escuchado en escena, la enseñanza de la actuación se impartía en lugares donde se privilegiaba el sentido del oído: los conservatorios de música, que incluían asignaturas relacionadas a la interpretación operística y la declamación.<sup>6</sup> Era vital que las y los intérpretes hicieran lucir el texto dramático en escena, puesto que el público acudía al teatro para escucharlo en todo su esplendor.

Hay que tomar en cuenta, asimismo, que hasta fines del siglo XIX empezó a funcionar la luz eléctrica, por lo cual aquello que transcurría sobre el escenario era visto con luz tenue. Esto velaba los cuerpos, pero engrandecía el sonido de la voz y la música. La gesticulación grand-

<sup>6</sup> Betty Luisa Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: el Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*, vol. 1, México, INBA, 2017, pp. 97-101. En línea: <<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/1752>> [consulta: 18 de marzo 2023].

locuente de una actuación formalista era necesaria ante la escasa iluminación que proveían las lámparas de aceites, gas o petróleo. Así que uno de los factores que favoreció el cambio de paradigma teatral fue el uso de la luz eléctrica: una suerte de epifanía ocurrió cuando se encendió la luz y apareció el cuerpo. Este tipo de corporalidad tuvo que ser modificado y, con él, la enseñanza de la actuación.

Estos eran los cambios que se operaban en varias partes del mundo. Sin embargo, era en Europa oriental en donde el pensamiento científico obraba con mayor fuerza en el terreno teatral. En esa región del mundo, Constantin Stanislavski y sus discípulos tuvieron un gran peso, puesto que podemos afirmar que él fue una de las primeras personas en generar conocimiento teatrológico a partir de la práctica escénica.<sup>7</sup>

Otro de los factores que contribuyeron a la emergencia de la teatrología fue el papel que jugó la semiótica para estudiar el teatro, lo cual veremos más adelante, en el apartado dedicado a los enfoques teóricos de la teatrología.

De esta manera, se explica que, a partir de la emergencia de la teatrología, pensar el hecho escénico se distingue por las bases científicas de producción del conocimiento. Estas bases varían de acuerdo con el contexto teórico de los sujetos epistémicos.<sup>8</sup>

### ¿Cómo surge la teatrología en el medio académico?

Al despertar el siglo xx, Europa Oriental testificó la irrupción de una nueva ciencia que trataba de desprenderse de sus progenitores, los estudios literarios. En 1902 Max Herrmann fundó en Berlín la Asociación de Historiadores del Teatro a la que pertenecieron, entre otros, dos pilares más: Artur Kutscher y Carl Niessen. Ellos tres eran profesores universitarios de historia de la literatura, Herrmann en Berlín, Kutscher en Múnich y Niessen en Colonia, y en ese entonces propusieron dar la

<sup>7</sup> Es imposible extenderme en el tema por la naturaleza de este ensayo, pero remito a toda persona interesada a leer el libro de Mario Cantú Toscano, *La ciencia en Stanislavski. Una relectura desde sus influencias científicas*, México, Paso de Gato, 2014.

<sup>8</sup> Luis Villoro, *op. cit.*, pp. 145-150.

materia de teatología en la carrera de letras al tiempo que luchaban por establecer los estudios teatrológicos de manera autónoma. En Múnich, uno de los alumnos más famosos que tuvo Artur Kutscher fue Bertolt Brecht, quien ingresó en 1917 a estudiar medicina, pero que se escapaba para tomar el curso de teatología del profesor Kutscher. Fue en su clase donde mostró los primeros borradores de su obra *Baal*, y donde adquirió las bases para su desempeño como teórico del teatro.<sup>9</sup>

Mientras tanto, en Berlín, Herrmann había organizado una Sociedad de Amigos y Promotores del Instituto de Teatología. Entre sus miembros se encontraban Max Reinhardt y Gerhart Hauptmann. En las reuniones que sostuvieron en 1920 se discutía la posibilidad de fundar este instituto, el cual finalmente abrió sus puertas el 10 de noviembre de 1923 en la Universidad Berlinesa, donde se comenzó a impartir la licenciatura en teatología.

A partir de esa fecha, se abrieron otros institutos en diversas ciudades alemanas y posteriormente en Berna y en Viena. Después de la segunda Guerra Mundial se extendió este tipo de instituciones por toda Europa y, aunque el término teatología se siguió empleando en los textos que se producían para reflexionar sobre los avances en la ciencia teatral, se prefirió usar el de Estudios Teatrales para nombrar las escuelas y centros de investigación en el resto de Europa, con excepción de Alemania, Suiza y Austria donde hasta hoy conservan la denominación de institutos de teatología.

En 1955, la Sociedad Británica de Investigación Teatral convocó a un encuentro internacional para proponer una entidad que promoviera la comunicación y la colaboración internacional en pro de la investigación teatral. El primer paso que se dio fue el establecer asociaciones en cada país. Fue así como en 1956 se instituyó en el continente americano, específicamente en Estados Unidos, la Sociedad Americana de Investigación Teatral. Esto propició que los estudios universitarios de teatro, antes subsumidos en las carreras de letras, fueran cobrando

<sup>9</sup> Martha Toriz, “La emergencia de la teatología en Europa y Latinoamérica”, ponencia presentada en el XVII Encuentro de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT), Rectoría General de la UAM, 1-3 de junio de 2011.

autonomía a nivel continental y se fueran abriendo licenciaturas en estudios teatrales.<sup>10</sup>

Ahora bien, en México, en el mismo año en que la asociación británica estaba impulsando lo que después se convirtió en la Federación Internacional de Investigación Teatral, en 1955 se abrió esta línea de investigación en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y por treinta años estuvo publicando libros sobre historia del teatro en México. Con la jubilación de Luis Reyes de la Maza desapareció tal línea de investigación, pero tuvo continuidad la dedicada a otra arte escénica, la danza, con las aportaciones de Alberto Dallal.<sup>11</sup> Eventualmente, integrantes del cuerpo académico de ese instituto han abordado aspectos de las artes escénicas.

En Latinoamérica, fue hasta mediados de los años setenta que se empezaron a constituir organizaciones en torno de la investigación teatral. En 1975 se instituyó en Venezuela el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, el CELCIT, y cuatro años después se inauguró su filial en Argentina. Sin embargo, la teatrología como carrera universitaria se instituyó primero en Cuba en 1976, al fundarse la licenciatura en teatrología en el Instituto Superior de Arte (hoy, Universidad de las Artes).<sup>12</sup>

Le correspondió a Mario Rodríguez Alemán, como rector de esta institución educativa cubana, elegir director del departamento de Teatrología al historiador y crítico teatral Rine Leal. Ellos, junto con Graziella Pogolotti, sentaron las bases de una teatrología que, con la influencia de profesores provenientes de la entonces Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas,<sup>13</sup> fue concebida para una formación profesional en una relación orgánica con las áreas de actuación y dramaturgia, primero, y de dirección y diseño escénico, después. Desde el inicio, se

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Alberto Dallal, *La danza en México en el siglo XX*, México, CONACULTA, 1994. Alberto Dallal, *La danza en México. Primera parte: panorama crítico*, México, UNAM, IIE, 1995.

<sup>12</sup> Martha Toriz, *op. cit.*

<sup>13</sup> Osvaldo Cano, “Volver la vista 40 años atrás”, en *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana*, 20 de octubre de 2016. En línea: <<http://lajiribilla.cu/volver-la-vista-40-anos-atras/>> [consulta: 9 de marzo de 2023].

concibe la teatología como una ciencia del teatro dirigida a formar especialistas en un perfil bastante amplio: la crítica, la investigación, la historia, la documentación y el dramaturgismo.<sup>14</sup>

Al año siguiente de la apertura de la licenciatura en teatología en Cuba, en 1977, en México, Juan Miguel de Mora, Héctor Mendoza y Luis de Tavira fundaron la Asociación Mexicana de Teatología y Crítica. Si bien la asociación estaba fuera del ámbito académico institucional, estaba integrada por destacados académicos. Este grupo estuvo en actividad durante siete años aproximadamente, pero no influyó para que el vocablo teatología se diseminara.<sup>15</sup>

Cuatro años después, en 1981, Raúl Castagnino publicaba en Argentina su libro *Teorías sobre texto dramático y representación teatral* en el cual, hasta donde sé, por primera vez cita la teatología:

Las teorías contemporáneas —en su mayoría, no nacidas de autores teatrales ni de preceptistas sino de directores, realizadores y filósofos conocidos como “teatrógrafos” y “teatrólogos”— se esfuerzan, con las inevitables protestas de autores dramáticos y literatos, por segregar el teatro de la literatura. [...] entienden que la realidad del teatro, su efectividad, comienza a partir de la simbiosis que se lleva a cabo en el juego escénico.<sup>16</sup>

El teorizador de teatro será el teatrólogo y las lucubraciones no afectarán tanto a las técnicas de escribir textos dramáticos como a la dilucidación de las esencias del hecho teatral, a la fenomenología de lo dramático, a la fundamentación ontológica que despuntará la metadramática.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Vivian Martínez Tabares entrevistada por Martha Toriz, en *Casa de las Américas*, La Habana, 3 de enero de 2011.

<sup>15</sup> Toriz, “La emergencia”, *op. cit.*

<sup>16</sup> Raúl Castagnino, *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1981, p. 10.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 118-199. Con metadramática se ha de referir a algo parecido a la definición de metafísica, según la RAE: Parte de la filosofía que trata del ser en cuanto tal, y de sus propiedades, principios y causas primeras. O sea: Parte de la filosofía que trata del teatro (o la dramática) en cuanto tal, y de sus propiedades, principios y causas primeras.

Después de hacer una revisión de textos teóricos producidos sobre todo en Francia a mediados del siglo xx, Castagnino menciona la que considera “la *summa* de la teatrología”: *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, de André Veinstein, publicada en 1955.<sup>18</sup> Dice que en este texto hay “dos elementos que, inmediatamente, surgen como puntales: exhaustiva investigación, nutrida información, por una parte; por otra, abundantes incitaciones que marcan nuevos derroteros a la reflexión sobre el hecho teatral”.<sup>19</sup> Y concluye: “La multiplicación de obras de este carácter ha justificado la delineación de una disciplina sistemática de estudio del teatro: la teatrología, que abarca la filosofía del hecho teatral y su pedagogía”.<sup>20</sup>

Con excepción de este libro de 1981, todo parece indicar —hasta donde va mi investigación— que el término teatrología fue aplicado en Argentina cuando en 1990 la filial del CELCIT en ese país inició la publicación de la revista titulada *Teatro CELCIT*, con el subtítulo de *Publicación semestral de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana*.

Por su parte, Osvaldo Pelletieri, al hacer un balance de la investigación teatral en Iberoamérica, dice:

Los ochenta fueron una fecha clave para el cambio cuantitativo y cualitativo de la investigación y la crítica iberoamericana, que renació con la democracia y la apropiación de técnicas de investigación que hicieron avanzar su hermenéutica, como la llegada y traducción de textos de Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Marco de Marinis y otros. Así, los saberes y metodologías de diversas ciencias como la antropología, la sociología, la semiótica, las teorías de la recepción, el posestructuralismo, fueron introducidos en nuestras universidades y los estudios teatrales comenzaron a hacer pie en ellas concretándose de este modo una preparación teórica específica. La conjunción de estos hechos, más el surgimiento de revistas,

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 169.

festivales y congresos, contribuyeron al cambio de la situación de la investigación teatral en Latinoamérica.<sup>21</sup>

En concordancia con la fecha que menciona Pellettieri, en 1981 se fundó el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) y, en 1993, la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT), cuando Domingo Adame hizo una amplia convocatoria a nivel nacional. Al doctor Adame se le debe, además, el haber impulsado el primer posgrado en artes escénicas en México, que se abrió en la Universidad Veracruzana en 2008.<sup>22</sup>

Si bien la investigación en el CITRU siempre ha estado, de una u otra manera, vinculada con la práctica escénica, en los primeros años de su funcionamiento prevalecieron los estudios documentales y la historia del teatro en México, que han continuado hasta hoy. Sin embargo, a partir de 1994, bajo la dirección de Luis Mario Moncada, se da un nuevo impulso a la relación teoría y práctica, y se empezaron a producir bitácoras de procesos creativos y a videogravar puestas en escena. Posteriormente, con la llegada a la coordinación de investigación de una egresada de la licenciatura en teatología de Cuba, Ileana Diéguez, se estrecha más el vínculo con la escena y se producen desmontajes.

A mediados de los años noventa, en el Centro Universitario de Teatro, el CUT, bajo la dirección de Raúl Zermeño (1989-1997), se aplicó el término al área que agrupaba las materias teóricas.<sup>23</sup> Sin embargo pronto (prob. en 2001)<sup>24</sup> hubo una redefinición de las líneas de formación y Teatología se convirtió en Cultura Teatral y Cultura General.

En el año 2000, en el plan de estudios de la licenciatura en Teatro de la Universidad Veracruzana, se incluyó la teatología como un área de conocimiento. Pero en la reestructuración del plan en 2008, desaparece como área y se transforma en una de las materias obligatorias de

<sup>21</sup> Osvaldo Pellettieri, "Introducción" a *El teatro y su crítica*, Galerna, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1998, pp. 15-16.

<sup>22</sup> Toriz, "La emergencia", *op. cit.*

<sup>23</sup> *Memoria UNAM 1996*. En línea: <<http://www.planeacion.unam.mx/Memoria/antiores/1996/cut.php>> [consulta: 25 de abril de 2011].

<sup>24</sup> *Memoria UNAM 2002*. En línea: <<http://www.planeacion.unam.mx/Memoria/2002/pdf/cut.pdf>> [consulta: 25 de abril de 2011].

la carrera. En ese mismo año, se echó a andar el actual plan de estudios teatrales de la UNAM con teatrología como área de conocimiento y como materia.

Hasta aquel entonces, quienes nos dedicamos a la investigación en México nos habíamos formado en la licenciatura bajo planes de estudio que no incluían teatrología como tal. Después, elegimos proseguir una formación sobre la marcha, de manera empírica, a base de ensayo y error, estudiando posgrados en una universidad y otra, en México o en el extranjero. Hemos contribuido a la generación de conocimiento teatrológico, en el que prevalece la perspectiva histórica, las monografías y los estudios de textos dramáticos. Un somero balance a más de una década de instituirse la teatrología en la UNAM nos permite ver un gran contraste, tanto en la creación artística como en la docencia y la investigación.<sup>25</sup>

Muchas veces no ha sido necesario que estudiantes hayan seguido estrictamente las asignaturas correspondientes al área de teatrología. En el ambiente del teatro universitario se vive el influjo generalizado de las varias instancias académicas donde se ha desarrollado la teatrología. Mencionaré solamente algunos ejemplos recientes. La Cátedra Bergman en cine y teatro —iniciativa cobijada por la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, dirigida por una egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro (CLDYT), Mariana Gándara— realiza actividades donde se conjuntan la práctica artística, la reflexión y el aprendizaje colectivo. Se realizan diplomados, conferencias, seminarios, mesas redondas; en múltiples ocasiones, en coordinación con otras instancias, como el CLDYT y el Centro Universitario de Teatro.

La Asociación Mexicana de Investigación Teatral ha atestiguado la gran afluencia de jóvenes, estudiantes de licenciaturas y posgrados en artes escénicas del país y del extranjero, en sus congresos anuales, sobre todo los últimos diez años (2013-2023).

A raíz de la pandemia por COVID-19, las plataformas de Facebook y YouTube se vieron atestadas de conversatorios, conferencias y entre-

<sup>25</sup> Óscar Armando García, “Abrir caminos: los senderos convergentes de la investigación teatral en México”, en *Gestos. Revista de teoría y práctica de teatro hispánico*, núm. 55, abril 2013, pp. 63-82.

vistas transmitidas en vivo. Las mismas instituciones, como las universidades y organizaciones independientes, aprovecharon estos medios, con la grata sorpresa de recibir la atención de una gran cantidad de jóvenes. Esta experiencia ha sido satisfactoria porque se logra difundir el estado actual del pensar en torno del hecho escénico.<sup>26</sup> Al transmitirse en vivo, permite la interacción con el público mediante los mensajes escritos en el chat. Al mismo tiempo, da la oportunidad de ver las grabaciones en tiempo diferido, por lo que se constituye una memoria y una documentación.

### ¿Cuáles han sido los principales enfoques teóricos de la teatrolología?

La teatrolología, como muchas otras disciplinas científicas, aplica tanto métodos propios como otros que adapta porque le son útiles para estudiar su objeto de investigación. Las disciplinas más afines para intercambiar métodos y teorías son psicología, antropología, sociología (en general, las ciencias sociales), danzología, musicología, estudios literarios y neurociencias.

Para el profesor de la Universidad Veracruzana, Antonio Prieto Stambaugh, el estudio de las artes escénicas en las últimas cuatro décadas ha abarcado

<sup>26</sup> El proyecto PAPIME que produjo el presente libro también realizó un ciclo de seis mesas redondas con el título “Teatrolología: ¿Qué-hacer de las teatralidades?”. La joven compañía Buitre amargo, fundada por Iozé Peñaloza y Bruno Zamudio, organizó en 2020 el evento denominado *rebelión\_dramaturgista*, un espacio para destacar esta labor por medio del diálogo entre jóvenes, en su gran mayoría; evento transmitido vía Facebook. También sobre dramaturgismo, la Literary Managers and Dramaturgs of the Americas (LMDA), originaria de Estados Unidos y con vínculos en Canadá, Reino Unido y México, realizó en nuestro país, durante 2020 y 2021, un programa para dar a conocer su organización y apoyar la difusión del dramaturgismo mexicano. Se hicieron entrevistas, conversatorios, un congreso junto con la Coordinación Nacional de Teatro del INBA, y se otorgaron becas de las que fueron beneficiados los proyectos de dos jóvenes: Gabriela Aparicio con su página en Facebook “Dramaturgista”, y Eréndira Santiago con una serie de entrevistas denominada “Puentes”.

un abanico muy complejo y enriquecedor de metodologías: desde las propuestas de Patrice Pavis por analizar el hecho escénico de forma interdisciplinaria e intercultural, hasta las reflexiones de Judith Butler sobre el performance de género, pasando por la sociología del teatro de Jean Duvignaud, los aportes de Gabriel Weisz y Óscar Zorrilla en torno al etnodrama, así como los impulsos interdisciplinarios de Richard Schechner y Jean-Marie Pradier. Estas metodologías se diversifican en la medida que las artes escénicas abrevan en más disciplinas y se acrecienta el interés por analizar la teatralidad y “performatividad” de las prácticas políticas, sociales y culturales de la vida cotidiana.<sup>27</sup>

Debido al carácter de este ensayo, evitaré hacer un repaso superficial por varios enfoques teóricos. En su lugar, he elegido hacer una caracterización más detenida de dos de las perspectivas de la teatrología: la semiótica y los estudios del performance. Me extenderé un poco más en este último, ya que se ha prestado a confusión con el performance artístico (*performance art*), como el que ha hecho, por ejemplo, la artista serbia Marina Abramović.

Primeramente, me referiré al grupo de estudiosos de la literatura dramática y el teatro que se reunían en la capital de la antigua Checoslovaquia. Situada en Europa oriental (como Moscú y Berlín), Praga fue la cuna del Círculo Lingüístico que se fundó en 1926. También llamado Escuela de Praga, este grupo de filólogos se dedicaban a la teoría literaria, la semiótica, la sociología de la literatura, la estética en general y la historia literaria. A pesar de su nombre, sus miembros no sólo se ocupaban de los problemas lingüísticos. Así como la práctica artística estaba abierta a una variedad de tendencias, el Círculo de

<sup>27</sup> Antonio Prieto Stambaugh, “Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico”, *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral*, núm. 1, noviembre 2005, México, CITRU, pp. 53-54. En línea: <<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/664>> [consulta: 12 de mayo 2020]. Para quien guste abundar sobre este tema, así como en el enfoque de la teatralidad, recomiendo, de este mismo autor, “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance”, en Domingo Adame (ed., introd. y notas), *Actualidad de las artes escénicas: Perspectiva latinoamericana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2009, pp. 116-143.

Praga también incorporó las ideas de la estética alemana y checa, la fenomenología, la semiología saussureana y el formalismo ruso en un determinado tipo de estructuralismo, creando así una asociación transnacional de académicos y artistas.<sup>28</sup>

A partir de la publicación, en 1931, del importante texto de Otakar Zich, *La estética del arte dramático*, en el Círculo de Praga se teorizó sobre el teatro. Las perspectivas estructuralistas coexistieron con el teatro checo de vanguardia de orientación izquierdista de los años veinte y treinta del siglo xx y se influyeron mutuamente. Aquellas producciones teatrales, artísticamente metafóricas y provocadoras, estimularon el desarrollo de la teoría estructuralista.<sup>29</sup>

Entre 1937 y 1938, Jan Mukařovský, la figura principal del estructuralismo checo y profesor de la Facultad de Filosofía de la Universidad Carolina de Praga concentró sus esfuerzos en cursos académicos que exploraban la estética del drama y abrió un seminario de teatro. En el periodo de entreguerras, los seminarios literarios de los profesores Václav Tille y Otakar Fischer estuvieron dedicados a los temas de la teatrológica.<sup>30</sup>

La reapertura de las universidades checas en la posguerra permitió a Mukařovský reanudar su seminario de teatro de la Facultad de Filosofía, y en 1948 impulsó el plan de estudios de teatrológica, de cuyo departamento fue el primer director.

Erika Fischer-Lichte acredita el desarrollo de las actuales teorías teatrológicas a las reflexiones de los iniciadores de la teatrológica, derivadas del cambio en la concepción del teatro. Al hacer un balance de dicho desarrollo, se puede percibir un flujo y contraflujo en la manera de observar el objeto de estudio de la teatrológica.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Department of Theatre Studies, "Our history", Faculty of Arts, Charles University, Prague. En línea: <[http://dv.ff.cuni.cz/en/english.php?menu=e\\_katedra&sub=e\\_katedra&str=e\\_historie.php](http://dv.ff.cuni.cz/en/english.php?menu=e_katedra&sub=e_katedra&str=e_historie.php)> [consulta: 1 de octubre de 2012].

<sup>29</sup> Idem.

<sup>30</sup> Idem.

<sup>31</sup> Erika Fischer-Lichte *apud* Peter Höyng, reseña de *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Erika Fischer-Lichte, Wolfgang Greisenegger, and Hans-Thies Lehmann (eds.), *Forum moderns Theater* 15. Tübingen: Narr, 1994. 260 p. with 9 illustrations. DM 78", *The German Quarterly*, [en línea], vol. 69, núm. 4, Special Issue on Culture

En la década de los setenta, en el transcurso del llamado giro lingüístico, la semiótica comenzó a florecer como un nuevo paradigma prometiendo una teoría general que podría aplicarse a los más diversos ámbitos culturales; entre ellos, el teatro. La semiótica del teatro tiene gran importancia para la teatrología, debido a la posibilidad de su aplicación al análisis de la puesta en escena. La semiótica se basa principalmente en los modelos semióticos de Saussure y Peirce; particularmente en el ámbito teatral, se define como una investigación sobre el sistema de producción de significado en la presentación teatral.

Los estudios teatroológicos abordaban otras teorías semióticas: las de los formalistas rusos, el estructuralismo checo y la semiótica soviética. Así que resultaba conveniente en ese entonces la idea de usar esas teorías como herramientas heurísticas para elaborar métodos de análisis del hecho escénico.<sup>32</sup>

La teatrologa Erika Fischer-Lichte, con su libro *Semiótica del teatro* (1983), difunde y sistematiza la semiótica del teatro en Alemania. Comprende los signos del teatro como “signos de signos” y analiza su carácter de desdoblamiento en el teatro, que provoca la polifuncionalidad y la movilidad de signos en los sucesos teatrales. Respecto de Peirce, se pueden distinguir tres categorías de signos, íconos, índices y símbolos, si bien los signos icónicos, al referirse al concepto de mimesis, pueden ser considerados como los más importantes para la teatrología en relación con el efecto estético.<sup>33</sup>

Fischer-Lichte, en su estudio de la semiótica, adapta al teatro el código de signos necesario para la comunicación social, al analizar la relación que media entre la producción y los cambios de significado, con los términos de la recodificación externa e interna. Con ello se

Studies, Autumn, 1996, p. 439. En línea: <<https://doi.org/10.2307/407996>> [consulta: 11 de junio 2010].

<sup>32</sup> Erika Fischer-Lichte, “The theatre journal auto / archive: Erika Fischer-Lichte”, *Theatre Journal*, vol. 57, núm. 3, *Theorizing globalization through theatre*, oct., 2005, pp. 564-565. En línea: <<http://www.jstor.org/stable/25069710>> [consulta: 17 de julio 2011].

<sup>33</sup> Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2008, p. 63.

intenta explicar los procesos de producción de conocimiento y la generación de significado en el teatro.<sup>34</sup>

Uno de los problemas que enfrenta la semiótica es la fundamentación teórica para el análisis del performance. En esos casos es necesario complementar la semiótica con los, así llamados, estudios del performance.<sup>35</sup>

El posestructuralismo, la fenomenología y la teoría del performance y la teatralidad, toman distancia con respecto a la semiótica y critican en sus propuestas la necesidad de producción de significado y la referencia a algo externo. Particularmente, la fenomenología investiga el teatro a través de su situación básica y propone una experiencia directa de los hechos en el escenario, sin referirse a los signos.<sup>36</sup>

Asimismo, la teoría del performance y la teatralidad rechazan el código textual como característica del teatro y lo remplazan con un sistema performativo, que se basa en la autopoiesis del suceso mismo. De esta manera se logra una ampliación del concepto teatro, al incluir hechos escénicos, como ritos, celebraciones o ceremonias. Las teorías de performatividad<sup>37</sup> formaron otra área de estudios que se desarrolla sobre todo en Estados Unidos, en carreras universitarias como los Estudios del Performance, que se enfocan tanto en los fenómenos teatrales como en la expresividad cultural.

El estudio académico del teatro en los Estados Unidos inició en los departamentos de literatura inglesa, de los que comenzó a separarse a mediados de los años veinte del siglo pasado. Después, cuando empe-

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.

<sup>37</sup> Con base en mis lecturas sobre Estudios de Performance, he forjado la siguiente definición, desde la perspectiva teatrológica: “Performatividad es la puesta en movimiento de estrategias escénicas que generan una interacción con el espectador, logrando la emergencia de una condición nueva que puede traducirse en la vivencia de otras realidades, la creación de nuevos sentidos o la revelación de percepciones distintas”. Dicha definición se publicó en Martha Toriz, “Posibilidades de emergencia de lo *Unheimliche* en el teatro posdramático”, *Alteridades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, año 27, número 54, julio-diciembre, 2017, p. 61. En línea: <<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2564>>

zaron a surgir los departamentos de teatro, en los años treinta y cuarenta, la manera en que podían sustentar una legitimación era con base en las materias consideradas con mayor rigor académico: historia y literatura. El camino lleno de obstáculos que hubieron de recorrer originó que el uso del término “historiador del teatro” fuera relativamente reciente a mediados del siglo xx. Pero no sólo eso; se puso tanto ahínco en fincar sólidamente los estudios y la profesión que, en los años setenta, la historiografía teatral ya se había convertido en el perfil característico de los estudios de teatro.<sup>38</sup>

Los Estudios del Performance surgieron en los Estados Unidos como una disciplina académica derivada de los estudios teatrales en la Universidad de Nueva York donde, con el nombre de *Performance Studies*, se fundó en 1980 un programa de posgrado junto con su respectivo departamento en la Escuela de Artes. Al emerger, esta disciplina tuvo un carácter interdisciplinario, basado principalmente en la antropología y el teatro. Un factor importante para este carácter era la convivencia cotidiana multidisciplinaria; además de antropólogos y teatrólogos, había musicólogos, teóricos de la danza y del folklor.<sup>39</sup>

Como precedente al uso y al sentido del término performance, según Madison y Hamera,<sup>40</sup> los estudios con este enfoque se originan en el ámbito filosófico y literario, primero al publicarse póstumamente el pensamiento del filósofo del lenguaje John Langshaw Austin (1962) acerca de la performatividad de las palabras; más tarde, el literato Wallace Bacon se refirió al poder del performance en la literatura (1979) e introdujo el concepto de otredad. Sus trabajos proveyeron mayor firmeza al campo del performance y despertó el interés por integrarlo con paradigmas de las ciencias sociales y de concebir a los procesos sociales como performance.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Martha Toriz, “Las ciencias cognitivas en los estudios del teatro y el performance”, Santiago de Chile, Cátedra de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, núm. 15, julio de 2014, pp. 59-82. En línea: <<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2560>> [consulta: 26 de mayo de 2022].

<sup>39</sup> Shannon Jackson, *apud* Toriz, “Las ciencias cognitivas en los estudios del teatro y el performance”, *op. cit.*, p. 60.

<sup>40</sup> Soyini Madison y Judith Hamera, *apud* Toriz, *op. cit.*, p. 60.

<sup>41</sup> Idem.

Por otra parte, el escritor Kenneth Burke describió al performance como conducta social, “modos de acción situados”. Lector de Erving Goffman, introduce la idea de “dramas de vida” (1945), y proporciona la metáfora teatral con cinco conceptos claves: acto, escena, agente, agencia y propósito. No obstante, las evidencias indican que la palabra performance se usó hasta 1955 cuando Austin da una conferencia en Harvard.<sup>42</sup> Posteriormente, Milton Singer introdujo el término *cultural performance* en 1959, que Victor Turner retomó más tarde para dar un impulso fundamental a la creación de los estudios del performance.<sup>43</sup>

Si bien se habían realizado estudios sobre la performatividad en el lenguaje, en la literatura y en los rituales, desde J. L. Austin, la institucionalización de los estudios del performance fue generada decisivamente desde el campo de las artes escénicas por el dramaturgo y director teatral Richard Schechner. Siendo editor de la revista *TDR*, publicó en 1966 el artículo donde sentaba las bases epistemológicas de la nueva disciplina. En el subtexto, se evidenciaba la construcción de sus ideas a partir de su propio quehacer teatral vanguardista, sumándose a la ruptura con las formas de teatro hegemónico.<sup>44</sup>

En general, podemos hablar de dos acepciones de performance, aquella que se refiere a las acciones humanas contenidas en un marco, presentadas, resaltadas o desplegadas,<sup>45</sup> y el performance como un lente teórico metodológico. Esta última acepción es pieza constituyente de los estudios del performance; es una herramienta que permite:

- “Trascender las separaciones disciplinarias entre antropología, teatro, lingüística, sociología y artes visuales enfocándose en

<sup>42</sup> Idem.

<sup>43</sup> Toriz, *op. cit.*, p. 61.

<sup>44</sup> Idem.

<sup>45</sup> “[...] incluyendo desde el ritual, el juego, los deportes, los entrenamientos populares, las artes escénicas (teatro, danza, música) y las representaciones de la vida cotidiana, hasta la ejecución de los papeles social, profesional, de género, de raza y de clase, y más allá, hasta la curación (desde el chamanismo hasta la cirugía), los medios de comunicación y la internet”. Richard Schechner, *Estudios de la representación. Una introducción*. Trad. Rafael Segovia Albán, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 22.

el estudio de la conducta humana, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones”.<sup>46</sup>

- Analizar objetos como textos, documentos, estadísticas —lo que Diana Taylor llama “archivo”— de cualquier lugar o tiempo, así como actos sociales en vivo —lo que Taylor denomina “repertorio”— constituidos por la memoria corporal inherente en prácticas culturales presenciadas por observadores participantes.<sup>47</sup>
- Ejercer una apertura epistemológica a la hora de observar el objeto de estudio. Ser consciente de la capacidad de usar todos los sentidos en la aprehensión y comprensión del objeto. Se trata de un plano sensorial, o sensual si se quiere, en el nivel del receptor.
- Observar el objeto de estudio desde varias perspectivas, donde únicamente el sujeto pone los límites a las posibilidades de su mirada.
- Ser consciente del empleo de la razón, los sentimientos y la emoción involucrados tanto en el sujeto que estudia como en el objeto estudiado, para llevar a cabo un proceso cognitivo.
- Aprovechar sus cualidades, como la flexibilidad de aplicación de más enfoques y métodos, y el carácter incluyente ante la diversidad de objetos de estudio.
- Reevaluar lo ya conocido sobre textos y conductas, y cuestionar las definiciones mismas del conocimiento replanteando preguntas diferentes y novedosas.<sup>48</sup>

Según Barbara Kirshenblatt-Gimblett, estudiar el performance como un arte que carece de un medio distintivo, como la danza, la música, o el teatro —y por tanto utiliza cualquier medio y todos los medios—, requiere atender todas las modalidades que hay en juego. “Por ésta y por otras razones, los estudios [del performance] están mejor equipados

<sup>46</sup> Diana Taylor, “Introducción”, *apud* Toriz, *op. cit.*, p. 61.

<sup>47</sup> Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire*, *apud* Toriz, “Las ciencias cognitivas”, *op. cit.*, p. 61.

<sup>48</sup> Taylor, “Introducción”, *apud* Toriz, *op. cit.*, p. 62.

para lidiar con la mayor parte de las expresiones artísticas del mundo, que han sintetizado, o integrado de alguna forma, el movimiento, el sonido, el lenguaje hablado, la narrativa y los objetos”.<sup>49</sup> Si bien la autora se refiere a las artes, “absolutamente cualquier cosa puede ser estudiada ‘como’ [performance]”.<sup>50</sup> Esta analogía favorece el cuestionar de otra manera el objeto de estudio y hacer que se revele lo que resulta invisible para quienes practican una disciplina cerrada, acotada.<sup>51</sup>

Por su parte, la amplia investigación de Erika Fischer-Lichte, en cuanto a la recepción y el estudio de estas teorías, está expuesta en su libro *Estética de lo performativo* (2004), el cual representa uno de los más importantes trabajos sobre performatividad y teatralidad en los países de habla alemana. Fischer-Lichte constata ahí la traslación de la dimensión referencial a la dimensión performativa, que parte de una reducción de la producción de significado, hacia un enfoque en la ejecución de acciones. Puede decirse que su investigación sobrepasa el área de la teatología, al proponer un nuevo paradigma para las ciencias culturales que reemplaza el modelo del texto con el modelo de la performatividad.<sup>52</sup>

## ¿Cómo se aplica la teatología en la práctica escénica?

En los primeros cincuenta años en que se desarrolló como ciencia en Europa oriental, sus impulsores fundaron varios institutos de teatología en universidades. En estos institutos se llevaban a cabo actividades de docencia, investigación, documentación y difusión.<sup>53</sup> Hoy, las personas egresadas de tales institutos de ciencia teatral, por lo general,

<sup>49</sup> Apud. Richard Schechner, *Estudios de la representación. Una introducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 25.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>51</sup> Toriz, *op. cit.*, p. 62.

<sup>52</sup> Balme, *op. cit.*, p. 75.

<sup>53</sup> Martha Toriz, “La teatología y las artes escénicas”, en Domingo Adame (coord.), *Actualidad de las artes escénicas, perspectiva latinoamericana*, Xalapa, Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana, 2009, p. 87. En línea: <<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2570>>

siguen una carrera académica en la docencia o la investigación, en consultorías de gestión y producción artística, en la dirección artística en festivales y compañías, en la crítica teatral y el dramaturgismo.<sup>54</sup>

¿Teatrólogo o dramaturgista? Debido a que en el lenguaje cotidiano del teatro usamos términos vinculados directamente a su referente (actor, director, dramaturgo, escenógrafo, etc.), resulta un tanto confuso emplear como sinónimos práctica teatrológica y trabajo dramaturgístico o referirnos al dramaturgista como el teatrólogo de la práctica escénica. Para complicar más el asunto, de acuerdo con Luis Thenón, la práctica teatrológica no se circunscribe únicamente al dramaturgista, ya que en sí contempla a todo practicante del teatro que reflexiona sobre su quehacer.<sup>55</sup>

Habría que pensar en la práctica teatrológica como lo hacemos con la práctica médica, como disciplinas generales; así, cuando nos referimos en particular a una especialidad, hablamos de la dermatología o la cardiología. En el mismo sentido se debe entender la labor específica del dramaturgismo, como una rama de la teatrolología.

En relación con la puesta en escena, la persona con una preparación teatrológica puede tener entre sus funciones:

- Elegir las obras y programar en función de la actualidad, o de una utilidad cualquiera, “definir cada año la programación de una compañía. Plantearse, por ejemplo, qué obras se montarán, cuál podría ser la lógica del repertorio, qué obras estrenan los otros teatros de la ciudad, cómo se podría trabajar juntos, cómo distinguirse de ellos para tener un perfil propio”.<sup>56</sup>
- Buscar e investigar la documentación acerca de la obra.

<sup>54</sup> Martha Toriz, “La documentación en la práctica teatrológica”, ponencia presentada en el Seminario El documento y su interpretación, Salón de Usos Múltiples del CITRU, 26 de agosto de 2013.

<sup>55</sup> Luis Thenón, “La formación del actor-investigador. Práctica teatrológica. Definición. Objetivos. Pautas metodológicas”, *Investigación teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, núm. 2, julio-diciembre, México, 2002, pp. 11-25.

<sup>56</sup> Carlos Paul, “El teatro es inconcebible sin la labor del dramaturgista: Raabke”, *La Jornada*, 3 de septiembre de 2006.

- Adaptar o modificar el texto, así como extraer las articulaciones del sentido de la obra, ubicándola en un contexto de interpretación en un conjunto integral.
- “[Intervenir] en el curso de los ensayos, como un observador crítico, cuya mirada es más fresca que la del director, de este modo... es el primer crítico interno de la obra en proceso de elaboración”.<sup>57</sup>
- Estar en contacto con la prensa y los críticos, organizar o impartir conferencias introductorias dirigidas al público en general, previas al estreno de la obra.
- Su actividad se concreta en la realización escénica, por ello forma un equipo junto con la dirección, la parte actoral, y demás artistas.
- Es quien arma la estrategia de la puesta en escena, quien va estructurando un espectáculo, de tal forma que la dirección solamente se ocupe de lo que ocurre en el escenario.

Entonces, el dramaturgismo es una especialidad de la teatología que tiene como campo de trabajo, en una forma amplia, el de la vinculación estrecha entre la teoría y la práctica escénica. En México va en aumento una demanda de estudios especializados en el trabajo dramaturgístico. Esto sucede por varios factores presentes en prácticas escénicas contemporáneas. Uno de ellos se relaciona con una tendencia hacia el teatro documental o hacia la escenificación de hechos o conceptos que son resultado de una investigación documental y testimonial. Otro de ellos es el relativo a un estar consciente de su propia contemporaneidad, lo que propicia abreviar en fuentes de múltiples saberes y disciplinas en busca de novedosos lenguajes escénicos. Un tercer factor es la constitución de colectivos que desean establecer un

En línea: <<http://www.jornada.unam.mx/2006/09/03/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>> [consulta: 19 de octubre, 2009].

<sup>57</sup> Fernando Zabala, “El dramaturgista”, en *Ensayos dramaturgicos*, blog de la Asociación de Dramaturgos de Córdoba, Argentina, 3 de marzo de 2008. En línea: <<http://ensayosdramaturgicos.blogspot.com/2008/03/el-dramaturgista.html>> [consulta: 10 de marzo de 2023].

vínculo más estrecho con el contexto social, incidiendo en mayor o menor grado en la realidad artística y extraartística.<sup>58</sup>

Es indudable que vivimos una etapa de transición hacia la profesionalización y la valoración del dramaturgismo. Por ahora, aún encontramos que, tanto en prácticas escénicas contemporáneas como en el teatro tradicional, las funciones dramaturgísticas las desempeñan integrantes del grupo o personas invitadas *exprofeso*. Idealmente, cuentan con las aptitudes intelectuales necesarias: diseño de estrategias, planeación de proyectos, herramientas teórico-metodológicas y conocimiento de técnicas de investigación documental y de trabajo de campo. Sin embargo, es extremadamente difícil encontrar en cada agrupación a quienes reúnan estas aptitudes, por lo que se busca el auxilio de gente, muchas veces proveniente de otras disciplinas. Trabajar multidisciplinariamente sería algo bueno cuando es precisamente lo que se desea, pero no cuando se hace porque “no hay de otra”. Por otro lado, suele encontrarse que los más proclives a llevar a cabo funciones de dramaturgista, solamente poseen conocimientos parciales y, de sumarse un poco de acá y otro de allá, no se conjunta un saber homogéneo y, por lo general, se obra intuitiva y aleatoriamente.<sup>59</sup>

Asimismo, es importante tomar en consideración las diferentes maneras de trabajar en cada montaje. Habrá ocasiones en que los roles dentro de una puesta en escena estén claramente delimitados, en cuyo caso es preferible que el trabajo dramaturgístico sea realizado por una persona o que las diversas funciones del dramaturgismo sean distribuidas entre varios especialistas. Otros casos, como el de los colectivos, donde se ponen en crisis los roles tradicionales rigurosos,<sup>60</sup> lo ideal sería que cada integrante tuviera la formación de dramaturgista.

Entonces, dramaturgista es la persona que, de manera idónea, tiene formación teatrológica y que ha elegido como campo de trabajo el de la vinculación estrecha entre la teoría y la práctica escénica. Aunque, como dije antes, no se emplea el término teatrólogo o teatrológo, po-

<sup>58</sup> Toriz, “La documentación en la práctica teatrológica”, *op. cit.*

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> Gracias a Braulio Amadís por el diálogo con él sostenido a propósito de los colectivos, el 31 de mayo de 2014.

demos leer en algunos programas de mano: investigación escénica de..., versión de..., composición escénica de..., e inclusive, dirección artística de..., es decir, figura la función desempeñada por una persona formada en la práctica, sobre la marcha, casi empíricamente. Por otro lado, encontramos estas funciones con más frecuencia en el seno de compañías estables (o semiestables) como la Compañía Nacional de Teatro del INBA.<sup>61</sup>

### ¿Cuándo se empezó a hacer dramaturgismo?

Algunas de las funciones que hasta hoy realiza un/a dramaturgista, como la lectura de obras, la asesoría literaria y la crítica, han existido desde la aparición de las compañías de teatro profesional, aunque no eran exclusivas de una persona determinada. Hasta el siglo XVIII, en Alemania, se presentaron las condiciones para que se instaurara un puesto de trabajo dedicado a esas tareas.

Más de un siglo antes de que surgiera la teatología como disciplina académica en una institución universitaria europea, se instituyó en Alemania un cargo para un artista y teórico en un teatro. La creación del nuevo empleo obedecía a razones ideológicas, en busca de pilares nacionalistas, cuando Alemania era una confederación de cortes autónomas, a diferencia de Francia o Inglaterra, que eran estados nacionales. En la época de la Ilustración alemana se fundó el Teatro Nacional de Hamburgo, en 1767, y con él se contrató a un prominente escritor, dramaturgo y crítico literario, Gotthold Ephraim Lessing, para fungir como dramaturgista. Aunque la empresa teatral sólo duró dos años, la labor de Lessing trascendió al “reformular la teoría y la práctica teatral en toda Alemania. Su ejemplo condujo rápidamente al protagonismo del dramaturgista en los teatros de habla alemana, y a la propagación de cargos oficiales en el este de Europa”.<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Toriz, “La documentación en la práctica teatológica”, *op. cit.*

<sup>62</sup> Mary Luckhurst, La palabra que empieza por D. Dramaturgia, dramaturgismo y asesoría literaria en el teatro desde el siglo XVIII (ed. y trad. Ignacio García May), Madrid, Fundamentos, 2008, p. 29.

Después de Lessing, el teórico y dramaturgista más descollante fue Bertolt Brecht. Antes de él, el quehacer del dramaturgista estaba apartado de la práctica escénica y se restringía al campo literario y al de la crítica. La firme creencia de Brecht en un teatro épico dirigido al cambio social hizo que su atención se fijara en la relación dialéctica entre escenario y público; por un lado, pensaba que el dramaturgista, además de su autoridad para alterar el texto dramático, debía explotar sus amplios conocimientos trabajando con los actores en un sentido pedagógico y de experimentación. Por otro lado, buscaba evitar la inmovilidad en los repartos y la permanencia de las primeras figuras mediante la intervención del dramaturgista en la selección del elenco. Asimismo, debía poner en juego su capacidad crítica para establecer un diálogo continuo con el director de escena, y abrir áreas de investigación que involucraran al escenógrafo, al musicalizador y los demás miembros del equipo creativo. En fin, se trataba de que dicha relación entre espectáculo y espectador fuera mediada por el dramaturgista, quien también habría de conducir debates con el público, posteriores a una función de teatro.<sup>63</sup>

Brecht no sólo teorizó sobre el dramaturgista en *Der Messingkauf*<sup>64</sup> sino que, antes de terminar de fraguar ese texto —trabajado entre 1939 y 1955—, vivió la retroalimentación entre teoría y práctica. Como dramaturgo y director escénico siempre tuvo a su lado a la persona que cumpliera ese papel, y él mismo fungió como tal junto a directores como Max Reinhardt y Erwin Piscator.<sup>65</sup>

La culminación de su experiencia dramaturgística tuvo lugar al trabajar al lado de su mujer, Helene Weigel, directora artística de la compañía que ambos fundaran, el Berliner Ensemble. Así, Brecht y Weigel se desempeñaron como dramaturgistas: dotaron a la compañía de una visión, un concepto que marcaría su derrotero, y se encargaron de la selección de textos, el método actoral, la investigación, la autocrítica y la documentación de sus producciones. Las cada vez más extensas

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 99-101.

<sup>64</sup> Traducido al español como “La compra del bronce” en *Escritos sobre el teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.

<sup>65</sup> Luckhurst, *op. cit.*, pp. 103-107.

actividades dramaturgísticas permitieron que se integraran otros miembros al equipo para distribuir las tareas, entre las cuales se hallaba la de relaciones públicas y publicidad.<sup>66</sup>

Por otra parte, sus mismos principios ideológicos y su experiencia teatral impulsaron a que el Berliner Ensemble funcionara también como un centro de aprendizaje. En este sentido, la pareja empleaba a jóvenes, universitarios o con bachillerato, y aplicaban un entrenamiento interdisciplinario, ya que “Brecht insistió en que las habilidades requeridas por el dramaturgista, el crítico y el director eran las mismas, y que las funciones literarias y analíticas dominadas por los dramaturgistas tradicionales no podían ser aisladas de las funciones consistentes en poner en escena un texto y criticar su eficacia”.<sup>67</sup>

La perspectiva científica, ampliamente difundida en ese periodo, con un énfasis particular en la Europa oriental, incitaba el rigor en la docencia, la investigación y la documentación. De ahí que en el Berliner Ensemble se llevaran a cabo estas prácticas.

Otra función para la cual la compañía contaba con una dramaturgista, Elisabeth Hauptmann, representaba en principio el modelo tradicional pautado por Lessing; ella leía y seleccionaba las obras a montar, traducía obras extranjeras, hacía un registro y resguardo de lo referente a la literatura dramática. Además, cumplía otras funciones: editaba las obras y los escritos teóricos, y concertaba las giras de la compañía.<sup>68</sup>

Respecto de las tareas documentales como dramaturgista, remitámonos nuevamente al siglo XVIII. Desde que Lessing fue nombrado dramaturgista, recibió la encomienda de escribir sus reflexiones y críticas emanadas de las producciones del Teatro Nacional de Hamburgo. Aparte de realizar otro tipo de actividades, como analizar los textos y su producción teatral, y prestar asesoría literaria, agregaría a su producción documental: el contexto biográfico de los autores, sus fuentes, y una valoración estructural y lingüística de las obras. Parte de la visión de su director artístico, Johann Friedrich Löwen, consistía en que había

<sup>66</sup> *Ibid.*, pp. 109-110.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 116, 118.

que educar al público, “para mejorar los gustos y la sensibilidad moral de cada ciudadano alemán”.<sup>69</sup>

Dicha documentación se difundiría en forma de gacetas, cuya distribución (dos veces por semana) se hacía tanto en la ciudad como en el interior del teatro. En un principio, se buscaba evidenciar los procesos de producción auspiciando el debate público, al tiempo que servirían como un espejo donde se reflejara el desempeño artístico, permitiendo a los actores evaluar su trabajo. Sin embargo, las circunstancias comerciales y artísticas de la empresa no eran las apropiadas para ese tipo de crítica teatral, por lo que ésta se centró en los aspectos literarios e históricos.<sup>70</sup> Hay que recordar, asimismo, que en aquella época el edificio teatral era el reino del dramaturgo, que el concepto de teatro se constreñía a la obra dramática escenificada, y que Lessing mismo producía este tipo de literatura.

En contraste, en el siglo xx, el cambio de paradigma en el universo teatral de Occidente, que encumbraba a la dirección escénica por encima de la dramaturgia y concebía al teatro como puesta en escena, contribuyó, entre otros factores, al caldo de cultivo de las funciones que asumiera Brecht como dramaturgista y como multiplicador de esta figura. Por ende, se diversificó el tipo de material documental que se había producido desde que Lessing había puesto el ejemplo.

El método pedagógico de Brecht incluía que los aprendices de dramaturgista asistieran a los ensayos desde la primera reunión con el elenco y tomaran notas críticas. Al final de la jornada, estas serían supervisadas por el dramaturgista asignado a aquella producción y, una vez aprobadas por él, por su utilidad inmediata, en la sesión siguiente comunicaba su contenido a los artistas —incorporando al autor, en su caso—, mecanografiaba las notas y las archivaba. Al estrenarse la obra se les pedía a los jóvenes una crítica global del espectáculo, aplicando el mismo sistema de retroalimentación; tal análisis abarcaba la reacción del público, al que aplicaban un cuestionario donde emitiera su sentir. Con el fin de que los jóvenes tuvieran una preparación más completa, al tiempo que contribuyeran a la actualización del colectivo, se les

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

instaba a asistir a cursos en la universidad y a escribir reportes sobre los temas estéticos y políticos de actualidad.<sup>71</sup>

Por su parte, el equipo de dramaturgistas profesionales organizaba charlas conducidas por ellos mismos, y dictaba conferencias, de las que debían redactar informes. También llevaban a cabo diferentes clases de investigaciones: 1) para la puesta en escena, brindando información para que se desarrollara el trabajo actoral y el de los demás miembros del equipo creativo; 2) proporcionando información a Brecht para preparar un tema que quisiera exponer, y 3) la que ameritaban los programas de mano que, además de los textos, tenían ilustraciones y fotos y se editaba en forma de librito de bolsillo.<sup>72</sup>

Al investigar, se allegaban material bibliográfico y hemerográfico que, junto con toda la documentación que producían las actividades de la compañía, se preservaba en una biblioteca. El Berliner Ensemble también contó con un archivo fotográfico de sus producciones teatrales; en él colaboraban dos dramaturgistas asistentes que auxiliaban en las tareas de organización y catalogación. Más tarde se abriría un archivo filmico y uno sonoro.

En el mundo globalizado de hoy, y con base en las particulares condiciones de América Latina y México, considero que es pertinente evaluar el papel que juega la teatología en la puesta en escena; es decir, alguien que, con esta formación, contribuya a que cada producción teatral sea mejor en la medida en que se le permita ejercer la función en la que se ha especializado, ya que su actividad siempre estará supeditada a los requerimientos de la dirección escénica o de la producción.

Las funciones del dramaturgista, hasta hoy en México, se han dado con base en la práctica a partir de referentes empíricos, vivenciales, intuitivos y en muchas ocasiones determinados por las formas de operación y el presupuesto. Paulatinamente, la situación va cambiando. Al haber mayor conciencia de la necesidad de esta profesión en los equi-

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 114-115.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 115.

pos creativos, hay una creciente demanda de especialistas en la investigación, el análisis y la reflexión dentro de la escena contemporánea.<sup>73</sup>

## ¿Creación-investigación?

### ¿La práctica escénica genera conocimiento?

Después de lo expuesto en páginas anteriores quizá resulte capcioso responder estas preguntas, puesto que hemos visto múltiples formas en que se produce conocimiento a partir de la práctica artística. Lo que me interesa en este apartado es ubicar la creación-investigación en un contexto institucional, tal como lo he tratado de hacer con la teatrología a lo largo de este ensayo. Al situarla, pretendo mostrar su lugar de enunciación, para poder observarla críticamente. A partir de estar conscientes del entorno que rodea su puesta en marcha, podremos entonces construir un universo de investigación-creación (o viceversa) que responda y corresponda a nuestra realidad social.

Hay varias maneras de interpretar la relación entre creación e investigación, así como la pregunta sobre la producción de conocimiento. Cabe preguntarse: ¿qué es la investigación basada en la práctica escénica? Cuando alguien investiga es porque desea obtener un conocimiento. Podemos concordar en que, casi siempre, quienes integran un equipo creativo, realizan algún tipo de investigación para sacar adelante el rol que desempeñan, ya sea en actuación, en escritura dramática, en escenografía, en dramaturgismo o cualquiera otra de las actividades prácticas. Pero, una vez que ocurre el hecho escénico ¿cómo se le in-

<sup>73</sup> Hay dos tesis sobre dramaturgismo en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, FFYL, UNAM: de Gabriela Guadalupe Hernández Aparicio, *El dramaturgista en México*. Tesis, UNAM, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2015. En línea: <<https://repositorio.unam.mx/contenidos/el-dramaturgista-en-mexico-257534>> [consulta: 20 de noviembre de 2016], y de Omar Mattar Flores [q.e.p.d.], *El dramaturgista en Estados Unidos: creación y estructura en la puesta en escena*, México, 2018. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. En línea: <<https://repositorio.unam.mx/contenidos/el-dramaturgista-en-estados-unidos-creacion-y-estructura-en-la-puesta-en-esce-na-373322>> [consulta: 8 de mayo 2019].

vestiga?, ¿quién lo investiga? ¿Ha generado conocimiento? Sí, produce diferentes tipos de conocimiento. Comenzaré por el más inmediato.

El hecho escénico, por tratarse de un acontecimiento artístico que involucra a toda persona presente en él (equipo creativo o público), afecta de alguna manera el universo emocional, así como el racional. A veces sólo sucede momentáneamente. Otras, perdura después de terminada la función. En ocasiones, suscita una imagen, una sensación, un pensamiento; otras, origina profundas reflexiones y hasta sesudos debates. Toda la información recibida a través de nuestros sentidos la captamos de forma subliminal, sin darnos cuenta, sin que medie nuestra conciencia, porque en eso consiste el arte, en comunicar, primariamente, por la vía emotiva, diferente de la vía racional. Sólo de forma posterior —a veces sólo bastan unas décimas de segundo, a veces no sucede nunca— la procesamos en nuestro cerebro. ¿Es un proceso cognitivo? Sí, desde luego; se produce conocimiento, pero uno diferente al conocimiento científico. Es un conocimiento que atraviesa nuestros cuerpos y se incorpora a nuestro ser de una manera tal, que éste se verá afectado y enriquecido por aquellas vivencias cognitivas encarnadas.

Otro tipo de conocimiento es el que se obtiene a partir de las evidencias que produce el hecho escénico. Aunque éste sólo existe mientras acontece, al finalizar quedan los residuos materiales: un video, una foto, un libreto, publicidad en redes sociales, una sinopsis, una crítica, una descripción, un testimonio, en fin, objetos que pueden darnos información. Las migas de pan que marcan el “recorrido iniciático presente en tantos cuentos”.<sup>74</sup> Y cual rito iniciático, el trayecto de investigación con base en estos restos fósiles ha construido, por ejemplo, el conocimiento que tenemos de la historia del teatro.

<sup>74</sup> Anne Serrano, “El camino de las migas de pan”, *Frontera D. Revista digital*, 4 de marzo de 2010. En línea: <https://www.fronterad.com/el-camino-de-las-migas-de-pan/> [consulta: 30 de marzo de 2023].



ilustración 2

Un tercer tipo de conocimiento surge de investigar desde la práctica escénica, la cual es una entidad viva, a diferencia del anterior que estudia los restos de un difunto. La práctica escénica es una serie de procesos que experimentan las personas encargadas de urdir el entramado que conformará el hecho escénico, desde su génesis hasta su conclusión. Esos procesos sólo se viven en el interior del equipo creativo<sup>75</sup> y van constituyendo, en cada quien, el trayecto vivencial que encarna su intuición, su formación profesional, sus emociones y afectos. Aquello que se experimenta va guardándose en el cerebro y en el cuerpo en forma de memoria. Pero la memoria es inasible e invisible si no se le traslada a otro soporte. La artista e investigadora Shaday Larios dice:

La investigación-creación tiene lugar cuando hay un deseo de visibilizar una o todas las líneas que sustentan la búsqueda particular

<sup>75</sup> Caso excepcional es cuando se comparte un avance del proceso (*Work in Progress*) o un ensayo con público; aun cuando hay cierta apertura al “exterior”, el propósito se mantiene interno. Una situación diferente es cuando algún miembro del grupo es entrevistado para conocer cómo va el proceso, en cuyo caso probablemente sólo diga aquello que se desea hacer público.

de uno o más procesos, para hacerlas re-aparecer en otros ámbitos culturales. No es posible ver germinar la investigación-creación sin una intención comunicativa, porque, de lo contrario, el acto creativo se ensimisma en lo que sería la práctica en sí y para sí, diluyéndose con el paso del tiempo debido a las dinámicas vertiginosas del mercado y de la auto-explotación laboral.<sup>76</sup>

De ahí que los procesos de creación pueden ser capturados en diarios de trabajo o en bitácoras,<sup>77</sup> quizá respaldados por fotos, dibujos, grabaciones de audio o video.

¿Qué conocimientos aporta la investigación basada en la práctica escénica? En primera instancia, cualquier especialidad teatral ya implica un conocimiento. Dentro de la práctica escénica, tal conocimiento se va a articular con otros conocimientos, saberes y afectos.<sup>78</sup> El conocimiento obtenido nos puede hablar del procedimiento creativo que se siguió, el cual siempre depende de cada proyecto que se em-

<sup>76</sup> La autora hace esta reflexión a partir de su trabajo con el teatro de formas animadas, en “Investigación-creación en el Teatro de Formas Animadas”, *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, vol. 11, núm. 17, abril-septiembre 2020, p. 12. En línea: <<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacion-teatral/article/view/2625/4558>> [consulta: 20 de abril de 2023].

<sup>77</sup> Una explicación pormenorizada acerca del registro de un proceso creativo se encuentra en el libro de las actoras y teatrólogas Emma Dib y Rocío Galicia, *Una comedia a la antigua. Bitácora del montaje*, México, CITRU-INBA, Escenología, 2003. Este libro también constituye un material didáctico de gran valor para estudiantes egresados que desean titularse con un informe académico con base en una bitácora. Digo actoras y no actrices siguiendo a Xanath García, “El cuerpo de la actora como herramienta para la representación-creación teatral sin género”, *Medeas. Red de jóvenes investigadoras de la escena*, 8 de octubre de 2020. En línea: <<https://medeasinvestigadoras.com.mx/2020/10/08/el-cuerpo-de-la-actora-como-herramienta-para-la-representacion-creacion-teatral-sin-genero/>> [consulta: 20 de febrero de 2023].

<sup>78</sup> Me refiero a afecto y afectación: “[afecto, en] consonancia con el pensamiento spinoziano, en tanto que capacidad de ser afectados y afectar y como espacio por medio del cual se va configurando el mundo y nuestras existencias [...]”. Alba Pons Rabasa y Siobhan Guerrero McManus, “Introducción”, *Afecto, cuerpo e identidad. Reflexiones encarnadas en la investigación feminista*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, 2018, p. 8. En línea: <<http://ru.juridicas.unam.mx/xmlui/handle/123456789/14021>> [consulta: 18 de marzo de 2023].

prenda; así también, de la resolución de problemas, de cómo se enfrentaron los momentos de incertidumbre o los de plena satisfacción y cuál fue su detonante; de una construcción comunitaria o de la resolución de conflictos interpersonales; de la resiliencia y la contención; de las teorías y métodos que se pusieron en juego o de aquellos nuevos conocimientos adquiridos.

Una de las especialistas en documentación teatral del CITRU, Claudia Jasso, nos dice acerca de las bitácoras de ensayos del director Ludwik Margules:

[Las bitácoras] nos permiten adentrarnos en el proceso creativo de las obras que dirigió, saber por qué se fueron modificando o consolidando los planteamientos, objetivos, desafíos y perspectivas de los montajes hasta llegar a la representación. Gracias a ellas podemos conocer los puntos de vista de los involucrados, las técnicas y metodologías empleadas [...], así como la influencia que tuvo el contexto social, personal, en el desarrollo del trabajo, además de las vicisitudes que se vivieron durante las fases de los montajes.<sup>79</sup>

Otro tipo de vinculación entre investigación y creación son los llamados *desmontajes*, procesos creativos estudiados por la teatróloga Ileana Diéguez. Ella afirma que han sido realizados por colectivos o artistas individuales que han desarrollado proyectos o presentado propuestas de desmontaje bajo el cobijo de alguna institución, pero cuyos intereses personales o sus propósitos estéticos no se alinean a las políticas públicas. “La palabra *desmontaje* ha sido depositaria de múltiples resonancias, teóricas y prácticas. Además de tener como antecedente las demostraciones de trabajo realizadas por actores y directores latinoamericanos, como por los integrantes del *Odin Teatret* desde los años ochenta; carga también una serie de implicaciones teóricas desarrolladas desde las márgenes del teatro, y específicamente desde la filosofía

<sup>79</sup> Claudia Jasso, “Bitácoras de ensayos”, *Bitácoras de ensayos de Ludwik Margules* [Dossier]. Fotografías de Gabriel Morales, México, Secretaría de Cultura / INBAL / CITRU, 2019. INBA Digital, p. 10. En línea: <<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2809>> [consulta: 31 de marzo de 2023].

y las teorías literarias”.<sup>80</sup> Los desmontajes son acciones (puestas en palabra o movimiento) que muestran procesos de búsquedas y experimentaciones artísticas, de lecturas y disquisiciones filosóficas, de inherente postura política y ética. Constituyen en sí mismos una investigación puesta en acción creativa.

Los desmontajes han transitado por transformaciones debidas a un contexto histórico-social o a intereses artísticos, lo cual hace que los desmontajes se resistan a una clasificación unívoca, ya sea en términos de forma o de fondo. Diéguez afirma que

Los desmontajes comenzaron a ser como *performances pedagógicas* en tanto tenían la intención de visibilizar los recorridos, los dispositivos, los tejidos escénicos; siempre a partir de partituras propuestas y desarrolladas, primordialmente por los actores en diálogo con los directores. Y si devinieron un *espectáculo* que complementaba el repertorio de los grupos, eran sobre todo *performances* que evidenciaban la complejidad poética y técnica de los creadores escénicos.<sup>81</sup>

Los desmontajes también rehúyen de una afiliación con el teatro tradicional y mimético; si usan elementos teatrales o de representación es con fines desestabilizadores. Por esa razón, quienes los practican son más bien *performers* que apelan a las artes vivas de la presencia y la memoria, que actores de la representación y la memorística.<sup>82</sup>

El conocimiento generado desde la práctica artística ¿es conocimiento científico? Depende de qué entendamos por conocimiento científico. La noción de ciencia que se basa en la verdad única y de validez universal comenzó a resquebrajarse en la segunda mitad del siglo XX. Luego convivió con una noción relativista, opuesta a la anterior en categorías fundamentales como la objetividad y la verdad única, las

<sup>80</sup> Ileana Diéguez, “Desmontando escenas. Estrategias performativas de investigación y creación”, *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, vol. 6, núm. 12, diciembre 2010, p. 3. En línea: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondofondo/article/view/9223>> [consulta: 20 de marzo de 2023].

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 4-5.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

cuales se habían vuelto insostenibles ante las conclusiones derivadas de la teoría cuántica y el embate de la teoría crítica, el fin de los grandes relatos, las teorías feministas, el pensamiento complejo y el poscolonial. En el siglo XXI se atemperó aquella feroz acometida y cobró fuerza la tolerancia y la inclusión.

La ciencia es como una entidad viva y, por ende, cambiante según sus circunstancias históricas. Es una entidad viva porque es producida cotidianamente por comunidades científicas, generalmente en instituciones dedicadas a la investigación y a la educación superior y de posgrado. Ese carácter vital, de continua producción en un transcurrir del tiempo y el espacio, le da una historicidad. Es decir, su epistemología sólo puede ser explicada a la luz del contexto histórico en donde se produce. Por esa razón, los estudios (históricos, filosóficos, sociológicos o antropológicos) acerca de la ciencia dan cuenta de las diversas definiciones de ciencia o de las categorías inherentes a ella, tales como objeto científico, objetividad, conocimiento científico, método científico.

A partir de la publicación del libro de Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, en 1962, hubo reflexiones acerca de las transformaciones de la ciencia misma; de que no hay un único paradigma científico, sino que surgen más y nuevos paradigmas en el desarrollo histórico de la ciencia. Así también, se vuelve más fuerte el resquebrajamiento de una noción de ciencia como una producción con total objetividad, entendida como neutral o imparcial, donde la subjetividad era inexistente. Los cuestionamientos ¿de dónde surge el conocimiento científico?, ¿cómo se produce ese conocimiento?, ¿quién lo legitima?, hicieron tambalear —y en varios casos, derrumbarse— a las antes llamadas “verdades absolutas”, producto de investigaciones científicas tenidas por incólumes y, prácticamente, asépticas, libres de toda contaminación subjetiva.

Exponentes de la teoría crítica, de las epistemologías críticas feministas y de las epistemologías del Sur, ofrecen propuestas teóricas alternativas. Estas propuestas ayudan a construir una nueva noción de ciencia. Se devela la falsa dicotomía entre mente y cuerpo, objeto y sujeto, pensamiento y acción, racionalidad y sensibilidad, y se confirma que la especie humana es integral porque en ella se conjuntan indisolublemente la mente y el cuerpo. El conocimiento científico es produ-

cido por alguien que tiene sentimientos, una filiación política o religiosa, un dolor o una dicha, en fin, vivencias y circunstancias que, sí o sí, afectarán en alguna medida su producción científica. El así llamado objeto de estudio, en última instancia, es observado por esa persona que no puede desligar su cuerpo de su mente. Su mirada estará atravesada por ciertas peculiaridades del contexto que le hace ser quien es. Eso significa que su producción conlleva un cierto grado de subjetividad.<sup>83</sup>

Entonces ¿cuáles serían las características de una nueva epistemología? La nueva epistemología está abierta al enriquecimiento de la *summa* cognitiva, es decir, a la totalidad de saberes y conocimientos, admitiendo, al lado de los conocimientos científicos, los saberes; es decir, aquellos conocimientos probados por la práctica y la experiencia proveniente de sujetos ajenos al campo científico y tradicionalmente marginados por un sistema colonial que ha detentado la hegemonía de la validación de los conocimientos.

El sociólogo y filósofo José Hernández Prado dice que, desde la segunda mitad del siglo xx, en la filosofía de la ciencia ha florecido el subjetivismo, el intersubjetivismo y el relativismo epistemológico. En el ámbito de la ciencia ya no es posible hablar de estricta objetividad; es prácticamente imposible sostener que la ciencia sea mero conocimiento demostrativo, pues hoy día tal condición se considera dogmática y tradicionalista. “En especial a partir de Popper, ha quedado en claro que la ciencia incluye, en lo fundamental, conjeturas”.<sup>84</sup>

Hoy día, generar conocimiento científico consiste en 1) plantear conjeturas refutables —a las cuales también podemos llamar supuestos de investigación o hipótesis—; 2) formular una argumentación con “enunciados demostrables y convincentes más que estrictamente verdaderos”.<sup>85</sup> Una nueva epistemología crítica la universalidad del

<sup>83</sup> María Angélica Cruz, María José Reyes y Marcela Cornejo, “Conocimiento situado y el problema de la subjetividad del investigador/a”, en *Cinta moebio*, núm. 45, 2012, pp. 253-274. En línea: <[www.moebio.uchile.cl/45/cruz.html](http://www.moebio.uchile.cl/45/cruz.html)> [consulta: 20 de marzo de 2023].

<sup>84</sup> José Hernández Prado, “Prólogo”, en Bernardo Bolaños Guerra, *Argumentación científica y objetividad*, México, UNAM, 2002, pp. 9-10.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 10.

conocimiento y reconoce el sesgo proveniente del sujeto que observa. El arduo recorrido teórico de autoras feministas ha reeditado en importantes análisis a la noción de objetividad. Las autoras Alba Pons y Siobhan Guerrero aseveran que

la epistemología feminista ha abogado por redefinir, mas no eliminar, la categoría misma de objetividad. Vale la pena ahondar en este punto, pues se ha reconocido la importancia emancipadora de los saberes científicos y de la búsqueda de conocimientos bien fundamentados, así como de normas justificadas que permitan distinguir entre lo justo y lo injusto; lo cual, sin embargo, sólo será posible tras una profunda reforma en el concepto. Por eso es que la epistemología feminista, más que abrazar un relativismo desaforado, ha buscado construir perspectivas que sitúen a quien conoce y que revelen desde dónde se observa, pero también desde dónde se habita e interviene dicho mundo.<sup>86</sup>

En el terreno de la teatrología, hallamos un tipo de investigación donde la persona que produce conocimiento está involucrada con el estudio de caso. O bien, es ella misma, y su producción artística, aquello que será autoobservado y analizado, lo cual ha sido algo propio del siglo XXI. Es así como, desde inicios de esta época, empezaron a surgir, en instituciones educativas de Occidente, posgrados en artes escénicas que demandaban, como todo posgrado, generar conocimiento; es decir, investigar. Al inicio hubo múltiples e intensos debates acerca de cómo debían ser los planes de estudio, en particular lo tocante a la evaluación de las disciplinas que involucran el acontecer del hecho escénico. El académico holandés Henk Borgdorff dice que la investigación artística “no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación”.<sup>87</sup> Agrega que tampoco hay una

<sup>86</sup> *Op. cit.*, p. 9.

<sup>87</sup> Henk Borgdorff, “El debate sobre la investigación en las artes”, en *Cairon. Revista de ciencias de la danza*, núm. 13, 2010, pp. 25-46.

separación entre teoría y práctica en las artes, aspectos éstos que sintonizan con las nuevas categorías en la producción de conocimiento.

La investigación basada en la práctica artística toma métodos de la investigación cualitativa, como la autoetnografía, la autonarración y la reflexividad. En tanto que esos estudios se hagan con el rigor de una investigación científica (con hipótesis o conjeturas, estado de la cuestión, planteamiento del problema, aparato crítico), y se avalen por una comunidad científica, pasan a adquirir una legitimidad. Esa legitimidad que se fundamenta en las nuevas epistemologías: que aceptan trabajos académicos donde se habla en primera persona del singular, y donde se exponen los sentires de quien investiga y sus datos biográficos indispensables para tener mejor oportunidad de lograr una objetividad a partir de la subjetividad.

## I.2 Notas para la teatrología y el estudio científico de las artes escénicas<sup>1</sup>

● TÍBOR BAK-GELER

Colegio de Literatura Dramática y Teatro

...es un serio error interpretar el pasado con concepciones —o peor, prejuicios— derivados de la sociedad actual.<sup>2</sup>

La historia de la ciencia es la historia de la eliminación gradual de [...] disparates o de su reemplazo por nuevos, pero ya menos absurdos disparates.<sup>3</sup>

### 0.

Soy escultor y pintor. De igual manera me ocupo de las artes escénicas no sólo desde la creación (como escenógrafo, iluminador y director, aunque sea en contadas ocasiones), sino también teóricamente. Por lo tanto, los apartados que siguen son observaciones que emanan de la manera como percibo, a partir de mi condición de artista, el panorama referente al estudio de las artes en general y de las artes escénicas en particular. La búsqueda de respuestas con base en mi praxis creativa

<sup>1</sup> El presente texto, a causa de su extensión, no permite abordar el tema en su complejidad. Ofrece sólo algunas consideraciones preliminares que tendrían que ser desarrolladas en otro momento con la debida profundidad.

<sup>2</sup> Alan Woods y Ted Grant, *Razón y revolución, filosofía marxista y ciencia moderna*. Trad. Jordi Martorell, Madrid, Fundación Federico Engels, 2008, p. 298.

<sup>3</sup> F. Engels a Conrad Schmidt, *apud* M. Lifschitz (comp.), Carlos Marx, Federico Engels, *Sobre el Arte*. «Friedrich a Conrad Schmidt, 2 de octubre de 1890», Buenos aires, Ediciones Estudio, 1967, pp. 89-91.

me llevaron al teatro y a su estudio. A saber: ¿1) en qué consiste; 2) cómo se estructura, y 3) cómo opera la semiosis artística?

El teatro, siendo producto del trabajo colectivo en vivo, es el lugar idóneo donde se puede estudiar con mayor profundidad y detalle el fenómeno de la semiosis, ya que interviene un grupo de personas con diferente ideología, ideas políticas, religiosas, ética, de moral, idiosincrasia, filosofía de vida, cultura, distintas clases y sectores sociales con intereses particulares, etcétera; todas ellas producen, al final, una escenificación<sup>4</sup> homogénea donde se amalgaman sus aportaciones. Peter Brook expresó esta característica de manera poética; para él, *el teatro es un cerebro compartido*.<sup>5</sup> La semiosis artística inicia con el proceso creativo, con la estructuración de la escenificación, y finaliza con la reacción, con la respuesta interpretativa del público. Sin embargo, la forma como el artista percibe y se relaciona con el fenómeno dista sustancialmente de la del teórico, crítico o estudioso del teatro, quienes, por su naturaleza, expresan la postura del público.

Desde mi perspectiva como creador artístico, el problema radica en que las artes, el proceso creativo y el producto final, la obra de arte, operan en la praxis de manera diferente de cómo los estudiosos de las artes, las escénicas incluidas, pretenden explicar, basándose en ciertos conocimientos científicos. Si bien se puede extraer respuestas lógicas y útiles de estos, el obstáculo que no permite llegar a resultados óptimos consiste en la aplicación mecánica de los conocimientos en cues-

<sup>4</sup> “Escenificación 1. f. Acción y efecto de escenificar”, en *Diccionario de la lengua española*. En línea: <<https://dle.rae.es>> [consulta: 20 de agosto, 2022], pant. 1. El término significa tanto el proceso de realización (creación) como el producto resultante: lo escenificado. No utilizo el término “puesta en escena” porque es la traducción literal del francés *mise en scène*, un galicismo que se emplea como sinónimo. La diferencia que establece Max Herrmann abordaré más adelante.

<sup>5</sup> “El teatro [...]. Para mí, es un cerebro compartido. Nosotros, el público, la gente que actúa, los músicos, compartimos la experiencia dentro de un espacio. Lo ideal para la concentración es un espacio cerrado. Pero no cualquier espacio cerrado, sino uno que da a todo el mundo esa sensación de estar dentro de un cerebro”.

Peter Brook: “El teatro es un cerebro compartido”, entrevista de Vicente Jiménez, *El País*, secc. Cultura, 4 de octubre de 2014. *lín.* 1 (título).

En línea: <[https://elpais.com/cultura/2014/10/04/actualidad/1412421885\\_218346.html](https://elpais.com/cultura/2014/10/04/actualidad/1412421885_218346.html)> [consulta: 20 de marzo de 2023].

tión a las artes sin tomar en cuenta las características que las diferencian de las demás prácticas sociales. Algunos ejemplos:

*a)* La historia como disciplina científica, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo xx, se abrió a nuevos paradigmas. La historia de las artes, subdisciplina de la historia, no es excepción. Sin embargo, a pesar de ello y sobre todo en la historia del teatro, prevalecen los criterios de percepción y evaluación decimonónicos cuestionables. Las aportaciones nuevas y más lógicas son escasas y muy poco difundidas.

*b)* La psicología, la psicofísica y las neurociencias desmenuzaron el funcionamiento de nuestros aparatos sensoriales (vista, audición, tacto, gusto, olfato) y los procesos de percepción señalando puntualmente cuáles son sus defectos, los que funcionan como tales en los diferentes sistemas comunicativos. El problema se presenta cuando se aplican dichos conocimientos en el estudio de las artes. Contrariamente, los defectos en cuestión son aprovechados en las artes como aciertos. Se crean obras y tendencias artísticas a partir de ellos: arte óptico, cinético, sonoro, puntillismo, en música, teatro, danza, etcétera. El fenómeno no está estudiado, se olvida que son un factor importante no sólo para la creación sino también para la intelección artística.

*c)* Desde la semiótica se estudia todo como lenguaje o sistema de signos y símbolos, igual que desde la comunicación cualquier manifestación social o expresión individual será comunicación. Sumado a lo anterior, también los estudios de la performatividad abordan a las artes desde su perspectiva así como a cualquier otro fenómeno social e individual.

¿Cómo pueden ser las artes lenguajes y comunicación a la vez cuando los lenguajes son sólo un elemento constitutivo del sistema comunicativo? El enigma se complejiza aún más, ya que son consideradas también performatividades. ¿Entonces, serían las artes = lenguajes = comunicación = performatividades? Me parece que estamos ante la misma problemática del “Misterio de la Santa Trinidad” (Padre = Hijo = Espíritu Santo = Dios), un asunto científicamente inaceptable.

El problema no son las ciencias sino la forma en la que se utilizan y que la gran mayoría de los artistas aceptan cualquier elucubración

(teorización) ajena a la realidad sin cuestionamiento alguno queriendo ver su propia producción artística insertada en estas y sin importar que la experiencia creativa las contradiga. Las teorizaciones útiles para la creación artística son producidas por los *artistas-teóricos* como Konstantin Stanislavski, Adolphe Appia, Vsévolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Anne Bogart, Kristin Linklater, Rudolf von Laban, Arnold Schönberg, Iannis Xenakis, Vasili Kandinski, Paul Klee, Josef Albers, por mencionar algunos en teatro, danza, música y artes plásticas. Los conocimientos, resultado de las teorizaciones en cuestión, sumados a las obras, son productos de la praxis artística a partir de la investigación y experimentación, de modo que son considerados de *primera mano* por los estudiosos de las artes. Si bien existen semejanzas con el trabajo en laboratorio de la física o química, la investigación y experimentación en las artes se centra en la materia expresiva y el proceso creativo.

La materia, el movimiento de los astros, la naturaleza, los procesos sociales, la vida misma no son arbitrarios, tienen su estructura y sus principios de funcionamiento a pesar de estar en permanente transformación. Las artes como constructos sociales no son excepción. Únicamente los estudios de bases científicas replanteados podrían permitir evidenciar sus leyes operativas. No pretendo idealizar las ciencias, solamente llamar la atención al tipo de racionalidad que ofrecen. Racionalidad que llevó a los humanos al espacio exterior, a clonar seres vivos, construir computadoras cuánticas, curar enfermedades complejas, desarrollar la inteligencia artificial, crear materias inexistentes en la naturaleza, entre muchos logros más.<sup>6</sup> Naturalmente, existen otras racionalidades igual de importantes que las científicas, pero diferentes y con distinta estructura, operatividad y función social, por ejemplo: La lógica de la *racionalidad artística*. El reto consiste en aceptar la diferencia, reconocer las especificidades y revelar la estructura.

Sin embargo, los cambios en los paradigmas científicos de los últimos tiempos son tales que ya no se puede abordar las artes, ni del pa-

<sup>6</sup> Discutir el grave problema ético generado por el uso de los logros científicos mencionados en éste ocasión, debido a las características del presente texto, nos desviaría del tema original.

sado ni del presente, a partir de la lógica formal o moderna<sup>7</sup> operantes en las ciencias sociales:

La utilización de etiquetas nuevas no cambia el contenido de los viejos botes de mermelada. Ni la utilización de una jerga aviva la validez de formas de pensamiento anticuadas.

La triste realidad es que en el siglo xx la lógica formal ha llegado a su límite. Cada avance de la ciencia le asesta un nuevo golpe. A pesar de todos los cambios formales, las leyes básicas siguen siendo las mismas. Una cosa está clara. [...] Hemos llegado al sistema más completo de lógica formal, de tal manera que cualquier nuevo añadido no aportará nada nuevo. La lógica formal ya ha dicho todo lo que tenía que decir. A decir verdad, ya hace bastante tiempo que llegó a este punto.<sup>8</sup>

Por ejemplo: 1) afirmar que el teatro es la “conjunción de todas las artes”, el “arte total”, basándose en el concepto decimonónico *gesamtkunstwerk* acuñado por Richard Wagner, 2) ya en el siglo xx, considerar desde las ciencias de la comunicación que el teatro es la “conjunción de las diferentes formas de comunicación” (lingüísticos, visuales, auditivos, etcétera) o 3) a partir de la semiótica insistir que el teatro es la “conjunción de los distintos lenguajes” (lingüísticos, visuales, auditivos, corporales) no se hace más que expresar con distinta terminología —en los casos 2) y 3)— el concepto decimonónico con la misma lógica formal o moderna que se acaba de cuestionar. En el ámbito de la teatrología y de los estudios teatrales, así como en el teatral propiamente dicho, se adoptaron estos conceptos sin objeción alguna. Así los criterios de estudio en el fondo vienen siendo los mismos.

<sup>7</sup> La lógica moderna se basa en las relaciones lógicas entre conjuntos de enunciados. El centro de atención se ha desplazado desde el silogismo hacia los argumentos hipotéticos y disyuntivos. Esto difícilmente se puede considerar un paso adelante que corte el aliento. Se puede empezar por frases (juicios) en lugar de silogismos. Hegel lo hizo en su *Lógica*. Más que una gran revolución en el pensamiento es como volver a barajar los naipes.

Woods y Grant, *op. cit.*, p. 114.

<sup>8</sup> Woods y Grant, *op. cit.*, p. 116.

Los cambios mencionados en los paradigmas científicos llegaron a afectar hasta la filosofía, que se ocupa del estudio de las artes y del teatro desde su nacimiento en la Grecia antigua considerada como la cuna de la cultura occidental:

[...] cuando Marx y Engels publicaron por primera vez sus escritos sobre materialismo dialéctico, podían dar por supuesto que muchos de sus lectores tenían por lo menos unos conocimientos básicos de filosofía clásica, incluido Hegel. Actualmente no es posible hacer semejante suposición. La filosofía ya no ocupa el lugar del pasado, puesto que la especulación sobre la naturaleza del universo y la vida fue asumida hace tiempo por las ciencias naturales. La posesión de potentes radiotelescopios y naves espaciales vuelve innecesarias las conjeturas sobre la naturaleza y la extensión de nuestro sistema solar. Incluso los misterios del alma humana se están poniendo paulatinamente al descubierto mediante el progreso de la neurobiología y la psicología.<sup>9</sup>

Surgen las preguntas: ¿De qué manera pueden ser útiles los nuevos paradigmas que dictan las ciencias para el estudio de las artes, del teatro y de las artes escénicas? ¿De qué manera afectan la creación artística en general y la escénica en particular?

## 1.

El objetivo del presente escrito es reflexionar acerca del carácter científico del estudio de las artes escénicas y de la teatrología más que abordar el proceso creativo desde la praxis artística. En este sentido, las artes escénicas, el teatro incluido, son el *objeto* y no el *sujeto* de estudio. El adjetivo *científico* determina las características que permiten diferenciarlo de los ámbitos no científicos como son las “teorizaciones” o mejor dicho especulaciones tipo religiosas, políticas, cotidianas, etcétera; inclusive, de las reflexiones académicas o pseudo científicas

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 44.

basadas en generalizaciones a partir de postulados,<sup>10</sup> carentes de metodologías que deberían ser sustentadas por una investigación sistemática y de teorías producto de la observación de la realidad.

Las artes escénicas, como objeto de estudio, son de gran complejidad y funcionan diferente de cualquier otro fenómeno social. Abordarlo requiere la misma complejidad, además de tener en cuenta sus particularidades específicas. Se le liga a la subjetividad, lo cual no permite más que producir “conocimientos subjetivos”, ya que la subjetividad opera más a partir de sentimientos, emociones y de la moral vigentes que de conocimientos racionales sistematizados. Esto es lo que se quiere evitar. Considerar las artes como producto de la subjetividad limita cualquier acercamiento científico. Más aún en nuestros días ya que vivimos en la época de la *posverdad*, donde todo está entre comillas: las culturas, las artes, las ciencias, las ideologías, los puntos de vista, los conocimientos, las teorías, etcétera, en la cual las verdades se vuelven opiniones. Se evalúa todo a partir de emociones en lugar de conocimientos sustentados. Al respecto Javier Lomelí Ponce escribe lo siguiente:

La posverdad se traduce en la imposibilidad de alcanzar verdad alguna dada la falta de criterios de corroboración que se establecen. Implica verdades que se contradicen; verdades que ya no dependen de los hechos o de la lógica, sino que se enraízan en las emociones y que encuentran en lo político un campo fértil.<sup>11</sup>

Posverdad que se define como una verdad casi exclusivamente afectiva, distribuida principalmente en el medio digital y facilita-

<sup>10</sup> “Postulado (del lat. *Postulātum* ‘demanda, petición’): 1. m. Proposición cuya verdad se admite sin pruebas para servir de base en ulteriores razonamientos”, en *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española, op. cit.*, lins. 1-2; pant. 1. Un típico postulado es: *Dios creó el mundo*. En esta afirmación, enunciado, se fundamenta la mayoría de las doctrinas religiosas. Se acepta *a priori* como verdad absoluta sin haber sido verificado ni comprobado.

<sup>11</sup> Javier Lomelí, “Posverdad y psicopolítica”, en *Análisis*, revista Colombiana de Humanidades, vol. 51, núm. 95, 2019, p. 350. En línea: <DOI: <https://doi.org/10.15332/21459169.4475>> [consulta: 16 de mayo de 2022].

da por un lenguaje audiovisual cercano al lenguaje del espectáculo. Se trata de una construcción discursiva no comunitaria sino individual, que opera a gran escala gracias al uso del microtargeting que permite el big data y que genera imaginarios culturales no analíticos ni racionales, los cuales resultan útiles para la movilización de las masas. Verdad cuyo impacto y alcance se explica gracias a la viralización de los contenidos que permiten, sobre todo las redes sociales, y que no puede ser corroborada debido al constante y acelerado flujo de información al que estamos sujetos. Esto genera un discurso fragmentado que no permite pensar en una unidad y coherencia, lo cual deriva en lo que se ha denominado psicopolítica.<sup>12</sup>

Esto tiene como consecuencia la generación de una psicopolítica fundamentada en la normalización de una posverdad que hace difusa y complicada la construcción de una verdad racional. Y si bien la verdad sociohumana siempre tiene en sí matices y supuestos, pues de otra forma se trataría más bien de un dogma, lo cierto es que actualmente la verdad resulta más que nunca una perspectiva subjetivo-emotiva y modelada de la realidad.<sup>13</sup>

La sociedad de la posverdad, inmersa en lo “políticamente correcto”, no sólo se caracteriza de generar desinformación y noticias falsas a nivel masivo, sino de ejercer la censura en una modalidad nueva, más eficaz que nunca: se le transfiere del Estado y de las Instituciones a la sociedad misma, a la opinión pública; a una sociedad y opinión pública polarizadas y fragmentadas, donde cualquier grupo minoritario<sup>14</sup> puede imponer su voluntad sobre los demás, afectando la libre expresión, la libre creación, hasta el libre pensamiento, induciendo así a la autocensura. Naturalmente, toda la producción de conocimientos del pasado y del presente igual que de todas las artes, son víctimas de esta situación. La tendencia es “re-evaluar” (censurar) el cúmulo de

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 360-361.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 362.

<sup>14</sup> Me refiero a agrupaciones religiosas, políticas, etcétera, y de ninguna manera a grupos marginados o vulnerables.

conocimientos y obras artísticas y cancelar pensadores como Aristóteles, Nietzsche, Heidegger, Darwin, entre muchos otros, igual que artistas plásticos (Picasso, Balthus, Hermann Nitsch, Egon Schiele, para mencionar algunos) o escritores como Harper Lee, Mark Twain, etcétera, a partir de su vida (sea privada, profesional o social), así como, a partir del lenguaje y de los temas utilizados. Sin importar cuán valiosos fueron sus aportaciones para su época y el alcance de su vigencia, la “revaluación” se realiza con criterios actuales de lo políticamente correcto.<sup>15</sup>

Dentro del ámbito de las ciencias, a causa de las nuevas circunstancias, las *sociales* son las más vulnerables. Son vulnerables, no sólo porque desde hace tiempo hay quienes las consideran únicamente *teorías* o pseudociencias, es decir, incompatibles con los métodos científicos, sino que la real vulnerabilidad consiste en su dependencia total de los lenguajes lingüísticos, ya que en ellos se materializan. Así cualquier modificación o transformación en el uso de la lengua (idioma) les afecta sustancialmente, además de ser alcanzadas por las “bondades” de la sociedad inmersa en la posverdad y en lo políticamente correcto. Un caso reciente de la manipulación y falseamiento deliberado de la historia por grupos de poder real es el cometido por el Parlamento Europeo referente a la Segunda Guerra Mundial.<sup>16</sup> Por un lado, su inicio

<sup>15</sup> Referente al uso del lenguaje inclusivo, ver: Manuel Ballester, “Lo políticamente correcto o el acoso a la Libertad”, en *Cuadernos de pensamiento político*, núm. 34, 2012, pp. 171–201. En línea: <<http://www.jstor.org/stable/41444846>> [consulta: 14 de mayo de 2022]. Referente a la cancelación del arte y de artistas, ver: Valeria Saccone, “La dictadura de lo políticamente correcto se ceba con el arte”, en *YOROKOBU*, 20 de septiembre, 2017. En línea: <<https://www.yorokobu.es/politicamente-correcto-arte-y-censura/>> [consulta: 15 de mayo, 2022].

<sup>16</sup> Michael Jabara Carley, “El Parlamento Europeo atribuye la Segunda Guerra Mundial a la Unión Soviética”, en *Red Voltaire*, 19 de septiembre, 2019. En línea: <[www.voltairenet.org/article207854.html](http://www.voltairenet.org/article207854.html)> [consulta: 6 de junio de 2022]. Michael Jabara Carley, “El día que Occidente prefiere olvidar”, en *Red Voltaire*. Trad. de Sophia Vackimes, Strategic Culture Foundation (Rusia), 1 de octubre, 2015. En línea: <[www.voltairenet.org/article188894.html](http://www.voltairenet.org/article188894.html)> [consulta: 6 de junio de 2022]. Michael Jabara Carley, “Justin Trudeau Needs a History Lesson”, en *Voltaire Network*, Strategic Culture Foundation (Russia), 1 de septiembre, 2019. <[www.voltairenet.org/article207498.html](http://www.voltairenet.org/article207498.html)> [consulta: 7 de junio de 2022].

se atribuye exclusivamente al Pacto Molotov-Ribbentrop, Tratado de no Agresión firmado por la Unión Soviética y la Alemania nazi el 23 de agosto de 1939; por el otro, se niega la responsabilidad de que los países occidentales como gran Bretaña, Francia y Estados Unidos tuvieron en los acontecimientos que condujeron al desenlace ya conocido. A pesar de que la Segunda Guerra Mundial y sus pormenores hayan sido estudiados a profundidad por los historiadores y que los conocimientos sean respaldados por un sinnúmero de documentos irrefutables, lo sucedido es tergiversado por intereses políticos oscuros. Encima, la falsa visión en cuestión se difundió ampliamente por la prensa y noticieros corporativos occidentales como si fuera la verdad para crear una opinión pública a su favor, desacreditando así el trabajo de los historiadores. En la coyuntura actual, más que nunca, sólo las ciencias ofrecen parámetros de evaluación fiables que permiten conservar la memoria histórica y producir conocimientos acorde con la realidad.

Al panorama anterior hay que sumar el hecho de que, desde hace tiempo, es lugar común oponer las ciencias naturales (física, química, geología, etcétera) versus sociales (historia, sociología, sicología, entre otras) argumentando que estas últimas no son compatibles con los métodos científicos propuestos por las primeras y que, por su naturaleza, no permiten verificar los conocimientos producidos y, por lo tanto, carecen de la objetividad necesaria. La raíz de la controversia se remonta a lo que Philip Goff llama “El error de Galileo”.<sup>17</sup> Goff plantea que Galileo Galilei, el padre del paradigma científico moderno, descubrió que con las matemáticas se puede describir las características cuantificables de un objeto, como son la forma, las dimensiones o el tamaño, el movimiento, la ubicación. Es decir, todo aquello que se puede expresar mediante teoremas matemáticos. Así las matemáticas le fueron útiles para teorizar sobre el universo. Sin embargo, Galileo se dio cuenta de que no sucede lo mismo con las cualidades no cuantificables de los objetos, por ejemplo como son el olor, el sabor o el color. Al no saber cómo afrontarlas, resolvió el problema cambiándolas de lugar. Situó las cualidades en cuestión, antes de él atribuidas a los

<sup>17</sup> Philip Goff, *Galileo's Error: Foundations for a New Science of Consciousness* [Ebook] (English Edition), Knopf Doubleday Publishing Group, Edition Kindle, 2019.

objetos, en el “alma” de quién observa. Dividió así el universo en dos partes: 1) el universo material con características exclusivamente cuantitativas y explicables matemáticamente; 2) el universo de las cualidades no cuantificables como producto de la mente.

La idea galileana de las ciencias (entiéndase naturales), con fisonomía variada a lo largo de los últimos cuatro siglos transcurridos, prevalece hasta la actualidad. Las cualidades de las cosas ya no son contempladas como partes del universo material, sino de la mente, de lo inmaterial, son ficción, son producto de la imaginación. Son consideradas subjetivas, hecho que permite llevar la relativización al extremo, quedando así excluidas del conjunto de los objetos de estudio de las ciencias como lo entendía Galileo.

Paradójicamente, la modernidad entre el gran número de ciencias gestó también las llamadas ciencias sociales, las que se ocupan de los procesos sociales y de las artes, justamente de aquellos fenómenos que no se puede medir ni cuantificar, evidenciando que estas son igualmente vitales para el desarrollo de la humanidad. Aquí es donde pertenecen la teatrología, los estudios teatrales, los estudios de las artes escénicas, los estudios de las performatividades y de las artes en general. Sin embargo, la persistencia de la idea galileana se debe a la percepción equivocada de las particularidades de cada una de las ciencias y de sus objetos de estudio, omitiendo lo más importante que cada una de ellas tiene su función social en específico. No hay manera de homogeneizarlas, ni tiene sentido compararlas o jerarquizarlas. Cada una aborda aspectos diferentes pero necesarios para la producción y la reproducción de la vida real, tanto para la manutención material como para la manutención intelectual de la humanidad. Todas las ciencias, sean naturales o sociales, requieren marco teórico, marco conceptual, así como marco filosófico, además de métodos o procedimientos de investigación sistematizados, donde todos estos aspectos son determinados a partir de su objeto de estudio. Para que las ciencias puedan ser ciencias, “La capacidad de hacer abstracciones que reflejen correctamente la realidad que queremos entender y describir es el prerrequisito esencial del pensamiento científico”<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Woods y Grant. *op. cit.*, p. 98.

“La[s] ciencia[s] se basa[n] en la búsqueda de leyes generales que puedan explicar el funcionamiento de la naturaleza”.<sup>19</sup> Así, las que estudian los procesos sociales y las artes deben basarse en la búsqueda de leyes generales que puedan explicar su funcionamiento. Tarea nada fácil, ya que requieren un enfoque científico y una estructura lógica del pensamiento adecuados para que se les pueda racionalizar.

## 2.

¿Por qué distinguir entre los términos *teatrología* y el descriptivo *estudio científico de las artes escénicas*? Inicialmente da la impresión de que el primero es reduccionista y el segundo incluyente, puesto que se refiere no sólo al teatro sino a la danza, ópera, circo y de más manifestaciones escénico-artísticas. A mi juicio, uno es tan incluyente como el otro. Sin embargo, existen diferencias entre ellos porque expresan conceptos<sup>20</sup> distintos. Al referirnos a estos términos y a sus significados es importante tomar en cuenta la manera cómo nos expresamos lingüísticamente, es decir, tomar en cuenta el uso del idioma desde la perspectiva de la semántica lingüística así como de la semántica lógica, dado que las palabras y las expresiones lingüísticas complejas, como unidades semánticas, designan conceptos. No debemos olvidar que las palabras y los conceptos son abstracciones<sup>21</sup> de la realidad y evidencian

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>20</sup> “Los conceptos (del latín *conceptus*) ‘son las unidades más básicas de toda forma de conocimiento humano’; por medio de las cuales comprendemos las experiencias. Son captaciones de la realidad (realismo) o, por contrario, construcciones o autoproyecciones mentales (constructivismo o idealismo), que surgen por medio de la abstracción de las esencias inteligibles o por la integración en clases o categorías, que agrupan nuestros nuevos conocimientos y nuestras nuevas experiencias con los conocimientos y experiencias almacenados en la memoria. Se considera una unidad cognitiva de significado; un contenido mental que a veces se define como una “unidad del conocimiento”. “Concepto”, en Wikipedia. En línea: <<https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Concepto&oldid=144614185>> [consulta: 17 de julio de 2022].

<sup>21</sup> “No es posible llegar a una comprensión del mundo concreto de la naturaleza sin recurrir primero a la abstracción. La palabra “abstracto” viene del latín *abstrahere*, “traer de”. Por un proceso de abstracción, tomamos en consideración ciertos aspectos

cómo percibimos, racionalizamos, o mejor dicho, cómo nos relacionamos con la realidad; en nuestro caso, con las actividades designadas bajo los términos *teatro*, *teatrología*, *estudio científico del teatro* y *estudio científico de las artes escénicas*.

Para ilustrar lo anterior, un caso interesante radica en la manera cómo se expresa en los diferentes idiomas el concepto que se abstrae de la práctica social llamada *teatro*. El término es derivado del griego antiguo “theátron” que significa el lugar de donde se ve, se contempla o se observa “algo”, señalando así el lugar reservado para el público. El objetivo de ir al “theátron” consiste en presenciar una escenificación (este “algo” que se ve, se contempla o se observa), por lo tanto, el término denota igualmente la actividad escénica como una disciplina artística. Lo anterior requiere un espacio para albergar tanto la escenificación como al público, así el término denota también al lugar teatral, por lo general a una construcción arquitectónica especialmente edificada para realizar y presenciar dicha actividad. En todas las culturas donde existe la práctica social teatral el concepto expresado por el término lingüístico comprende los tres aspectos: escenificación – lugar teatral – público.

Si bien en muchos idiomas se adoptó la palabra teatro,<sup>22</sup> el español incluido, existen muchos otros los que utilizan términos propios para nombrar la práctica social teatral;<sup>23</sup> palabras diferentes que expresan matices del mismo concepto y se refieren a la actividad escénica como tal. Veamos algunos ejemplos de la cultura occidental. En húngaro *szín-*

del objeto que pensamos que son importantes, dejando de lado otros”. Woods y Grant, *op. cit.*, p. 98. Es posible definir la *abstracción* entonces como *derivar sintetizando*. [Nota del autor].

<sup>22</sup> Lenguas latinas o romances y germánicas, algunos idiomas eslavos (ruso, búlgaro, polaco, macedonio), yidis, hebreo, albanés, turco, azeri, georgiano, kazajo, kirguís, tártaro, tayiko, uzbeko, mongol, malayo, nepalí, indonesio, javanés, bengalí, sudanés, entre otros.

<sup>23</sup> Húngaro (*színház*), serbio (позориште / *pozorište*), croata (*kazalište*), esloveno (*gledališče*), checo (*divadlo*), vasco (*antzerkia*), irlandés (*amharclann*), árabe (*masrah*), birmano (*pyajarat rone*), camboyano (*lkhon*), canarés (*raṅgabhūmi*), tailandés (*rong phāphyntī*), chino (*jūyuàn*), coreano (*geugjang*), vietnamita (*nhà hát*), japonés (*shiatā*), somalí (*masraxa*), etcétera.

*ház* literalmente significa “casa de la escena”. El concepto privilegia la escenificación señalando al mismo tiempo el lugar del suceso. En croata *kazalište* significa el “lugar donde se dice”. La expresión, igual que en húngaro, favorece al escenario y lo que allí sucede. Otro caso interesante es la palabra en serbio *pozorište* (позориште) que se refiere al “lugar donde se presta atención”. Se trata de la vivencia multisensorial del evento escénico más que señalar el lugar reservado para él público. El significado de los términos en esloveno *gledališče* (gledati = mirar, observar, ver) y en checo *divadlo* (divat se = mirar) aparentemente parecen al significado del “theátron” griego que señala el lugar de donde se ve, es decir, el espacio destinado para los espectadores. El concepto expresado por las palabras *gledališče* y *divadlo* en cambio enfatizan la acción de mirar, ver u observar, donde el lugar queda connotado.

Lo peculiar y revelador radica en que en los seis idiomas occidentales mencionados se usan vocablos diferentes para lo que entendemos como “teatro”. Lo anterior indica que, a partir del concepto correspondiente formado en cada una de las culturas, se señala sólo alguna de las características fundamentales de la praxis escénica: el espacio reservado para el público, lo visual, lo auditivo, lo multisensorial, lo escénico. Es decir, el concepto es la abstracción de la actividad escénica teatral (de la realidad, de lo tangible) y el término la abstracción del concepto. Se percibe, por lo tanto, una simplificación en el habla al usar los términos en cuestión, generando un problema de percepción que consiste en su identificación con la praxis escénica cuando nada más la significan. Situación que usualmente desemboca en la idealización de ciertos aspectos del hecho escénico como son la figura del “actor” o del “público” y también los términos como “teatralidad”, “acontecimiento” y “performatividad”, donde la realidad queda relegada en un plano distante. Por ejemplo, Edward Gordon Craig afirmaba que el teatro es esencialmente visual usando como argumento el origen etimológico de la palabra teatro. Para él las verdaderas obras de teatro de la época de Shakespeare no son las shakespeareanas, sino las mascaradas y las procesiones.<sup>24</sup> Sin embargo, con sus planteamientos escénicos, en el

<sup>24</sup> “[...] selon Craig, les vraies euvres théâtrales du temps de Shakespeare ne sont pas les pièces shakespeareiennes, mais les masques et les ‘pageants’. L’art théâtral est

nivel creativo, abordó la disciplina artística en su complejidad como un fenómeno multisensorial a tal grado que con sus aportaciones modificó el curso de la práctica teatral del siglo xx. Si bien el artista, gracias a las peculiaridades de su trabajo, puede ser pasional y al extremo radical, en cambio, es recomendable que el estudioso sea cuidadoso con la formulación de sus juicios y de sus evaluaciones.

En resumen, las palabras en discusión no son sinónimas; sin embargo, significan lo mismo. Las diferencias entre ellas son lingüísticas, dependiendo del idioma al que pertenecen. En todos los casos y en última instancia, se refieren a la práctica social teatral, evidenciando que el teatro fue y es por naturaleza *escénico*. Es una de sus propiedades constantes que perdura en el tiempo. En la formación de conceptos en cuestión, en este nivel primario y general, no influyen las diferencias de las características cualitativas de la praxis escénica, a pesar, de que en cada época histórica y cultura se haya hecho teatro de manera diferente. Cualquiera de los términos mencionados presuponen por igual lo siguiente:

- a) La escenificación. Es el objeto de interés que sucede en vivo.
- b) El lugar teatral. El lugar del suceso que puede ser improvisado, alternativo o una construcción arquitectónica fija que comprende tanto el escenario (el lugar de la escena) como el espacio reservado para el público.
- c) El público. Es para quien se realiza el evento.

Se les puede abordar separadamente, empero no funcionan ni tienen sentido uno sin el otro. Se relacionan dialécticamente. Juntos, de manera indivisible, forman el “cuerpo” del hecho teatral; igual que el cuerpo humano vivo que para vivir requiere órganos, que sin el contexto del cuerpo son inservibles; juntos son el cuerpo al que se identi-

essentiellement visuel”. [...] “Il répète que ‘le public vient au théâtre pour voir et non pour entendre’. L’étymologie même du mot théâtre lui rappelle que le terme désignait à l’origine le lieu où voir des spectacles, sans qu’il soit un instant question d’y ‘entendre trente mille mots marmonnés en deux heures’”. Denis Bablet, *Esthétique Générale du Décor de Théâtre*, de 1870 a 1914, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1983, p. 290.

fica como un ente (el todo) con características específicas. Advertencia: al referirse al teatro o cualquier otra escenificación hay que tener en cuenta siempre que *el todo es más que la suma de las partes*.

Nombrar las actividades científicas que estudian el fenómeno escénico en cualquiera de sus modalidades presenta un caso diferente. Si bien abordan el mismo objeto de estudio, existen diferencias entre nombrarlas, la manera de entenderlas conceptualmente y referirse a la realidad misma.

El término *teatrología*, cada vez más privilegiado en español, se usa en muchos idiomas.<sup>25</sup> Sin embargo, en los medios académicos todavía es habitual favorecer la expresión que se comprende como su sinónimo: *estudios teatrales* y/o *estudios de teatro*.<sup>26</sup> Un tercer término se deriva del alemán *theaterwissenschaft* ya que se le traduce también como *ciencia teatral* o *ciencia del teatro*, concepto empleado no sólo en alemán o español sino en varios otros idiomas.<sup>27</sup> Tenemos así tres términos, los que se refieren a la misma actividad, comprendidos como sinónimos y utilizados según la preferencia de los diferentes ámbitos académicos, universidades e instituciones de investigación: *estudios teatrales* = *teatrología* = *ciencia teatral*. Se considera que los tres abarcan los estudios concernientes a todo lo relacionado con el teatro, así como de sus formas, de sus aspectos y entornos. Se ocupan, con perspectivas científicas inter- y multidisciplinarias, de la historia, de la estética de los fenómenos del teatro y la cultura teatral, la dramaturgia, la actuación, la dirección, la escenografía y el teatro como edificio. Abarca la investigación científica,<sup>28</sup> la teoría y la práctica de la creación teatral, el dramaturgismo, la crítica, estudios de públicos (expectación), gestión teatral, teatro aplicado y un largo etcétera.

<sup>25</sup> En francés: *théâtrologie*; en inglés: *theatrology*; en alemán: *theatrologie*; húngaro: *teatrológia*; checo: *teatrologie*; esloveno: *teatrilogijo*; etcétera.

<sup>26</sup> Francés: *études de théâtre*; inglés: *theater studies*; italiano: *studi teatrali*; alemán: *theaterwissenschaft*.

<sup>27</sup> Húngaro: *színháztudomány*; serbio: *pozorišne nauke* (*pozorišne nauke*); croata: *znanost o kazalištu*; esloveno: *gledališka znanost*; checo: *divadelní věda*.

<sup>28</sup> Historia, sociología, semiótica, psicología, pedagogía, antropología, etcétera, de teatro.

Existe todavía un cuarto término poco utilizado que, tal vez, sería el más correcto utilizar en lugar de *ciencia teatral* si nos referimos propiamente a las artes escénicas: *la escenología*. El término entendido como *ciencia de la escenificación*. Alude a las escenificaciones de manera incluyente disipando cualquier duda que emana del uso del vocablo *teatral*. Pone la atención en el acto creativo expresando la perspectiva del creador escénico.

En los últimos tiempos, los estudios teatrológicos fueron ampliados no sólo a las demás artes escénicas, sino también a lo que se entiende como performatividades;<sup>29</sup> es decir, a todo suceso en vivo con carácter espectacular que se puede asociar con la relación “público-escena”. Así, súbitamente, nuestros estudiosos de las artes escénicas y del teatro, descubrieron que, por un lado, todo hecho escénico es performativo y, por el otro, cualquier rincón o aspecto de nuestras vidas, cualquier fenómeno percibido como performativo está cargado de *teatralidad*<sup>30</sup> desde mucho antes de que el teatro haya existido. *Aunado a lo anterior, se enfatiza la importancia del espectador llegando al extremo de atribuirle la creación misma de la obra de teatro o evento escénico a partir de la relación “comunicativa” establecida entre él y los actores. Así una escenificación minuciosamente elaborada queda reducida a la figura del actor y la capacidad imaginativa del público. Más aún, se abandona el término representación y es sustituido por el del aconte-*

<sup>29</sup> Rituales religiosos y de los pueblos originarios, performances, conciertos, eventos deportivos, manifestaciones sociales y políticas, bodas, festejos de todo tipo, etcétera.

<sup>30</sup> ¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, 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 primer 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 sustancias. Roland Barthes, *Ensayos críticos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 54. Desde mi perspectiva, la *teatralidad* es lo que hace teatro al teatro, dicho de modo romántico: es su esencia. Define el uso escénico de los recursos expresivos, el texto incluido. Es intransferible a otros ámbitos.

*cimiento*.<sup>31</sup> Éste último debe ser cuidadosamente examinado para saber desde donde se le aborda: a partir de la historia o de la filosofía y desde la perspectiva del espectador o del artista.

<sup>31</sup> “El término acontecimiento nombra la alteración azarosa, singular y continua cuyos efectos modifican el sentido de lo histórico, lo social o lo político además de lo cultural. En un sentido más coloquial es todo lo que sucede y posee un carácter poco común o excepcional. HISTORIA: En la historia tradicional, *acontecimiento* era un hecho destacable que se presentaba de una manera única y frecuentemente imprevisible, y que merecía ser conservado en la memoria y registrado por escrito o de alguna otra forma, o sea, que en líneas generales merecía ser tenido en cuenta y relatado por los historiadores porque sus [consecuencias] sobre el devenir histórico podrían llegar a ser más o menos trascendentes. Un *evento histórico o acontecimiento histórico* marca pues una ruptura, un antes y un después [...] Un buen ejemplo de suceso histórico reciente es por ejemplo la caída del muro de Berlín en el año 1989, hecho puntual que tuvo sus antecedentes y que por cierto también tuvo consecuencias [...] [En el nivel individual, una boda, el nacimiento de los hijos, el festejo de un cumpleaños, etc., vienen siendo acontecimientos. [Nota del autor]. La renovación de la metodología histórica que inició la escuela de Annales, devalúa el concepto de *acontecimiento* colocándolo en el estrato más bajo de su propuesta [...] [Es decir, cualquier suceso, el más cotidiano y repetitivo es considerado como *acontecimiento*. La situación se vuelve muy compleja cuando se aborda el concepto desde la filosofía, porque las teorías que se proponen son diversas y contradictorias, hasta excluyentes. (Nota del autor)]. FILOSOFÍA: En sentido filosófico, todo acontecimiento se trata de la perseverancia de una alteración en la que se conjuntan, articulan y funcionan, en un sentido contingente y paradójico, múltiples y heterogéneos mecanismos azarosos, singulares y productivos de experiencias y subjetividades. Se puede caracterizar igualmente como la articulación de cuerpos, fuerzas políticas y sociales, manera de vivir, colectividades, prácticas, formas de sensibilidad, especies de animales, vegetales y minerales, ficciones, etcétera. El acontecimiento no debe confundirse con el término (milagro) en la religión o teología que se produce sorpresivamente, fuera de la injerencia humana y transforma unas leyes determinantes. Tampoco debe confundirse con el término hecho, circunstancia o suceso que teóricamente implica algo que ha sucedido y no es posible alterar. En metafísica contemporánea, el análisis del concepto debe centrarse en el problema de la individuación de ejemplos de acontecimientos”. “Acontecimiento”, en Wikipedia. En línea: <<https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Acontecimiento&oldid=144606033>> [consulta: 17 de julio de 2022]. “El acontecimiento o evento es un concepto filosófico. Presente desde la filosofía griega, adquirió una importancia notable a partir del siglo xx bajo el impulso de la Fenomenología y el Pragmatismo. Se trata de un concepto que se mueve entre varios campos filosóficos variados: filosofía moral y política, Estética, Filosofía del derecho, etc. Por ello mismo, el concepto de acontecimiento ha sido

De lo anterior se desprende que, según la convención actual, los *estudios teatrales* = *teatrología* = *ciencia teatral* abarcan un sinfín de actividades, involucran un gran número de ciencias, líneas de investigación y temas relacionados con el teatro, lo escénico y lo espectacular, incluidos aquellos fenómenos sociales que les son semejantes, además de todo con lo que se les puede relacionar, así como las tecnologías de todo tipo. Hasta se pretende evaluar la vida misma a partir del concepto de la *teatralidad*, extendiéndolo inclusive a ámbitos no humanos.

Si bien existen los estudios serios científicamente formulados, aunque sea con divulgación deficiente, proliferan los que carecen de este matiz, contribuyendo a la mitificación y a la mistificación del quehacer escénico y de todo lo que le rodea. Se trata de estudios inspirados en la *transdisciplinariedad* que utiliza esquemas cognitivos que “atraviesan” de modo transversal las diferentes disciplinas científicas y las que no son (pseudociencias, mitos, religiones), generando un constante flujo unificador de información mediante el “diálogo” como método. Aquí cabría acercarse a la teoría del cierre categorial de Gustavo Bueno y a las aportaciones de David Alvargonzález al respecto, ya que proponen

descrito como una noción “atractiva a la par que huidiza”. [...] El hecho de que algo acontezca presupone lo inesperado. De esta manera, supone también un posible surgimiento del azar más allá de la causalidad que se esperaría normalmente. El acontecimiento cuestiona así el determinismo y supone un proceso de creación e introduce la idea de un funcionamiento irracional de lo real. [...] En la actualidad, el concepto de evento o acontecimiento es utilizado tanto en la filosofía continental como en la filosofía analítica. En el contexto de la filosofía continental, el acontecimiento es una noción clave en el Existencialismo y la Fenomenología. En este grupo están incluidos desde Martin Heidegger (con el concepto de Ereignis) hasta varios filósofos franceses, pasando también por el postestructuralismo y la filosofía posmoderna. En este uso, acontecimiento o evento significa un acto singular e instantáneo que es constitutivo del ser, el actuar, la moralidad o el conocimiento.

Por su parte, para la filosofía analítica, acontecimiento se refiere a un objeto que no se comporta como un objeto sino como un proceso. Los eventos en este sentido se entienden generalmente no como instantáneos, sino como extendidos en el tiempo. Algunos teóricos sostienen que básicamente toda la ontología no debería basarse en objetos sino en eventos”. “Acontecimiento (filosofía)”, en Wikipedia. En línea: <[https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Acontecimiento\\_\(filosof%C3%ADa\)&oldid=142611819](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Acontecimiento_(filosof%C3%ADa)&oldid=142611819)> [consulta: 17 de julio de 2022].

examinar las características y los límites de los diferentes campos de estudio para saber cuáles pueden interactuar y cuales no, donde los principios científicos, los procedimientos y los tipos de conocimiento que se producen son relevantes:

En el sistema del materialismo, las ciencias estrictas son las que constituyen regiones importantes de la realidad del presente, y sus teoremas y principios son el punto de partida de cualquier análisis o reflexión filosófica ulterior: la firmeza que, en los sistemas filosóficos medievales, proporcionaban los dogmas de la teología revelada, nos la proporcionan hoy los teoremas bien probados de las ciencias estrictas, los teoremas y principios de Newton, Einstein o Bóhr, los teoremas de la evolución biológica, de la célula, del genoma, los teoremas geológicos o matemáticos. Por eso es tan importante la filosofía de la ciencia para entender los fundamentos de la solidez y la universalidad de esos teoremas, y para diferenciar lo que es científico frente a lo que no lo es.<sup>32</sup>

Igualmente cabe recordar las palabras de Hannes Alfvén:

La diferencia entre la mitología y la ciencia es la diferencia entre la inspiración divina de la ‘razón sin más’, por un lado, y las teorías desarrolladas mediante la observación del mundo real, por el otro. [Es] la diferencia entre la creencia en profetas y el pensamiento crítico, entre el *Credo quia absurdum* (“Creo porque es absurdo”) de Tertulio y el *De omnibus est dubitandum* (“Hay que cuestionarlo todo”) de Descartes. Pretender escribir un gran drama cósmico necesariamente conduce a la mitología. Pretender que el conocimiento sustituya a la ignorancia en regiones cada vez más extensas del espacio y el tiempo, esto es ciencia.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> David Alvargonzález, “El cierre operatorio de las ciencias y sus diversos tipos”, en *Discusiones Filosóficas*, año 22, núm. 39, julio-diciembre, 2021, p. 76.

<sup>33</sup> Hannes Alfvén, premio Nobel 1970, físico sueco, *apud*. Woods y Grant. *op. cit.*, pp. 10-11.

Mi percepción de los *estudios teatrales*, de la *teatrología* y de la *ciencia teatral* difiere de lo habitual: no las considero sinónimos puesto que tienen estructuras y objetivos distintos.

Los “Estudios Teatrales” no son una ciencia. El nombre en plural significa un cúmulo de estudios diversos producidos en cierto número de ciencias o campos de conocimiento que abordan las actividades escénica, los distintos tipos de escenificaciones y todos sus aspectos convencionales que se mencionaron antes. Se trata de muchas ciencias reunidas a partir de un objeto de estudio en común, donde cada una se aproxima al teatro desde su perspectiva. Y, si se amplía el concepto al “Estudio científico de las Artes Escénicas” los estudios en cuestión serán extendidos a todas las manifestaciones escénicas: teatro, ópera, danza, circo, etcétera. Me refiero a las ciencias como la historia, semiótica, filosofía, sociología, psicología, antropología, pedagogía, lingüística, entre otras, perteneciendo todas al ámbito de las ciencias sociales o humanas. Analizarlas más detenidamente se puede notar que la única constituida realmente en subdisciplina es la historia de teatro. Otra que adquirió relevancia en la segunda mitad del siglo XX fue la semiología/ semiótica del teatro con sus dos vertientes. Por un lado, la *vertiente semiológica*, basada en las aportaciones de Saussure mal entendidas, que terminó en un callejón sin salida, ya que se pretendía aplicar criterios lingüísticos a fenómenos escénico-artísticos por naturaleza multisensoriales y semi-lingüísticos. Por su lado, la *vertiente semiótica* fue reducida a la aplicación mecánica de conceptos y el sistema de signos peirceanos inoperantes en cuestiones artísticas. En el resto de las ciencias cuyos hacedores se interesan por el teatro y por las diferentes artes escénicas solamente se plantean líneas de investigación. Los conocimientos se producen igual de manera disciplinaria, multidisciplinaria e interdisciplinaria.

La teatrología, según el concepto anterior, es una ciencia que pertenece al ámbito de los estudios teatrales. Sin embargo, tiene características específicas que la diferencian de las demás ciencias que estudian al teatro y las actividades escénicas:

- a) Si bien surge desde la historia del teatro, no está cobijada por ninguna ciencia.

b) Nace exclusivamente para abordar el teatro como disciplina artística.

c) Requiere una metodología dialéctica de investigación acorde con la complejidad de su objeto de estudio.

d) Se alimenta de fuentes de conocimiento diversos, los que son proporcionados tanto por las demás ciencias y campos de conocimiento ligados a los estudios teatrales como por otras que se sitúan fuera; la heterogeneidad de los conocimientos en cuestión y su aparente fusión, que le dan un tinte transdisciplinario, no debe confundirnos.

e) Los nuevos conocimientos que produce deben partir de la premisa de que *el todo es más que la suma de las partes* y estudiar con lógica dialéctica la articulación igualmente dialéctica de las *partes* a partir del *todo* y para su beneficio.

f) La diferencia entre la teatrología y los estudios teatrales es cualitativa, no puede repetir los criterios de los estudios teatrales de abordar las distintas facetas del hecho escénico separadamente.

El término *teatrología* etimológicamente viene del griego antiguo *theátron* (lugar de donde se ve, se contempla o se observa) y *logos*, que se traduce como *estudio*, *palabra razonada* o *reflexionada*. La teatrología denota, entonces, *el estudio mediante la palabra razonada o reflexionada de lo contemplado*. Así, queda definido también el sitio del teatrólogo. Forma parte del público, es un espectador. Los criterios de sus teorizaciones y estudios, productos de la observación, cualitativamente expresarán en todo momento la perspectiva del público. Desde esta perspectiva se circunscribe el objeto de estudio de la teatrología: la praxis escénica, el cúmulo de obras y escenificaciones, la relación con el público y todo lo estrechamente vinculado con ellos (por ejemplo: la integración de las nuevas tecnologías en la escenificación como recursos expresivos).

La teatrología, asunto teórico por excelencia que produce conocimientos verbalizados, pertenece al ámbito de las ciencias humanas o sociales, por lo tanto comparte sus características:

Como Alvargonzález ha mostrado, en esas ciencias, aunque puedan construirse ciertos teoremas fenoménicos de alcance local, sin em-

bargo, no existe unanimidad en torno a los principios y, por tanto, no se logra la coordinación y sistematización de los teoremas en un campo unificado de modo que este queda siempre abierto a una discusión irresoluble: se puede hablar, entonces, de un cierre que es más intencional que efectivo.<sup>34</sup>

Las ciencias sociales, en el sentido del *cierre categorial*, parecen confusas. Es difícil determinar los límites de sus campos de operación no sólo a causa de sus objetos de estudio —los procesos sociales complejos, interrelacionados y permanentemente cambiantes—, sino a causa de sus lenguajes en los que se materializan sus saberes: todos lingüísticos y de características semejantes. Por un lado, parece que sus fronteras se van diluyendo y fusionándose, provocando la ilusión de que dichos saberes atraviesan unos a los otros con una perspectiva transdisciplinaria; por el otro, existe una gran cantidad de líneas de investigación y temas diversos a abordar, heteróclitos y contradictorios, muchas veces alejados de la realidad que son difíciles de determinar a qué esfera de conocimiento pertenecen. O, en el caso, si dichos estudios pretenden formar parte de un determinado ámbito de conocimiento, es necesario revisar si realmente les corresponde. Por ejemplo, el uso de la terminología semiótica, ampliamente extendida en la actualidad, no convierte automáticamente un estudio en semiótico. Un ejemplo es la semiótica teatral y sería útil corroborar cuales planteamientos teóricos le pertenecen realmente y cuáles no.

El ser humano, la vida en sociedad, los procesos y los fenómenos sociales, las artes, son polifacéticos, donde cada faceta, aunque relacionadas de forma dialéctica, es identificable. Las ciencias estudian estas facetas con diferentes procedimientos, criterios, posturas teóricas, lógica, etcétera. Conforme se van descubriendo nuevas facetas pueden surgir ciencias inéditas. Desde los estudios teatrales, con el cúmulo de ciencias que los configuran, se estudian las distintas facetas del teatro y de las artes escénicas como procesos sociales de modo disciplinario, inter- y multidisciplinario.

<sup>34</sup> David Alvargonzález, *op. cit.*, p. 82.

La teatrología debería ser una ciencia dialéctica igual que su objeto de estudio (teatro, artes escénicas) y las artes en general, pero no totalitaria. No es su tarea abarcar todas las facetas de la actividad escénica. Para esto existen las otras ciencias. Si recurre a la historia, sociología, filosofía o antropología, los conocimientos que producirá no serán ni históricos, ni sociológicos, ni filosóficos, ni antropológicos, el fin será otro: entender mejor el fenómeno escénico como un *todo* en el contexto sociocultural, eso sí, siempre desde la perspectiva del espectador o público. Es urgente delimitar su campo de operación a partir de las características y la función social de su objeto de estudio que determinarán sus métodos de investigación y permitirá construir un instrumental teórico acorde con sus necesidades particulares para saber lo que se puede hacer con ellos, a cuáles ámbitos son aplicables y a cuáles no.

Ahora bien, la *ciencia del teatro* (o *ciencia teatral*) no es sinónimo ni de la teatrología, ni de los estudios teatrales. El teatro no es su objeto es el *sujeto* de estudio. Se trata de un ámbito radicalmente diferente de lo abordado anteriormente. Se trata de la práctica teatral, de la creación escénica misma, del ámbito de las artes. Decir *ciencia teatral* es lo mismo que decir *arte teatral*.<sup>35</sup> Por ejemplo, con la física experimental se produce conocimientos físicos, así con la ciencia teatral se producen escenificaciones. El “científico” de la ciencia teatral es el artista-creador. Existen analogías entre la racionalidad y el proceder de las ciencias naturales y la racionalidad y el proceder de las artes. Ambas trabajan con y a partir de la materia, son empíricas —se basan en la experiencia y en la observación de los hechos— a la vez requieren la inducción, deducción, análisis, síntesis y de la comparación; todo lo anterior, fundamentado en la lógica dialéctica. Por un lado, no pueden prescindir de planteamientos filosóficos y, por el otro, para ser no dependen de los principios lingüísticos. El trabajo del artista se asemeja al del físico o del químico en su laboratorio donde se trata permanentemente *probar-errar-acertar*. La diferencia radica en los medios utilizados y en el tipo de razonamiento cualitativamente diferentes. Mien-

<sup>35</sup> El uso de los términos *ciencia* y *arte* en ciertos ámbitos como sinónimos lo comentaré más adelante.

tras el razonamiento científico es racional el *razonamiento artístico es sensorial*. Lo cual no significa abandonarse a los sentidos, es necesario recordar que el trabajo artístico es, ante todo, un trabajo intelectual donde el razonamiento funciona de manera diferente. En palabras de Paul Klee:

El arte atraviesa las *cosas*, lleva más allá de lo real tanto como de lo imaginario.<sup>36</sup>

La fuerza creadora escapa a toda denominación [...] Probablemente ella misma es materia, una forma de materia que no es perceptible con los mismos sentidos que los otros tipos conocidos de materia. Pero es preciso que se deje reconocer en la materia conocida. Incorporada a ella debe funcionar. Unida a la materia, debe tomar cuerpo, devenir forma, realidad.<sup>37</sup>

En las ciencias naturales se producen conocimientos, en las artes se producen propuestas artísticas los cuales alteran también el curso de la vida social. En la física o química, por ejemplo, dichos conocimientos son de primera mano; en las artes las obras y teorizaciones por parte de los artistas son fuentes igualmente de primera mano, fundamentales para la teatrología y para los estudios teatrales puesto que a partir de ellas teorizan, elaboran conocimientos, pero, ya como segunda instancia.

### 3.

La comprensión adecuada del fenómeno escénico (obra artística) es lo primordial. Sin ella cualquier tratado terminará en un callejón sin salida. Los eruditos, en teatrología y en estudios teatrales, para abordar su objeto de interés necesariamente tienen que partir de la experiencia vivida de la observación.<sup>38</sup> Sólo que el acto de observación no es intuitivo.

<sup>36</sup> Paul Klee, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Editorial Cactus, Serie Perrenne, 2012, p. 42.

<sup>37</sup> *Ibid.* (contraportada)

<sup>38</sup> Excepto en el caso de la historia. El estudio del pasado implica otros problemas los cuales abordaré más adelante.

tivo ni espontáneo, se encuentra contaminado de prejuicios que emanan de las nociones formadas tanto en el pasado como en el presente a partir de criterios basados en conocimientos enciclopédicos,<sup>39</sup> es decir, en el conjunto de teorizaciones y estudios referentes a la práctica social teatral y del cúmulo de las escenificaciones. El problema radica en la manera en la que los estudios teatrales y en la teatrología circunscribe su objeto de interés. Desde los inicios de la modernidad somos víctimas del criterio de lo cuantificable suprimiendo las cualidades de las cosas. A partir de este criterio se evalúa la actividad escénica, las obras producidas y de lo que se configuran.

Es una convención, que se convirtió en lugar común, considerar que el teatro (la escenificación) se compone de

- dramaturgia, dirección de escena, actuación,
- diseño de la escenografía y de los objetos escénicos, diseño del vestuario, del maquillaje y del peinado, diseño de la iluminación y de la sonorización,
- producción, producción ejecutiva, relaciones públicas, diseño de la publicidad y los programas de mano,
- dramaturgista, regidor de escena, asistentes,
- tramoya, vestuarista, técnicos de iluminación y de sonido, taquilla, acomodadores.

Es cierto, todo lo enumerado es necesario para que el teatro pueda existir. Sin embargo, el teatro es mucho más que la suma de las actividades en cuestión.

El arte escénico, desde sus orígenes, no sólo es multisensorial, sino también producto de la división social de trabajo. Requiere varias actividades organizadas coordinadamente para la creación de una obra. Cada una de ellas tiene una función específica, por ejemplo: el dramaturgo escribe el texto teatral, los actores actúan, los diseñadores diseñan (escenografía, vestuario, iluminación, sonorización, etcétera), el director de escena organiza todos los elementos y coordina el trabajo crea-

<sup>39</sup> Se trata de conocimientos convencionales e institucionalizados presentados como el saber general que se usa como referencia.

tivo. Igualmente se requieren tareas auxiliares como son la tramoya, el trabajo de los técnicos de iluminación y sonido o del vestuarista, entre otras. Los resultados de las actividades mencionadas adquieren sentido solamente fusionados en la obra escenificada: en el todo. Las actividades en cuestión son para el teatro lo que son los órganos para el ser humano desde el punto de vista fisiológico.

En las grandes producciones actuales cada actividad es ejercida por un especialista. Sin embargo, a lo largo de la historia como en el presente, existían grupos de teatro conformados por un número reducido de personas, donde una atendía varias tareas a la vez. Por ejemplo, Molière fue, al mismo tiempo, dramaturgo, actor, empresario (productor), administrador, se encargaba de la promoción, y, por supuesto, era también quien organizaba la escenificación (director de escena). Las actividades en cuestión sólo funcionan y tienen sentido dentro del proceso creativo. Son irreductibles y necesarias por igual, trátese de una gran producción (óperas, musicales, las obras de la Compañía de Meiningen del siglo XIX) o de una pequeña (monólogo, teatro de cámara). Producen resultados cuantificables que se materializan en la escenografía, vestuario, iluminación, texto teatral, etcétera. Juntos, fusionados como una aleación, configuran el producto final: *la escenificación*. Por ejemplo, de la fusión del cobre y del estaño se obtiene el bronce, una materia nueva. Como consecuencia, sus características, función y utilidad diferirán de las del cobre y del zinc. De la misma manera la escenificación se diferirá de las partes a fusionar.

Abordar la escenificación, el todo que es más que la suma de las partes, requiere otra lógica que nos lleva a un ámbito diferente de lo tratado hasta el momento. Los seres humanos tenemos fisiológicamente la aptitud de oír solamente un pequeño rango de sonidos de todos los que existen en la tierra y en el universo. Lo mismo sucede al contemplar la luz (colores), las texturas, los olores y sabores. Así, tenemos la facultad de reaccionar exclusivamente a estímulos materiales de determinado rango, son nuestro único contacto con el mundo al que estamos insertos. Es de comprender que todo arte se haga a partir de y para lo que el ser humano puede percibir. Por esto, la función social de las artes consiste, en ampliar cualitativamente nuestras capacidades perceptivas y con ello, como consecuencia, se acrecentarán también cualitativa-

te las capacidades expresivas. Objetar que con los telescopios y microscopios se puede extender el rango de percepción es una ficción. Por ejemplo, las imágenes, por naturaleza monocromas, obtenidas por medio de los telescopios que funcionan a partir de los rayos x, ondas de radio, la luz infrarroja o la ultravioleta divulgadas, no corresponden a los colores del universo. Son adecuados, traducidos al rango que percibimos los humanos en las condiciones de nuestro planeta.

En las artes, igual que en la vida cotidiana, las ciencias, la filosofía y en cualquier otro ámbito de la semiósfera, toda expresión es constituida, estructurada mediante estímulos materiales, inclusive las emociones como el amor, el odio o la pasión. Otra manera no serían perceptibles. Sin embargo, existe una gran diferencia. Mientras en los ámbitos mencionados (exceptuando las artes) se busca favorecer el contenido en aras de la comunicación, en las artes se privilegia la materialidad de la expresión redimensionando sus cualidades y su recontextualización para imprimirle nuevos sentidos, donde el contenido tiene el mismo valor que cualquier otro elemento compositivo en la obra o será solamente un pretexto para su creación. Los estímulos materiales son nuestra materia prima de trabajo. Cualquier obra artística prisionera del contenido será un panfleto a la manera del arte oficial nazi o fascista y de los regímenes populistas del siglo xx y de la actualidad.

Las artes escénicas, el teatro y su producto, la escenificación son multisensoriales, por lo tanto, la intelección tiene que ser igual. Abordar la multisensorialidad con la lógica formal o moderna nos lleva a los mismos errores de apreciación de la semiótica teatral. Se relaciona con lo que entienden como “signo teatral” de manera disciplinaria. Por ejemplo, al pronunciar la frase “ser o no ser” en un escenario en determinado contexto, identifican cuantitativamente signos lingüísticos, auditivos, visuales, corporales, gestuales de manera estratificada y yuxtapuesta. Así, al pronunciar la frase se obtiene un enjambre de signos pensados separadamente. Sin embargo, la vivencia de la ejecución y, simultáneamente, de la intelección, contradice lo anterior. La aproximación a lo multisensorial con la lógica dialéctica permite modificar nuestra percepción. En física se explica la relación entre espacio, tiempo, movimiento y materia. El movimiento sucede en espacio y en tiempo. No sólo es su referencia, sino los expresa. Sin embargo,

lo que se mueve es la materia. Así que la materia se mueve en el espacio y en el tiempo. A mayores velocidades, la materia se deforma igual que la percepción del tiempo y del espacio. Tienen una relación dialéctica, donde todos afectan a todos y ninguno puede existir sin los otros. Es decir, espacio, tiempo, movimiento y materia son la misma cosa. Así funcionan los fenómenos multisensoriales en las artes y de esta manera dialéctica los observamos, donde los sentidos operan simultáneamente y juntos para el mismo fin. Es el caso de este *todo indivisible*, la obra artística presentada ante el público: la escenificación y los factores que la constituyen.

### *Factores constitutivos del fenómeno escénico*

a) *Lo visual*. Todo lo que se ve en el escenario: líneas, planos, volúmenes, texturas, luz. Cuando se refiere a la escenografía, objetos escénicos, vestuario o iluminación, se trata de unidades retóricas<sup>40</sup> visuales. El aspecto visual de los actores son igualmente fundamentales: color, forma, dimensiones, texturas, entre otros.

b) *Lo auditivo*. Todo lo que se oye: efectos sonoros, música, la voz de los actores, hasta los ruidos parásitos (ruidos incontrolables como rechinos, respiro natural de los actores, etcétera).

c) *Lo espacial*. Se puede distinguir tres tipos de espacio según su naturaleza:

- *Espacio real* físicamente medible (el escenario o el lugar teatral). El uso de espacios escénicos de dimensiones grandes (Palacio de Bellas Artes) o pequeños (Teatro Santa Catarina) plantean retos y dificultades diferentes y son determinantes para la escenificación de una obra.
- *Espacio representado* (bosque encantado de *Parsifal* de Wagner, celda de *Fausto* de Goethe o la fortificación de *Macbeth* de Shakespeare). Se representa exclusivamente por medio de signos y símbolos visuales, auditivos y lingüísticos. El uso del espacio correspon-

<sup>40</sup> Lo retórico entendido como la activación de los medios de expresión.

derá a la lógica de lo verosímil referente tanto al del físicamente medible como al del representado. El espacio que percibirá el espectador será la fusión de estos dos espacios donde la intelección partirá de la razón y del sentido común, es decir, como sabe que las cosas son.

- *Espacio figurado*. Sobre todo opera en la danza moderna y contemporánea. No es representativo, ya que está desprovisto de signos y símbolos, por lo tanto es indeterminado. Se trata de una sensación, es sentido. Emanada de la organización de los elementos visuales requeridos en el escenario y su uso por el trazo escénico o la coreografía de los movimientos y la expresividad de los ejecutantes. El espacio que percibirá el espectador, será la fusión del espacio físico y el del figurado, determinado por su propio sentido de espacio que forzosamente quedará alterado igualmente en el nivel sensorial.

d) *Lo temporal*. Se puede distinguir tres tipos de tiempo según su naturaleza:

- *Tiempo real* físicamente medible (duración de la obra: una hora, tres horas, etcétera). Es determinante para la estructuración temporal de la escenificación.
- *Tiempo representado* (atardecer, siglo xvii, 1848, juventud, vejez, etcétera). Se representa exclusivamente por medio de signos y símbolos visuales, auditivos y lingüísticos. El uso del tiempo corresponderá a la lógica de lo verosímil referente tanto al del físicamente medible como al del representado. El tiempo que percibirá el espectador será la fusión del tiempo físico y el del representado donde la intelección partirá de la razón y del sentido común, es decir, como sabe que las cosas son.
- *Tiempo figurado*. Sobre todo opera en la danza moderna y contemporánea. No es representativo, ya que está desprovisto de signos y símbolos, por lo tanto es indeterminado. Se trata de una sensación, es sentido. Afecta el desarrollo temporal inherente a la obra, como son el dinamismo y el ritmo. Emanada de la ejecución cualitativa del trazo escénico o la de la coreografía de los movimientos y la expresividad de los ejecutantes. El tiempo que percibirá el espectador, será la fusión del físico y del figurado, determinado por su propio sentido de tiempo que forzosamente quedará alterado igualmente en el nivel sensorial.

e) *Lo móvil*. Se trata de la organización del movimiento físico, todo lo que se puede percibir como tal, mediante del trazo escénico o de la coreografía: desplazamiento de los actores y bailarines, de los objetos escénicos, el movimiento lumínico, etcétera). Afecta el desarrollo espaciotemporal inherente a la obra, como son el dinamismo y el ritmo. La intelección del movimiento partirá dependiendo del contexto —si es representativo o figurado— y de la expresividad de los ejecutantes.

f) *Lo lingüístico*. Se puede distinguir tres tipos de escenificación en relación con el texto teatral:

- *Teatro de texto* (Esquilo, Molière, Becket). La mayoría abrumadora del teatro occidental es de texto. Es el punto de partida, el pretexto o pre-texto (texto-anterior) de la escenificación, al mismo tiempo, determina su marco conceptual.
  - *Teatro con texto* (Tadeusz Kantor, Pina Bausch). Se trata de un tipo de teatro donde hay texto todavía, sin embargo no es el punto de partida ni determina el marco conceptual de la escenificación. Más bien se parte de imágenes visuales, de figuraciones mentales, elementos acústicos, o de cualquier asunto que pueda ser detonante para la creación.
  - *Teatro sin texto* (pantomima, clown, “El pupilo quiere ser tutor”, de Peter Handke). Carece de texto teatral. La escenificación se construye a partir de imágenes visuales, figuraciones mentales, elementos acústicos, o de cualquier asunto que pueda ser detonante para la creación.
- *El trabajo lingüístico del actor*. El hecho de pronunciar un texto presupone, por un lado, su comprensión para saber qué es lo que se está diciendo y para poder vislumbrar el posible impacto a generar; por el otro, implica un trabajo físico y emocional considerables. Esto con el fin de apoderarse corporal y mentalmente del texto, asimilarlo y pronunciarlo integrado en la propia infraestructura fisiológica.

g) *La plasticidad*. Comprende la organización de la materialidad de la escenificación, es decir, el conjunto de los estímulos materiales, de lo que sería el significante para el signo. Se trata de las partes de una obra de arte que llamamos: elementos compositivos (texturas,

volúmenes, formas, colores, luminosidad, matices, contrastes, ritmos, focos de atención, equilibrios, efecto dinámico del equilibrio, sonidos, aspectos lingüísticos, entre otros).

La observación de los factores constitutivos, relacionados dialécticamente y fusionados, dando como resultado la escenificación, permite cuestionar algunas creencias preconcebidas.

Crear que el actor es lo único vital para poder hacer teatro, nos lleva forzosamente a su idealización. El actor es importante no porque sin él no se puede escenificar, sino porque expresa y participa en todos los factores que configuran la escenificación: es un elemento visual, es móvil, transita en el espacio, es materia expresiva, produce sonidos, dice un texto, etcétera. Sin embargo, no hay manera de evitar el lugar teatral, aunque sea un espacio delimitado y usado como escenario, por más pequeño que sea, tendrá dimensiones donde el entorno proporcionará sus límites y su aspecto visual. Lo mismo sucede con los sonidos del entorno sin mencionar los que el actor producirá. El evento tendrá cierta duración en el tiempo. Tampoco se puede evitar la luz, sin ella ningún elemento visual será perceptible. El uso del espacio implica movilidad, trazo escénico. El simple hecho de *elegir* el lugar teatral con su entorno, darle forma al escenario (un círculo), *elegir* el aspecto visual del personaje, optar por la luz aunque sea de día, significa diseño de escenografía, vestuario y de la iluminación. Es ingenuo pensar que se puede prescindir de los factores constitutivos de una escenificación, al igual que son imposibles de evitar las actividades requeridas para su creación. Siempre estarán presentes.

Ahora bien, apreciar en el teatro un espacio como vacío, sólo expresa la baja capacidad perceptiva. Según el sentido común, un vaso está “vacío” porque no contiene “nada”, es decir, ningún tipo de líquido. Siguiendo esta misma lógica, un espacio escénico estará “vacío” hasta que sea poblado con objetos, actores, palabras, sonidos... Mejor dicho, se le percibirá vacío en tanto que sea significado con signos y símbolos. No obstante, el vaso vacío no existe, siempre estará lleno de aire aunque no lo veamos. Igual, el espacio escénico tampoco está vacío, está cargado de sentidos generados por su forma, dimensiones y límites definidos materialmente por elementos arquitectónicos (mu-

ros), telones (cámara negra), entorno (aire libre), entre otros. Los límites en cuestión son materia y fuente del aspecto visual del espacio, que tienen su propia forma, dimensiones, colores, texturas, líneas, planos, volúmenes, todos estos elementos configurados en ritmos. El vacío, así como el silencio, tiene sus densidades. El espacio concebido como “vacío” genera tensión, expectativas, sentidos que producen *energía expectante* que no se ve, no se oye ni se puede tocar, pero se percibe y se vive. Peter Brook, en su libro *El espacio vacío*, escribe con sencillez lo siguiente:

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral. Sin embargo, cuando hablamos de teatro no queremos decir exactamente eso. Telones rojos, focos, verso libre, risa, oscuridad, se superponen confusamente en una desordenada imagen que se expresa con una palabra útil para muchas cosas.<sup>41</sup>

Otro mito a considerar. Ya es lugar común entender cada función o representación de una temporada como si fuera una “obra nueva”, partiendo del argumento de que siempre son diferentes para las personas quienes las ejecutan y para quienes las presencian (espectadores). Ciertamente, es imposible repetir con exactitud una representación debido a múltiples factores: ocurre en vivo de un solo aliento; por lo tanto, como todo suceso es efímero, el público es cada vez diferente; hay que sumar el estado de ánimo cambiante de los actores, el rendimiento de los técnicos y tramoyistas, etcétera. Todo esto aboga por la pertinencia de aceptar el concepto *acontecimiento* para sustituir los de función, representación o presentación. Se comprende entonces que cada “acontecer” será un “acontecimiento” nuevo. Sin embargo, a pesar de las pequeñas modificaciones causadas por el desempeño de los actores y de los desprovistos azarosos suscitados, como, por ejemplo, la reacción-respuesta entre público y actores durante el evento escénico, las diferencias entre las funciones de una temporada no re-

<sup>41</sup> Peter Brook, *El espacio vacío*, Barcelona, Ediciones Península, 1997, p. 5.

basan el marco conceptual de la escenificación. El marco conceptual en cuestión asegura justamente la percepción del conjunto de las representaciones, es decir, “acontecimientos” como la misma obra de teatro. Más aún, una escenificación se prepara y se planifica minuciosamente.<sup>42</sup> En el teatro y demás artes escénicas el proceso creativo es trabajo colectivo. Las personas quienes intervienen<sup>43</sup> toman acuerdos. Mediante los acuerdos se construye la escenificación y su respectivo marco conceptual donde nadie es independiente. La autonomía relativa en la toma de decisiones y en el proceder es relativa solamente con relación al marco conceptual. Dentro de estos límites es donde pueda haber ciertas libertades, modificaciones o alteraciones, los que pueden causar la ilusión de que cada representación es una “obra nueva”. Por ejemplo, el marco conceptual de la escenificación *Mahábhārata*, adaptada al teatro por Jean-Claude Carrière y dirigida por Peter Brook, hace que *Mahábhārata* sea *Mahábhārata*. La obra tuvo determinado número de representaciones. Independientemente, con todo y alteraciones que pudieron haber suscitado, función tras función el público asistió a la representación de *Mahábhārata*. Hecho que pone en tela de juicio qué se puede llamar “acontecimiento”: cada una de las representaciones, la escenificación misma, las dos o ninguna. Sin embargo, el término, más que nada, proyecta un problema filosófico.<sup>44</sup> “El hecho de que algo acontezca presupone lo inesperado” y también en buena medida va acompañado por el “azar”.

<sup>42</sup> En el caso del teatro comercial o perteneciente a la industria del entretenimiento, como los teatros del Circuito de Broadway en Nueva York, la preparación de una obra no puede durar más de tres o cuatro semanas por razones económicas. Si prolonga más ya no será rentable. El teatro artístico es diferente. El proceso creativo, por lo general, es de dos años. Lo demuestra la experiencia de directores como Ariane Mnouchkine, Giorgio Strehler, etcétera. Incluso, Peter Brook, tomando en cuenta las diferentes etapas creativas (concepción, desarrollo y realización), tardó 10 años en escenificar el *Mahábhārata*.

<sup>43</sup> Director, actores, los diferentes diseñadores: escenografía, iluminación, vestuario, sonorización, entre otros.

<sup>44</sup> Me remito a la nota al pie de página número 31.

Lo inesperado significa un suceso que no se puede preparar, planificar, ni prever. Es algo que simplemente sucede sorpresivamente.<sup>45</sup> En el teatro lo inesperado no es habitual. La abrumadora mayoría de la producción teatral desde sus orígenes es de texto que se basa en mitos, leyendas, temas referente a personajes, sucesos relevantes o cotidianos, etcétera, normalmente conocidos por el público. O, si no, desde que existen los programas de mano, éstos delatan, instruyen a los espectadores a cerca de lo que pueden esperar de una escenificación. En todo caso, el público puede enfrentarse a algo desconocido que, tal vez, generaría cierta incertidumbre, pero nunca lo inesperado. Del lado de la escenificación, que se prepara minuciosamente durante cierto tiempo que requiere planificación, raras veces ocurren situaciones inesperadas. Más bien se trata de la excepción que confirma la regla y es atribuido a accidentes, por ejemplo: cae un reflector, un actor se desmaya. Sin embargo, en las artes y, por supuesto, en el teatro el azar<sup>46</sup> es el “pan nuestro de cada día”, sobre todo referente al proceso creativo de una obra artística, donde se absorberá como si fuera premeditado. Incluso, durante la representación de una escenificación se presentan situaciones azarosas que se tienen que resolver *ipso facto*. Actores, técnicos, tramoyistas las solucionan improvisando. Empero, lo que es una dificultad o inconveniente para el equipo de trabajo el público lo percibe como parte integrante, intencionalmente incorporada a la escenificación. Se puede sostener, entonces, que para el público ni lo *inesperado* ni el *azar* son constitutivos de lo que Dubatti llama “la dimensión teatral (convival-poética-expectatorial)”.<sup>47</sup> Me surge la pregunta: Si el *acontecimiento*, para ser, requiere lo inesperado y también el azar, ¿cómo se puede llamar al teatro de esta manera cuando las características en cuestión son absorbidas en el evento escénico y percibidas por el público como

<sup>45</sup> Se trata más bien de accidentes o de algún tipo de situación que no se esperaba: choque de automóviles, alguien se corta, encuentros, entre muchos otros ejemplos.

<sup>46</sup> El azar es una combinación de circunstancias o de causas imprevisibles, no planeadas y sin propósito, que rodean un determinado acontecimiento que no responde a la relación de causa-efecto ni a la intervención humana. “Qué es el Azar. Significados”. <https://www.significados.com/azar/> [consulta: 18 de junio de 2023].

<sup>47</sup> Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, México, Libros de Godot, 2011, p. 49.

intencionales y vividas como un problema estético? Más aún. También el público asume plenamente las convenciones teatrales y se somete voluntariamente a las reglas de juego, así, todo lo azaroso que pueda suceder es percibido como algo lógico dentro de lo posible. Lo inesperado se reducirá a algún tipo de percance o imprevisto ajeno al asunto escénico (temblor, incendio, etcétera).

Lo anterior nos lleva a otro problema de apreciación, a la idealización del trabajo de los actores en detrimento de resto de los elementos requeridos para una escenificación. Erika Fischer-Lichte citando a Max Herrmann escribe:

“En el arte de la actuación se encuentra lo decisivo de la finalidad teatral, [allí se elabora] lo único, la obra de arte que es capaz de llevar a cabo el teatro”. Cada puesta en escena es, en este sentido, única e irrepetible. En ella pueden, desde luego, encontrar aplicación tanto artefactos como textos. Pero ellos, como artefactos fijos, no son aquí de importancia, sino como elementos de un proceso dinámico. La específica materialidad de la puesta en escena, su espacialidad (Raumlichkeit), corporalidad (Körperlichkeit), sonoridad (Lautlichkeit), no se constituye de esos artefactos. Ella se crea a través del juego en conjunto de actores que se mueven, hablan y cantan en un espacio –u otros movimientos y sonidos. Esto quiere decir que debe ser constituida y experimentada por el uso de los respectivos materiales en el proceso teatral mediante su “ponerse en escena” (“Aufgeführtwerden”).<sup>48</sup>

Fischer-Lichte distingue entre las nociones de *escenificación* y *puesta en escena*. Según ella, la primera corresponde al proceso creativo de la construcción de la obra, y la segunda a la obra construida que se presenta ante el público, donde los actores son los elementos más visi-

<sup>48</sup> E. Fischer-Lichte, “La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral”. *Apuntes de Teatro*, núm. 130, 2008. pp. 115–125. En línea: <<https://ojs.uc.cl/index.php/RAT/issue/view/2737/489>> [consulta: 22 de julio de 2023]. Trad. Andrés Grumann Sölter (2014) (n. del t.). Este texto es una traducción de Erika Fischer-Lichte / Christoph Wulf, “Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität”. *Theorien des Performativen*. Heft: Paragana Band 10, 2001, p. 116.

bles porque son los animadores quienes le dan vida al evento escénico. Actores que realizan el “juego en conjunto” que propicia el “proceso dinámico” de “ponerse en escena”, de hacer partícipes, a los “artefactos y textos” los que de otra manera no son importantes si no es por su uso.

Si bien lo escenificado, la “puesta en escena”, se realiza en vivo de un solo aliento, donde los actores ejecutan movimientos y acciones (trazo escénico) en espacio y tiempo, no es una invención o creación nueva. Requiere creatividad, sí, pero es una creatividad acotada porque es producto de acuerdos entre el director de escena, los diversos diseñadores, actores, etcétera. Es decir, guste o no, los actores no se mandan solos. No pueden hacer nada fuera de lo acordado, no pueden transgredir ni contradecir el marco conceptual de lo escenificado. Lo que se ensaya, durante el proceso de la estructuración, es justamente lo que tienen que hacer y como desenvolverse en la obra presentada ante el público. Se ensaya el “juego”, el “proceso dinámico” y el “ponerse en escena” con la idea de reproducir lo mejor posible el *cómo*, el *qué* y el *cuándo* hacer durante una temporada. Hasta la interacción con el público se ensaya, se calculan las posibles respuestas y se preparan para las eventuales sorpresas. Importa tanto la conservación de lo escenificado de función a función para que nada suceda fuera de lo acordado que tuvo que nacer la figura del *regidor de escena*.<sup>49</sup> Los “artefactos sin importancia” no son objetos simples, su valor radica en su expresividad, caracterizan a los personajes, igual que el vestuario,

<sup>49</sup> El regidor es un oficio del teatro. Es la denominación que se da en España a la persona responsable de la organización de los movimientos y efectos escénicos dispuestos por el director de escena garantizando la integridad artística del espectáculo en todas sus representaciones. El término fue tomado del francés. El regidor venía a asumir las funciones del traspunte o segundo apunte, pero hoy en día ya ha tomado carta de naturaleza como un cargo intermedio entre el director y el resto del equipo técnico. En la mayoría de los países de habla hispana, la denominación que se da a esta posición es la de director de escenario, pero las funciones que desempeña en los distintos lugares del mundo son las mismas. Es el *stage manager* de los países de habla inglesa, el *régisseur* francés, el *Inspizient* alemán, o el *direttore di scena* italiano, y está considerado como la máxima autoridad en el escenario y el responsable directo del espectáculo una vez comenzado. Wikipedia. En línea: [https://es.wikipedia.org/wiki/Regidor\\_de\\_espectáculo\\_en\\_vivo](https://es.wikipedia.org/wiki/Regidor_de_espectáculo_en_vivo) [consulta: 20 de junio de 2022].

participan en su construcción. Son obstáculos para vencer que enriquecen el trabajo de los actores, los vuelven más expresivos. Los elementos fijos (escenografía) tampoco son inútiles. Son referencias, le dan forma al espacio, generan contrastes, atmósferas, imprimen dinamismo, engloban, contextualizan, proyectan todo lo que se encuentra en ellos. El sonido (sonorización) igualmente genera atmósferas, dramaticidad, contrastes, provoca sentidos y emociones llegando a lo más hondo del sentir humano, caracteriza los personajes, entre otros aspectos expresivos. La luz (iluminación) es el aglutinante que une todas las cosas, amalgama los objetos escénicos, los elementos escenográficos, los actores, acciones, situaciones, etcétera, en una unidad indivisible. Les da relieve, expresividad, construye atmósferas, genera dramaticidad. En suma, no hay manera de percibir a los actores sin la totalidad de los recursos expresivos de la escenificación, ni realizar un proceso de intelección. Forman parte de la plasticidad del hecho escénico de manera dialéctica, donde cada elemento le da sentido y determina a los otros y viceversa.<sup>50</sup>

El segundo problema de apreciación del fenómeno escénico, relacionado a la sobrevaloración de los actores, radica en la idealización del público. Así lo demuestra la siguiente cita de Fischer-Lichte:

[...] el programa de investigación que Herrmann lleva a cabo para la nueva disciplina de los estudios teatrales hace hincapié en la inauguración de la *medialidad* específica del teatro y pone como

<sup>50</sup> Antes que nada, es conveniente recordar el legado de Adolphe Appia y Edward Gordon Craig. Con sus aportaciones radicales reformaron el quehacer escénico imprimiéndole la fisonomía que conocemos desde la segunda mitad del siglo xx. Igualmente, es indispensable tener en cuenta el teatro de Alfred Jarry, los planteamientos escénicos del teatro avenirista ruso, del teatro futurista italiano, de la Bauhaus y los eventos Dada. Tampoco se puede omitir la mención del trabajo escénico de los directores de escena como Vsévolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Giorgio Strehler, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Peter Stein, Yuri Ljubimov, Otomar Krejča con Josef Svoboda (escenógrafo), Ariane Mnouchkine, Pina Bausch, Robert Wilson, Richard Foreman, Romeo Castellucci, Dimitris Papaioannou, entre muchos otros. Se trata de propuestas escénicas diferentes entre sí, empero, el resultado final de su trabajo se caracteriza de la relación armónica del conjunto de los elementos expresivos requeridos sin privilegiar ninguno.

punto central del análisis a la relación entre actores y espectadores. “El sentido original del teatro [...] consistía en ser un juego social, un juego de todos para todos. Un juego en el que todos son participantes, partícipes y espectadores. El público colabora como factor integrante. El público es, por así decirlo, el creador del arte teatral.”<sup>51</sup>

El carácter social del teatro no está en tela de juicio. Nace, igual que cualquiera de las artes, como *práctica social*. Es una de sus cualidades fundamentales, lo mismo que de ser una *práctica significativa* comprendida como *semiodinámicas*. Tampoco es novedad entender “la dimensión teatral” como “juego social”. Ya desde la época Romana, en latín, se refería a la obra de teatro con la palabra *ludere* que viene de *ludus* (juego). El ser *lúdico* es otra de las características esenciales de la actividad escénica desde sus orígenes. No sólo los griegos y romanos antiguos tenían en mente esta particularidad, sino en muchos otros idiomas formados en la Alta Edad Media occidental se designa una escenificación con el concepto de *juego escénico* igual que el trabajo de los actores. Dicho en términos aristotélicos: el teatro no es la acción, es la *mimesis* de la acción. Donde el concepto de mimesis, definida por Alain Rey, nos lleva forzosamente a lo lúdico, tanto referente a la obra escenificada como a la vivencia del público:

La negación de las fuentes fisiológicas de la acción garantiza la mimesis, que durante demasiado tiempo nos hemos empeñado en comprender como ‘imitación’, en tanto que es ‘producción de signo y de simulacro’. Todo personaje es una perversión: el joven es viejo, el enfermo brinca hasta el límite de sus fuerzas, el robusto se desgasta mostrando la agonía y la muerte, luego vuelve a morir, sin necesidad de renacer. El espectáculo más sórdido supera a las pres-

<sup>51</sup> E. Fischer-Lichte, “La atracción del instante: Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales”. Traducción de Andrés Grumann Sölter (n. del t.). Este texto es una traducción de Erika Fischer-Lichte / Christoph Wulf. “Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität”. Theorien des Performativen. Heft: Paragang Band 10, p. 116.

tidigitaciones realistas que los narradores evangélicos llaman milagros.<sup>52</sup> [Trad. del autor].

Sostener que el público es “el creador del arte teatral” significa la negación de la obra escenificada y de todas aquellas personas quienes participan en su realización. Nadie más es necesario, en todo caso los actores, ya que, supuestamente, el público crea la obra de teatro a partir de la “comunicación” establecida con ellos. De esta manera, son únicamente el pretexto para la creación porque tampoco son la obra. Esta percepción idealizada de la actividad escénica puede emanar solamente de estudiosos de las artes escénicas quienes teorizan a partir de su condición de público, pero, alejados de la realidad o son víctimas de lo evidente, de lo superficial. Ven a los actores, pero no perciben la complejidad de la obra.

El público real se comporta de manera diferente: espontáneamente y sin prejuicios. Es motivado para ir al teatro a presenciar una escenificación. Tiene conciencia de que el destinatario es él. Asume voluntariamente el juego de las convenciones escénicas. Todo lo que vive durante la representación es provocado por la puesta en escena. El público participa activamente generando su *respuesta interpretativa* a partir de lo vivido y lo expresa, lo hace sentir inmediatamente y no lo confunde con el teatro mismo. La motivación mutua entre el material humano de la escenificación y el público no es algo que se pueda cuestionar. Es una de las características importantes de las artes escénicas históricamente demostrable.

Ahora bien, la generación de la *respuesta interpretativa* en cuestión es solamente una parte del arte teatral, es parte de la última fase, de la más importante, de la culminación del proceso creativo que consiste en la confrontación de lo creado con el público. Es producto de la vi-

<sup>52</sup> “La négation des sources physiologiques de l’action garantit la mimésis, que l’on s’est trop longtemps acharné à comprendre comme ‘imitation’, alors qu’elle est ‘production du signe et du simulacre’. Tout personnage est une perversion: le jeune est vieux, le malade gambade jusqu’à la limite de ses forces, le robuste s’épuise à montrer l’agonie et la mort, puis remeurt, sans avoir à renaître. Le plus miteux spectacle bat les tours de passe-passe réalistes que les narrateurs évangéliques appellent des miracles”. Daniel Couty y Alain Rey (dir.), *Le théâtre*, Paris, Bordas, 1980, p. 186.

vencia del impacto generado por lo escenificado. Si la obra presentada es arte, entonces es subversiva, cuestiona, confronta, impacta la idiosincrasia, la filosofía de vida, la moral, la ética, en una palabra la ideología<sup>53</sup> de los agentes sociales quienes configuran este ente de muchas cabezas que piensan y reaccionan diferente, es decir, de este ente lo que sería el público.

Las actividades artísticas en general, al formar parte de la supraestructura ideológica, se les puede considerar como prácticas de producción ideológica y a las obras de arte como ideología producida, donde los artistas son los portavoces ideológicos del grupo, sector o clase social al que pertenecen o son asociados. Por lo tanto, la vivencia artística rebasa cualquier nivel comunicativo convirtiéndose en un conflicto ideológico entre la obra y los espectadores.

#### 4.

Abordar las artes escénicas y el teatro desde la performatividad me alejaría de los objetivos que mi texto persigue, ya que el concepto es tan amplio y diverso que requiere un estudio con características diferentes. Por ejemplo, John Langshaw Austin llama performativas las palabras “realizativas” introduciendo así el concepto de *performatividad* que establece la conexión entre lenguaje y acción. Judith Butler, por su parte, lo redefine y lo relaciona con el género y el cuerpo, for-

<sup>53</sup> Al referirse a la *ideología* comúnmente se le reduce a las ideas y actividades políticas cuando se trata de un fenómeno mucho más complejo. Según la tendencia filosófica o la perspectiva social se le ha definido en diferentes formas: *ideario* (filosofía burguesa), *falsa conciencia* (marxismo), *filtro* a través del cual se mira al mundo (Emilio de Ípola), entre otras. La supraestructura ideológica, producto de los procesos sociales, se ocupa de la manutención intelectual del ser humano. Siendo la ideología una manifestación activa, la entiendo como *la posición tomada por parte de los agentes sociales a partir de la forma como viven sus relaciones con sus condiciones de vida*. Posición que se materializa en las actividades políticas, religiosas, científicas, artísticas, la moral, la ética, la filosofía, etcétera; se materializa en la idiosincrasia, filosofía de vida, costumbres; en pocas palabras, rige lo que es el ser humano tanto en el nivel social como en el individual.

mulando así su teoría de la performatividad. Richard Schechner, en su libro *Performance Studies. An Introduction*,<sup>54</sup> aplica este término anglicista en un sinnúmero de situaciones. El traductor, Rafael Segovía Albán, evidenció cada acepción del término con una palabra específica en español. Podríamos preguntar entonces: ¿por qué utilizar el término *performance* si existen palabras tanto en español como en inglés que señalan con precisión a lo que se refiere en cada situación? En suma, es utilizado para designar desde una escenificación, pasando por la actuación, hasta un discurso político, boda, misa, diversos ritos, protestas sociales, eventos deportivos, entre muchos otros casos. En este sentido absolutamente todo puede considerarse performativo: desde la erupción de un volcán, el vuelo de las moscas, hasta cualquier cosa que haga el ser humano. Desde mi perspectiva las artes escénicas, por ser mi objeto de estudio, son mi parámetro. En todo caso, abordaría únicamente aquellos fenómenos sociales que les son semejantes, es decir, que permitan establecer cierta similitud entre sus recursos expresivos. En caso de que el criterio fuera el teatro se tendría que referir a dichos fenómenos como “parateatrales”. Se parecen al teatro, pero no lo son. Los ritos religiosos tienen semejanzas considerables con el teatro, sin embargo, se asiste a cada uno por razones ideológicas, sociales, culturales y de filosofía de vida distintas; se les vive cualitativamente de manera diferente. Las semejanzas son puramente formales. Se puede relacionarlos a partir de aspectos *cuantitativos*, sin embargo suprimir los *cualitativos* nos lleva a ignorar la naturaleza misma tanto de los ritos religiosos como del teatro, donde las diferencias se establecen a partir de la función social que debe cumplir cada uno, y que determina la lógica del uso de sus recursos expresivos.

Bajo el tópico *artes escénicas*, en la actualidad, se agrupan aquellas prácticas sociales que se caracterizan de lo escénico y de lo espectacular, desde lo tradicional hasta manifestaciones poco usuales: teatro de texto, de laboratorio, de “underground”, teatro lírico (ópera, opereta, zarzuela, musical), danza (ballet clásico, danza contemporánea, jazz, etc.), cabaret, pantomima, comedia en vivo (stand up), circo, conciertos

<sup>54</sup> Richard Schechner, *Estudios de la representación. Una introducción*. Trad. Rafael Segovía Albán, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

de música culta o clásica, conciertos de rock, recitales de poesía, performances,<sup>55</sup> desfile de modas, lucha libre, entre otros. Se establecen analogías hasta con las actividades deportivas como el balompié. Se trata de un concepto expandido que abarca manifestaciones sociales heterogéneas que usan recursos expresivos semejantes; donde parece no importar el contexto que determina, por un lado, su significado como manifestación social y, por el otro, su función social. Asimismo, se ignoran sus diferencias cualitativas. Según estos criterios, todo es escénico, hasta sentarse a una mesa en un restaurante y comer una sopa, lo cual no es asunto teatrológico, salvo que suceda en el escenario con el público presente.

Hay que ser racionales. No todo lo escénico o espectacular es arte y si lo fuera, sería por otras razones. Por ejemplo: un concierto de música clásica es arte gracias a la composición y la manera como se le ejecuta y no por su aspecto limitadamente escénico; las prendas con alto grado de plasticidad presentadas en un desfile de modas se encuentran mucho más cerca de las artes plásticas que de una escenificación; no se niega el cierto carácter teatral de la lucha libre, sin embargo no es teatro, tiene otros fines, no deja de ser un deporte con propiedades específicas. Todas estas manifestaciones requieren criterios de estudio diferentes y no precisamente coincidentes con las normas de lo que se entiende estrictamente como artes escénicas.

<sup>55</sup> El performance es una de las disciplinas de las artes plásticas junto a la escultura, pintura, artes gráficas, arte objeto, instalación, intervención, happening (suceso), etc. En este contexto el término significa acción. Los estudiosos de las artes escénicas pretenden apoderarse del performance como evento escénico, cuando este nace simultáneamente de los eventos Dada y los desfiles o procesiones del Futurismo Italiano a principios del siglo xx, lejos de las escenificaciones. Se trata de otra manera de hacer arte conceptualmente diferente. Los lugares preferidos para su presentación son los museos, galerías o espacios alternativos no vinculados al teatro. Ni Joseph Beuys, ni Marina Abramović, ni Hermann Nitsch, ni Chris Burden, entre muchos otros, artistas plásticos todos, se han presentado en algún lugar propio a las artes escénicas. Son obras de una sola exhibición. Para el performance no es pensable el concepto de temporada o la repetición del evento. Si bien Abramović, en su última etapa, trabajó con Robert Wilson y dirigió una ópera, no significa más que incursionar en otra manifestación artística.

Abordar actividades tan diversas antes sería tarea de otro ámbito de conocimiento, por ejemplo, el de la *teatrología comparada*. Desde mi perspectiva, la teatrología propiamente debería delimitar su campo de operación y más bien examinar a profundidad su objeto de estudio: aquellas manifestaciones escénicas que si le competen.

No es por demás aludir al *arte*, porque es la referencia general de donde se desprenden las características comunes a todas las actividades y expresiones artísticas que se agrupan bajo este tópico. Se trata de los *aspectos constantes*, de lo que hace las artes arte, independientemente de las particularidades que corresponden a cada una de ellas. En este sentido, el teatro por ejemplo, igual que cada práctica artística, posee *aspectos constantes particulares* que durante miles de años de su existencia permite identificarlo como tal, además, estos mismos *aspectos* permiten diferenciarlo de las otras prácticas artísticas. Asimismo, es necesario tener en cuenta sus *aspectos variantes* que evidencian etapas de evolución y transformaciones internas, a veces radicales, de época en época y de cultura en cultura. El teatro de la Grecia antigua y el teatro actual son diametralmente diferentes, sin embargo, son teatro y son arte. Es tarea de los teatrólogos abordar: ¿Por qué el teatro es arte? ¿Qué hace al teatro teatro? ¿En qué consisten los cambios, las modificaciones y las alteraciones estructurales a lo largo de su historia?

Ahora bien, hay consenso referente a que el teatro, la música, la literatura,<sup>56</sup> el dibujo, la pintura, la escultura, el performance, la cine-

<sup>56</sup> Etimológicamente, la palabra *literatura* se deriva del latín *litterae*, que significa letra o escrito y designa el conjunto de las habilidades necesarias para escribir y leer. Con el término *literatura*, en la actualidad y en su sentido reducido, se nombra una serie de manifestaciones lingüísticas como la novela, poesía, literatura oral, etcétera, es decir, aquellas manifestaciones lingüísticas que se consideran arte sean escritas o habladas. En su sentido amplio toda manifestación lingüística escrita es literatura, que va desde un tratado filosófico y científico, hasta las notas de periódico, contratos, cartas, entre muchas otras. La literatura está ligada a la escritura que presupone la lectura en voz baja (con nuestra voz mentalizada) o en voz alta. Escritura y habla son dos formas del uso de una lengua o idioma conceptualmente diferentes y contradictorios. Una de las contradicciones, la más insólita, radica en el concepto *literatura oral* ya que la oralidad no presupone la escritura. Es cierto, la mayoría abrumadora de la producción teatral es de texto y parece que seguirá siendo. La polémica que, si el teatro es “literatura” o no, solamente enrarece la práctica escénica. La realidad inelu-

matografía, etcétera, son artes; por lo tanto, todos sus productos por igual son considerados obras de arte. Lo que significa que toda la producción teatral indistintamente es considerada arte, sin importar cualidades, ni si se trata de sus aplicaciones en ámbitos que le son ajenos. Por lo tanto, es necesario diferenciar entre los varios usos de los recursos escénicos y artísticos puesto que requieren estudios de distinto enfoque:

a) *Artes escénicas* aplicadas. Los recursos expresivos se utilizan sin perseguir fines artísticos en campos interdisciplinarios diversos: en salud, en educación y en comunidades marginadas, vulnerables, etcétera. Esto no impide que sean estéticas. El ser humano, consciente o inconscientemente, le da valor apreciativo a cualquier aspecto de sus vivencias, le asigna adjetivos a todo a partir de la intensidad emotiva de cómo vive sus experiencias, propiciando así la génesis de la valoración estética en la práctica.

b) *Artes escénicas*. Los recursos expresivos se utilizan con fines artísticos. Sin embargo, Juan Acha (1916–1995), crítico y teórico de arte peruano, distingue elegantemente entre *arte creativo* y *arte recreativo*.

c) *Arte recreativo*. Por un lado, su función social radica en divertir y entretener, conceptos ligados al tiempo libre; por el otro, *re-crear* significa volver a crear a partir de lo ya creado. Los recursos expresivos se utilizan acorde con convenciones probadas y aceptadas tanto por el “creador” como por el espectador. Es decir, la obra se produce a partir de *códigos preestablecidos*. Se trata del cúmulo de obras realizadas para la industria del entretenimiento. Antes denominado *arte comercial* cuya finalidad es producir plusvalía. Su calidad se mide igual que de cualquier mercancía. Es generado por la sociedad industrial productora de mercancía, sobre todo, de su última etapa: la sociedad de consumo, donde la introducción de nece-

dible radica en que en el escenario lo escrito deviene oral. Desde mi postura, la obra de teatro debe ser escrita para ser pronunciada en el escenario. El texto escrito, en todo caso, será el inicio, pero no el fin, es un elemento más que puede ser requerido o no para la realización de una escenificación. Para evitar cualquier discusión innecesaria, en lugar de “literatura” propongo utilizar el término *artes lingüísticas*, porque plantea el uso de la lengua o el idioma en sus dos formas.

sidades artificialmente creadas es más importante que la mercancía misma. Se trata de productos culturales de consumo masivo con exigencias estéticas convencionales e institucionalizados. Es un arte fácil de “digerir”. Por ejemplo: el teatro producido en Broadway (Nueva York).

*d) Arte creativo.* Su función social es *instaurar nuevos códigos* y, con ello, desarrollar nuestras capacidades perceptivas y expresivas. Propone usos inéditos de los recursos expresivos. Cuestiona y confronta permanentemente ese *nudo de verdad histórica* que rige las convenciones sociales en cada época y en cada cultura. Nos confronta con nuestra idiosincrasia y filosofía de vida. Cuestiona nuestras ideas estéticas, éticas y de la moral. No es conocimiento, ni es lenguaje,<sup>57</sup> ni es comunicación: es provocación.<sup>58</sup> Lo importante es el impacto artístico que nos obliga a pensar. El arte creativo siempre es subversivo y progresista. Es el enemigo número uno de lo preestablecido, de lo convencional, de lo institucionalizado, de lo tradicional. Permanece en constante ebullición y de transformación. Penetra en nuestro ser por medio de los sentidos, de la percepción y allí permanece. Julia Kristeva enunció que las artes lingüísticas son *trabajo en y de la lengua* (idioma). Siguiendo el mismo razonamiento, las demás artes serían entonces *trabajo en y de la materialidad artística*. Cualquier intento de verbalización las convierte en una reducción abstracta. A pesar de ser fenómenos lingüísticos, la verbalización de un poema o una novela se presenta igualmente problemática. Aquí pertenecen todas aquellas actividades y producción artísticas que afectan y alteran el curso de la historia de las artes.

<sup>57</sup> Lo dicho por Xenakis se ajusta perfectamente a cualquier disciplina artística: “La música no es un lenguaje. Una obra musical es como una roca de compleja formación con rayas y patrones grabados por dentro y por fuera que se puede descifrar de mil maneras diferentes”. Iannis Xenakis, *Caminante del Sur*. En línea: <<https://caminantedelsur.com/2021/06/08/la-musica-iannis-xenakis/>> [consulta: 10 de junio de 2021].

<sup>58</sup> Según Arnold Hauser, las obras de arte son provocaciones con las cuales polemizamos más que no nos las explicamos. Las interpretamos de acuerdo con nuestras propias finalidades y aspiraciones, les trasladamos un sentido cuyo origen está en nuestras formas de vida y hábitos mentales. En línea: “Arte Según Arnold Hauser” [18 de octubre de 2014], en <<https://jadedelgadohuggins.wordpress.com/2014/10/18/convociendo-a-arnold-hauser/>> [Consulta: 14 de febrero, 2021.]

Cuando Housman escribe que “la poesía no es la cosa dicha, sino una forma de decirla”, y cuando vuelve a afirmar “que el intelecto no es la fuente de la poesía, que éste puede estorbar su producción, y que ni siquiera se puede confiar que la reconozca cuando se produce”, no está más que reiterando y formulando lúcidamente el primer axioma de todo arte creativo, ya sea en poesía, música, danza, arquitectura, pintura o escultura-, que es, a saber, que el arte no es, como la ciencia, una lógica de referencias, sino una liberación de la referencia y una traducción de la experiencia inmediata: una presentación de formas, imágenes o ideas de tal manera que comunicarán, no principalmente un pensamiento o incluso un sentimiento, sino un impacto.<sup>59</sup>

El *arte creativo*, la actividad y la producción escénica, en este sentido, son las que me interesan como objeto de estudio. La teorización que ejerzo como artista se enfoca igualmente hacia este mismo propósito.

## 5.

En el ámbito de la comunidad artística y también entre los estudiosos de las artes escénicas y de las artes en general las nociones de ciencia, científicidad y científico no del todo son apreciadas. Sin embargo, proliferan los “estudios” y “teorizaciones” de toda índole como nunca en la historia. El artista de hoy es considerado “investigador”, quien encima debe “teorizar”. Se afirma que el arte produce conocimientos, por lo tanto la obra de arte se convierte en “conocimiento” producido. Este cambio de paradigma es conveniente para su legitimación en el contexto académico-universitario globalista neoliberal. Las universidades son el lugar, sobre todo, desde la segunda mitad del siglo XX, donde se enseña las artes y se sistematiza sus métodos educativos, además de estudiarlas desde distintas esferas de la producción de co-

<sup>59</sup> Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 64-65.

nocimientos. Para ser aceptada y tener cabida en este sistema de percepción del mundo y en sus instituciones, la praxis artística obligatoriamente tiene que ser percibida a semejanza de las ciencias. A fin de poder estudiar las artes se les *idealiza* y se les *linealiza* atribuyéndoles la misma estructura retórica,<sup>60</sup> así como la lógica formal,<sup>61</sup> a partir de la cual operan todavía las ciencias sociales o humanas. Es decir, la semejanza estructural es virtualmente exigida entre el objeto de estudio y el instrumento con el cual se le aborda. No en vano se estableció de modo artificial a conveniencia el *isomorfismo*<sup>62</sup> entre el llamado *discurso artístico* y el discurso<sup>63</sup> científico o “teórico”,<sup>64</sup> al concebir a

<sup>60</sup> La retórica en la antigüedad se consideraba como el “arte de bien hablar”; en la actualidad, en la semiótica se le define como *la activación de las técnicas y de los medios de expresión*.

<sup>61</sup> Las abstracciones de la lógica formal son adecuadas para expresar el mundo real sólo dentro de unos límites bastante estrechos. Pero, al ser unilaterales y estáticas, son totalmente inservibles a la hora de expresar procesos complejos, especialmente los que conllevan movimiento, cambio y contradicciones. La concreción de un objeto consiste en la suma total de sus aspectos e interrelaciones, determinados por sus leyes subyacentes. El propósito del conocimiento científico es acercarse lo más posible a la realidad concreta, reflejar el mundo objetivo con sus leyes subyacentes y sus interrelaciones tan fielmente como sea posible. Como dijo Hegel, “la verdad es siempre concreta”. Alan Woods y Ted Grant, *Razón y revolución, filosofía marxista y ciencia moderna*. Trad. Jordi Martorell, Madrid, Fundación Federico Engels, mayo 2008, p. 98.

<sup>62</sup> “Isomorfismo” (del griego ἴσος: igual, y μορφή: forma). Relación entre objetos que tienen una estructura igual, idéntica. *Diccionario soviético de filosofía*. En línea: <<https://www.filosofia.org/enc/ros/isom.htm>> [consulta: 15 de mayo de 2021].

<sup>63</sup> Discurso: “... todo conjunto de enunciados emitidos por un enunciador y caracterizados por una unidad global del tema ...”

Oswald Ducrot y Jean-Marie Schaeffer, *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Arrecife Producciones, 1998, p. 547.

<sup>64</sup> Teoría es un término que proviene del griego *theoria* que en el contexto histórico significaba observar, contemplar o estudiar y se refería más bien a un pensamiento especulativo. Una teoría científica es la parte especulativa de una ciencia, en contraposición a la práctica. Se trata de un sistema consistente formado por observaciones, ideas y axiomas o postulados, y todo ello constituye un conjunto que trata de explicar ciertos fenómenos. Significados. <<https://www.significados.com/teoria/>> [consulta: 15 de mayo de 2021].

*priori*<sup>65</sup> las artes como sistemas de comunicación, lenguajes o sistemas de signos y símbolos. En términos bajtinianos el discurso científico, igual que todo sistema comunicativo, es lineal, monológico y homofónico (de una sola voz). En oposición, el discurso artístico, siendo no-lineal por naturaleza, es dialógico y polifónico (múltiples voces). Estructuralmente son incompatibles, lo cual dificulta el estudio del segundo por el primero ya que no es posible establecer el isomorfismo necesario para tal fin más que arbitrariamente. Por ejemplo, la lingüística es una de las ciencias sociales más desarrolladas en la medida que se aborda las lenguas (idiomas) y los lenguajes lingüísticos a partir de su uso en la cadena comunicativa, sin embargo, cuando se pretende estudiar las artes lingüísticas se queda atrapada en el umbral de una simple expresión verbal desprovista de todo sentido artístico. A pesar de ser manifestaciones lingüísticas, los poemas, las novelas, etcétera, como creaciones artísticas, no son verbalizables ulteriormente. El uso artístico de la palabra transgrede las leyes gramaticales, sintácticas y semánticas, así como, las funciones comunicativas, las normas y convenciones sociales del momento histórico. En esto radica su carácter subversivo. El estudio de las artes lingüísticas, igual que las artes semi-lingüísticas —como el teatro o la cinematografía donde lo lingüístico no determina el proceso de semiosis— y las artes no-lingüísticas (artes plásticas, danza, música) requieren un proceso de intelección y de mentalización a partir de la *lógica dialéctica*.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> *A priori* (del latín: *por lo que precede*). *A priori* significa lo que está dado de antemano, antes de la experiencia, antes de los hechos. De aquí que una “afirmación apriorística” significa una afirmación que sólo se fundamenta en abstractas consideraciones previas y que no se apoya en la experiencia y en la práctica. *A posteriori* significa por oposición a *a priori*: después de la experiencia, a partir de la experiencia, de los hechos. El materialismo dialéctico niega el conocimiento que no se basa en la experiencia y en la práctica sensibles. Filosofía en español. En línea: <<https://www.filosofia.org/enc/ros/apospri.htm>> [consulta: 15 de mayo de 2021].

<sup>66</sup> “El principio fundamental de la dialéctica es que todo está sometido a un proceso constante de cambio, movimiento y desarrollo. Incluso cuando nos parece que no está pasando nada, en realidad la materia siempre está cambiando. Las moléculas, los átomos y las partículas subatómicas están cambiando de lugar constantemente, siempre en movimiento. La dialéctica, por lo tanto, es una interpretación esencialmente dinámica de los fenómenos y procesos de toda la materia, tanto orgánica como inorgánica”.

Ahora bien, mi objeto de estudio, como artista y semiólogo, es la obra de arte misma: una pintura, una escultura, un poema, una escenificación, etcétera. Me interesa su configuración material, su estructura lógica interna, el proceso de semiosis que genera y el *impacto artístico*. Sumando a lo anterior, me ocupa el proceso creativo en el arte, la percepción y la expresividad que nos lleva al mundo de los sentidos: a todo aquello que es inverbalizable de una obra y de la vivencia artística. A todo aquello lo que los filósofos de la mente y los neurofilósofos discuten recientemente bajo el término “qualia” que para ellos son las *cualidades subjetivas de las experiencias individuales* como la rojez del rojo, la fealdad de lo feo, la belleza de lo bello, etcétera, imposibles de abordar científicamente. Por lo tanto, sostener que el arte produce conocimiento o que sea conocimiento es fortuito ya que sería un conocimiento inverbalizable, por ende, científicamente inexistente. No es casualidad que, desde ninguna de las ciencias o ámbitos de conocimiento, a partir de los cuales se abordan las obras de arte, se haya podido llegar a analizar una más allá de lo banalmente verbalizable reduciendo así la vivencia artística igualmente en expresiones lingüísticas simples. Por ejemplo, basta recordar los intentos del Grupo  $\mu$ , Roland Barthes, Umberto Eco, entre otros; en la historia, historiografía, historiología del arte o en la iconología e iconografía se describen las pinturas y esculturas como para un inventario, en el teatro el análisis de una obra se reduce a la trama, argumento o historia que cuenta, se describe la acción y se dice poco o nada de la escenificación, de la materialidad expresiva. Por lo tanto, es pertinente la invitación a la cautela al abordar teorizaciones o conocimientos “científicos” referente a las artes producidas desde la expectación plagados de afirmaciones basadas en postulados.

Desde mi perspectiva como artista moverse en el mundo de los sentidos, de lo no verbalizable, es natural. Para producir esculturas y pinturas no necesito la verbalización, o si se trata de teatro la parte lingüística conlleva una carga de sentidos mucho mayor de lo expresable con palabras que tienen que ver con la imaginería que provocan.

“Engels define la dialéctica como ‘la ciencia de las leyes generales del movimiento y la evolución de la naturaleza, la sociedad humana y el pensamiento’”. A. Woods y T. Grant, *op. cit.*, pp. 60 y 62.

Sin embargo, por medio de los *estímulos materiales*,<sup>67</sup> de los que se configura la escenificación, se les puede evidenciar. Estos estímulos materiales son claramente perceptibles, aunque difícilmente verbalizables. Muchos de ellos son cualidades de la materia misma (el color y la textura del pigmento), o constructos mentales que emanan de la manera como relacionamos entre sí los estímulos en cuestión, por ejemplo: relaciones sencillas (contrastes, ritmos, proporción) o relaciones complejas (equilibrios, efecto dinámico de la imagen o de la escenificación, focos de atracción). Son percibidos, pero no son palpables. Sin embargo, para el ser humano son realidad objetiva incuestionable, ya que son resultado del único contacto posible (proceso perceptivo) con el mundo material del que somos parte.

La problemática de los “qualia”, de las cualidades experimentadas, de la vivencia provocada por los estímulos materiales, permea todos los ámbitos de nuestra vida. Sólo que en las artes se evidencia en mayor grado, mientras en la vida cotidiana y en la cadena comunicativa no les prestamos tanta atención, suavizamos, hasta omitimos estos aspectos en beneficio del entendimiento y de la comunicación. No obstante, los “qualia”, las *cualidades subjetivas de las experiencias individuales*, no son tan subjetivos como lo afirman los filósofos de la mente y los neurofilósofos, ya que, por un lado, el mecanismo fisiológico de la percepción y de las capacidades de expresión son comunes a todo ser humano (salvo algunas enfermedades o mal formaciones que lo impidan) y el nombrar las cosas es socialmente condicionado y determinado; por el otro, el factor cultural de las diferentes épocas y regiones es producido por los seres humanos a partir de y para la vida social. Existen semejanzas en la percepción de las cosas y acuerdos culturales referente a su interpretación. Si mostramos, por ejemplo, el color “rojo bermellón” a un gran número de personas de diferente edad, raza y

<sup>67</sup> Sin los *estímulos materiales* el ser humano no es capaz de percibir nada. La luz, el sonido, lo palpado, los olores, los sabores, todos son materia. Asimismo, cualquier expresión implica transformación de la materia. En el arte los llamamos *elementos compositivos*, en semiótica se les llama *índices* (el universo material objetivo percibido) y *significante* (parte material de los signos y símbolos, es decir la materialidad de la expresión). En suma: estímulo material = elemento compositivo = índice = significante.

cultura harán un registro mental. La segunda vez que se les enseñe el mismo color lo reconocerán independientemente de las diferencias individuales de la percepción porque se trata de ondas de luz de la misma frecuencia. En este sentido la diferencia de la vivencia individual de la rojez del color rojo bermellón es tan reducida que se puede omitir. Ahora bien, siendo el individuo un sujeto socialmente problematizado su vivencia de la rojez o de la fealdad dependerá de lo que se determine culturalmente como rojo y feo, es decir, dependerá de los acuerdos socioculturales.

El interés manifestado desde el ámbito científico por los “qualia”, sin duda, es un gran avance, porque evidencia la existencia de lo que yo denomino *pensamiento sensorial* —“silencioso” y sin palabras,<sup>68</sup> el elemento primordial de cualquier trabajo artístico—, que forma parte medular de la producción y de la reproducción de la *semiósfera*.<sup>69</sup> Sin embargo, la percepción de los “qualia” no sólo es determinada por aspectos fisiológicos y psicológicos del individuo, sino como ser social de manera dialéctica por la semiósfera misma. Es cierto: no se

<sup>68</sup> El poeta-matemático Paul Valéry afirmó que “pensar profundamente es pensar lo más distante posible del automatismo verbal”. Según Einstein: “Las palabras o el lenguaje tal como es descrito o hablado, no parecen desempeñar ningún papel en mis mecanismos de pensamiento. Las entidades psíquicas que parecen actuar como elementos en el pensamiento son ciertos signos y ciertas imágenes más o menos claras, que pueden ser “voluntariamente” reproducidos o combinados”, *apud*. Décio Pignatari, *Semiótica del arte y de la arquitectura*. Trad. Basilio Losada Castro, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, 1983, p. 38.

“La vasta playa de lo ‘vacío’ se extiende detrás de quien intenta aprehender la labor de su pensamiento en el interior de la lengua” (pp. 91-92). Julia Kristeva, *Semiótica 2*, Madrid, Editorial Fundamentos / Espiral, Ensayo, 1978.

<sup>69</sup> La *semiósfera* es un concepto introducido por Yuri Lotman, semiólogo y lingüista ruso, pilar de la semiótica cultural. Partiendo del concepto de *biósfera* de V. I. Vernadski, que comprende el espacio ocupado por la materia viva, Lotman describe la *semiósfera* como el espacio fuera del cual no existe la semiosis. Es el espacio del *continuum* semiótico con sus diversas formaciones (las culturas de las diferentes épocas y regiones, la comunicación, los lenguajes, las performatividades, las artes, etc.) en el cual se encuentra inmerso el ser humano. Espacio dinámico en permanente transformación y de contradicciones donde se realiza también la semiotización del mundo extrasemiótico (el universo material que existe a pesar del ser humano).

pueden verbalizar, pero se puede hablar de ellos en la medida que se sitúe la discusión en el terreno de *lo realmente vivido —lo realmente percibido— lo verbalizable*. Las teorizaciones de *artistas-teóricos* como Adolph Appia, Vsévolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Vasili Kandinski, Paul Klee, Joseph Albers, Arnold Schönberg, Iannis Xenakis, entre otros, son ejemplos ilustrativos.<sup>70</sup> Una razón más para insistir en abordar mi objeto de estudio desde la perspectiva científica, desde un ámbito que aparentemente parece situarse en el polo opuesto a las artes. Aun cuando las dificultades que esta hazaña pudiera presentar, las ciencias siguen siendo el lugar para lograr un acercamiento racional a la actividad artística y escénica para producir conocimientos sistematizados sin la relativización excesiva ni mistificaciones de la subjetividad.

## 6.

Lo anteriormente dicho referente a mi objeto de estudio plantea dificultades serias para el estudio científico de la escenificación y de las artes en general ya que las ciencias, sobre todo las sociales, dependen cien por ciento de la verbalización. Los conceptos son abstracciones<sup>71</sup>, expresiones de la realidad observada. Son creadas por quien observa. No representan la realidad en su plenitud, no están en su lugar, sólo la nombran, la señalan. A partir de las abstracciones, del acto de *derivar sintetizando*, construimos signos y símbolos que evidencian cómo percibimos la realidad. Sin embargo, el problema surge cuando se confunde la abstracción con la realidad,<sup>72</sup> común en los estudios referentes a las artes. Las palabras, en tanto que son signos lingüísticos,

<sup>70</sup> En los estudios referentes a las artes son utilizados como fuentes de conocimientos de primera mano.

<sup>71</sup> “A través de millones de años, mediante aproximaciones sucesivas, nuestros antepasados comenzaron a establecer ciertas relaciones entre las cosas. Empezaron a hacer *abstracciones*, esto es, a generalizar a partir de la experiencia y la práctica”. Woods y Grant, *op. cit.*, p. 46.

<sup>72</sup> Las abstracciones matemáticas son herramientas muy útiles para comprender el universo, a condición de que no se pierda de vista que incluso la mejor abstracción

también son abstracciones. Son constructos mentales, producto del pensamiento, producto de esa *materia viva* que es nuestro cuerpo.<sup>73</sup> Los signos de cualquier índole (lingüísticos, visuales, auditivos o acústicos, etcétera) son inventados y usados para expresar y comunicar nuestro pensamiento, sin el cual no existe la vida social. Así, cualquier *discurso*<sup>74</sup> científico sólo será una aproximación a la realidad.

Las dificultades en cuestión radican concretamente en el proceso de verbalización de los conocimientos científicos. Lo evidenciaron ya Ducrot y Todorov al referirse a la semiótica, sin embargo, es transferible a todo discurso científico: “*Las trabas con que tropieza la semiótica no existen en el nivel de su objeto (que existe sin lugar a duda), sino en el nivel de su discurso, que vicia con lo verbal los resultados de sus indagaciones*”.<sup>75</sup> El problema se presenta cuando se rompen los nexos con la realidad gracias a la idealización de lo verbal, del pensamiento y de los lenguajes lingüísticos. La verificación del conocimiento se vuelve incierta. Es como la “palabra santa”, nada más porque está escrita, para los creyentes se convierte en la “verdad absoluta”, cuando, como lo señala Julia Kristeva, “...la verdad sería un discurso que se asemeja a lo real”.<sup>76</sup> Es un problema de semejanza, un constructo mental igualmente resultado del proceso de la abstracción de lo observado. En la medida que se expresa la correspondencia (la semejanza) con la *estructura lógica de la naturaleza*, con la estructura lógica de lo observado, el conocimiento se vuelve *convinciente*, de lo contrario, se vuelve *arbitrario*. Por ejemplo, en los años 2020-23, se han publicado en revistas científicas médicas (incluida *The Lancet*) consideradas serias de prestigio y arbitradas, es decir, avaladas por los pares, numerosas

matemática es sólo una aproximación a la realidad. El problema empieza cuando se comienza a confundir el modelo con la cosa en sí. *Ibid.*, p. 231.

<sup>73</sup> [...] En otras palabras: los fenómenos psíquicos, los fenómenos de la conciencia, son simplemente una propiedad de la materia organizada de una manera concreta, una ‘función’ de ese tipo de materia. Nikolai Bujarin, *ibid.*, p. 309.

<sup>74</sup> “[...] el lenguaje es siempre un saber, el discurso es siempre un conocimiento para el que pronuncia o escucha el habla en la cadena comunicativa”. Kristeva, *op. cit.*, p. 9.

<sup>75</sup> Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI Editores, 1980, p. 111.

<sup>76</sup> Kristeva, *op. cit.*, p. 11.

“investigaciones” *arbitrarias* referente al virus COVID-19, con resultados dudosos y contradictorios, minando así toda credibilidad en las ciencias.<sup>77</sup> Según el criterio científico actual un conocimiento tiene que ser verificable. Si no lo es, no cabe dentro de esta denominación; por lo tanto, no es suficiente que sea avalado por los pares. Sin embargo, el problema no son las ciencias, sino los científicos, quienes, dejando de lado la ética profesional, se prestaron para producir “conocimientos al vapor” con fines políticos y económicos.

Prefero el término *arbitrario* en lugar de la acepción dominante en el imaginario colectivo del término *relativo*, que expresa la excesiva subjetivización de la percepción, por ende, de toda abstracción y de cualquier conocimiento que pueda surgir de allí, sean científicos o no. Una cosa es reconocer que no existen conocimientos que planteen verdades absolutas y otra es creer que toda verdad es absolutamente relativa. Bertrand Russell explicó ya en su libro *ABC de la relatividad* que Einstein, al corregir la teoría de la relatividad, demostró justamente que lo *relativo* no es tan relativo:

Cierto tipo de hombre superior se siente orgulloso de afirmar que “todo es relativo”. Esto, naturalmente, es absurdo, ya que si *todo* fuera relativo, no habría nada relativo a ese todo. No obstante, sin caer en absurdos metafísicos, es posible sostener que todo el mundo físico es relativo a un observador. Esta idea, verdadera o no, no ha sido adoptado por la “teoría de la relatividad”. Quizás el nombre no sea lo más afortunado. Pero lo cierto es que ha llevado a confusión tanto a filósofos como a personas poco instruidas. Creen que la nueva teoría prueba que *todo* en el mundo físico es relativo, cuando la verdad es todo lo contrario. Intenta excluir lo relativo y llegar a una formulación de las leyes físicas que no dependen en ningún sentido de las circunstancias del observador.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> “La prensa médica ha dejado de ser científica. No me refiero a las cuestiones oscuramente ideológicas denunciadas en 1996 por el físico Alan Sokal sino al hecho que el 75 % de los artículos que se publican ahora son inverificables”. Thierry Meysan, “¡Basta ya de ‘consenso!’”, *Red Voltaire*, 2 de junio de 2020. En línea: <<https://www.voltairenet.org/article210043.html>> [consulta: 4 de agosto de 2020].

<sup>78</sup> Bertrand Russell, *ABC de la relatividad*, México, Planeta/Ariel, 1988, p. 16.

Russell continúa explicando:

De dos hombres en los Alpes, uno percibirá la belleza del paisaje, mientras el otro se fijará en las cascadas, de los cuales se podría obtener energía. Estas diferencias son psicológicas. Las diferencias entre un hombre que tiene una vista de largo alcance y la de un miope, o entre un sordo y uno que oye bien, son fisiológicas. Ninguna de estas diferencias nos interesa. [...] El tipo de diferencia que nos interesa es el puramente físico. [...] Si dos hombres ven caer un árbol, lo ven desde ángulos diferentes. Tales diferencias podrían hacerse igualmente patentes mediante instrumentos de grabación: no se deben a la idiosincrasia de los observadores, sino que forman parte del curso ordinario de la naturaleza física, tal como nosotros la experimentamos.<sup>79</sup>

La exaltación de las diferencias fisiológicas y psicológicas de la percepción individualizada llevan a generar abstracciones subjetivas y conocimientos relativizados que tergiversan la conexión con la realidad física y social de los seres humanos. Desde la psicofísica y las neurociencias se han establecido leyes de cómo funcionan fisiológicamente nuestros aparatos perceptivos, nuestro único contacto con el mundo físico real. Desde la psicología y el psicoanálisis se han establecido leyes de cómo funciona nuestro mecanismo de intelección y procesamiento de los datos recabados, es decir cómo opera nuestra mente. Desde el materialismo dialéctico e histórico se han establecido leyes de cómo funciona la producción y reproducción de la vida real, la vida material y social. Ignorarlas sería un error. Aún con los desaciertos que puedan tener, así funcionamos en la actualidad. Corregirlas, descubrir nuevas leyes es la tarea a futuro de los científicos a venir.

Al igual que la mecánica cuántica, la relatividad ha sido utilizada por los que quieren introducir el misticismo en la ciencia. Se utiliza “relatividad” en el sentido de que no podemos conocer realmente el mundo. Como explica Bernal:

<sup>79</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

Sin embargo, es igualmente cierto que el efecto del trabajo de Einstein, fuera de los estrechos campos especializados a los que se puede aplicar, fue de mistificación general. Se aferraron a él ardentemente los intelectuales desilusionados después de la Primera Guerra Mundial para ayudarse a no enfrentarse a la realidad. Sólo tenían que utilizar la palabra ‘relatividad’ y decir ‘Todo es relativo’ o ‘Depende de lo que quieras decir’.<sup>80</sup>

Ésta es una mala interpretación de las ideas de Einstein. De hecho, la misma palabra “relatividad” es inapropiada. El propio Einstein prefería llamarla *teoría de la invarianza*, que da una idea mucho mejor de lo que quería decir —la idea exactamente opuesta a la idea vulgar de la teoría de la relatividad—. Es completamente falso que para Einstein “todo es relativo”. Para empezar, la energía en reposo (es decir, la unidad de materia y energía) es uno de los *absolutos* de la teoría de la relatividad. El límite de la velocidad de la luz es otro. Lejos de una interpretación arbitraria y subjetiva de la realidad, en la que una opinión es tan buena como otra y “todo depende de cómo lo mires”, Einstein “descubrió lo que era absoluto y fiable *a pesar* de la confusión aparente, ilusiones y contradicciones producidas por los movimientos relativos o la acción de la gravedad”.<sup>81</sup>

“De la misma manera que existen leyes que gobiernan la materia orgánica e inorgánica, existen leyes que gobiernan la evolución de la sociedad humana. Los modelos de comportamiento que podemos observar a través de la historia no son fortuitos”.<sup>82</sup> De la misma manera, insisto en que la práctica artística, por lo tanto la escénica, así como el proceso de intelección de las obras de arte, no son arbitrarios, ni subjetivos, ni relativos, ni dependen de puntos de vista. Son socialmente determinados. “Piaget hace la importante observación de que ‘todo el comportamiento humano es al mismo tiempo social e individual’. [...] Es totalmente falso contraponer el pensar al ser, o el individuo a la sociedad. Son

<sup>80</sup> J. D. Bernal, *Science in History*, pp. 527-528. *apud.* Woods y Grant, *op. cit.*, p. 180.

<sup>81</sup> N. Calder, *op. cit.*, p. 13, *apud.* Woods y Grant, *op. cit.*, p. 180.

<sup>82</sup> Woods y Grant, *op. cit.*, p. 155.

inseparables”.<sup>83</sup> Las artes en cada época y en cada cultura operan igualmente según leyes específicas. A partir del estudio de la organización lógica, sintáctica y semántica de los elementos compositivos de las obras artísticas es posible develar dichas leyes y su *modus operandi*. En materia escénica es otra de las tareas importantes de la teatrología.

## 7.

Hacer un inventario de todas las ciencias<sup>84</sup> existentes no es una tarea fácil, no sólo porque hay un gran número de ellas que abarcan los diversos aspectos de la *producción y reproducción de la vida real* (Marx), sino porque su número está en constante crecimiento. Van surgiendo nuevas ciencias. Habitualmente se les clasifica agrupándolas a partir de sus objetos de estudio y/o la metodología que emplean. Varias de ellas, dependiendo de sus características, pueden ser incluidas en diferentes grupos. Por otro lado, los intereses individuales de quienes las clasifican pueden influir en las diferentes categorizaciones. Así se puede hablar de ciencias:

a) *Naturales*. Estudian el mundo material (física, astronomía, química, biología, geología, etc.)

b) *Formales*. Crean y estudian abstracciones (lógica, matemática, informática, etc.)

c) *Humanas o sociales*. Estudian la humanidad y la vida en sociedad: organización social, lenguaje, cultura, entre otros (sociología, historia, antropología, economía, filosofía, lingüística, etc.).

d) *Fácticas*. Incluyen tanto las naturales como las sociales que se basan en la observación de fenómenos que pertenecen al ámbito de lo empírico.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>84</sup> Para profundizar en el tema es recomendable acercarse a filósofos de la ciencia como son Mario Bunge, Thomas Kühn, Paul Feyerabend, Imre Lakatos, Ernst Alfred Cassirer, Willard Van Orman Quine, Bertrand Russell, Gustavo Bueno, David Alvar-gonzález, entre otros.

e) *Aplicadas*. Utilizan conocimientos científicos para resolver problemas prácticos, por ejemplo, para el desarrollo de la tecnología (las ramificaciones de la ingeniería, etc.)

f) *Agrupadas por semejanza temática*. Ciencias de la salud, de la comunicación, del conocimiento, cognitivas, etc.

g) *Especulativas*. Si bien se basan en la observación se orientan más hacia el pensamiento especulativo. Ciencia y teoría son consideradas prácticamente sinónimos. Lo que convence es la estructura lógica del pensamiento (filosofía, lógica, matemática pura, semiótica peirceana, etc.).

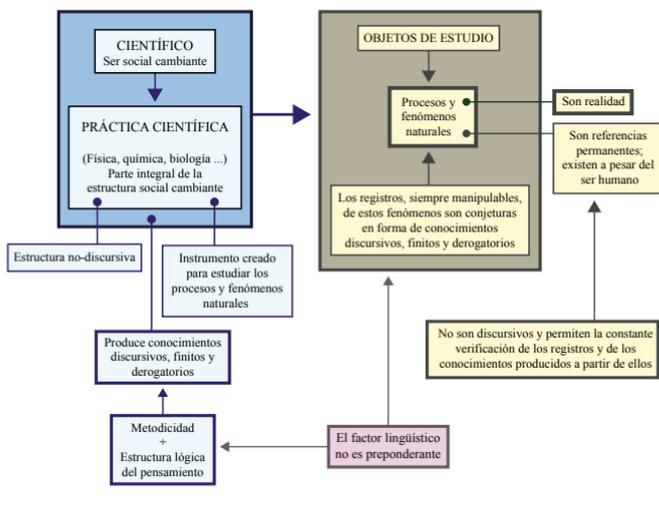
Las actividades científicas —sin excepción e independientemente del tipo de clasificación— se caracterizan de que el sujeto científico es un ser cambiante no sólo porque socialmente es determinado y, por ello, está obligado a vivir todas las vicisitudes que esto implica, sino también porque es un ser viviente sentenciado a una evolución fisiológica e intelectual desde su nacimiento hasta su muerte. El instrumento de estudio, la ciencia, inventada y practicada por el sujeto científico, es una actividad social que forma parte integral de la estructura social igualmente cambiante. Así, la ciencia misma es un fenómeno que permanentemente muda de piel. El saber científico es *a priori* lineal a causa de la estructura del lenguaje en el cual se materializa; de esta manera, el sujeto científico —con la ciencia como instrumento— produce conocimientos inevitablemente discursivos, finitos y derogatorios. Los nuevos conocimientos, hipotéticamente cada vez más evolucionados, van aboliendo y sustituyendo sistemáticamente a los anteriores gracias a su estructura metódico-lógica. En estas circunstancias de constante movilidad, se entiende que todo conocimiento pueda parecer “relativo”.

La generación de parámetros de verificación para la evaluación de los conocimientos permite evitar la relativización hasta el infinito. El desarrollo de unas y el rezago de otras ciencias tienen relación directa con *las características del objeto de estudio y su percepción*. Partiendo de esta premisa, reagruparé las ciencias<sup>85</sup> para poder esbozar la situa-

<sup>85</sup> Lo referente a mi reagrupamiento de las ciencias en el presente texto es una versión aumentada de la idea esbozada ya en Tíbor Bak-Geler, “Epistemología teatral”, en *Investigación teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*,

ción en la cual se encuentra el estudio de las artes. El propósito radica en evidenciar la doble articulación, de mi objeto de estudio: por un lado, las artes como prácticas sociales y, por el otro, el cúmulo de obras creadas. Cada una tiene atributos no sólo diferentes, sino antagónicos, peculiaridad hasta ahora omitida. Desde las ciencias, se les aborda indistintamente; sin embargo, en la práctica nos relacionamos con ellas de manera diferente.

*1. Ciencias cuyos objetos de estudio son los procesos y fenómenos naturales, el mundo material y orgánico, donde el ser humano es incluido como fenómeno fisiológico:*



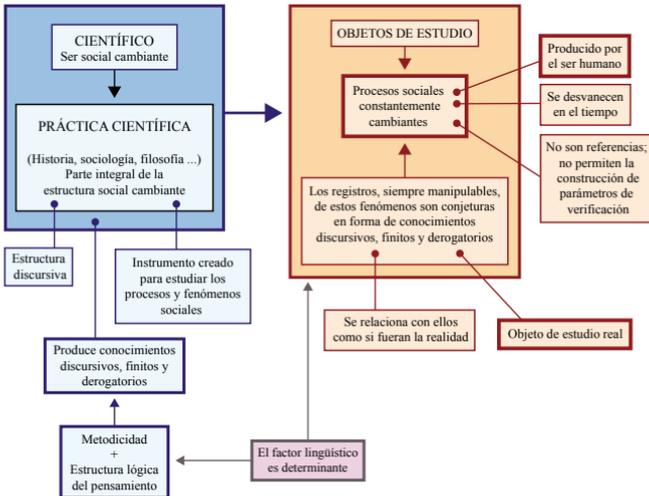
GRÁFICA 1.  
Ciencias por medio de las cuales se estudian los procesos y fenómenos naturales, el mundo material y orgánico.  
(El ser humano incluido como fenómeno fisiológico)

a) Este grupo es el más evolucionado. El mundo material y orgánico, sumando los procesos y los fenómenos naturales, son nuestra realidad material a pesar de la injerencia humana. Son referencia en sí que permiten la construcción de criterios de verificación, y funciona como parámetro para evaluar lo relativo y lo no relativo. Por

ejemplo, la ley de la gravedad establecida por Isaac Newton es un conocimiento que se puede verificar siempre a partir del fenómeno mismo. Los estudios subsiguientes sobre el tema parten tanto de la ley de Newton como de la observación del suceso mismo; incluso es posible suprimir los conocimientos existentes y abordar directamente al fenómeno de la gravedad para volver a iniciar el estudio y ofrecer un conocimiento nuevo con mayor grado de credibilidad a partir de una estructura metódico-lógica más desarrollada del pensamiento. El objeto de estudio no sólo es un parámetro en sí, sino que es imposible descontextualizar como referencia; por ello, un científico puede continuar las investigaciones de otro.

b) Los conocimientos producidos en este grupo tienen una aplicación práctica amplia para “la producción y la reproducción de la vida real”. Por ejemplo, el químico científico no sólo produce conocimientos para sus colegas, sino para la masa de químicos que los aplican en la práctica, trátase de fabricar comida para perros o medicina sofisticada para curar el cáncer. Otro ejemplo consiste en el impresionante desarrollo tecnológico actual.

## 2. Ciencias cuyos objetos de estudio son los procesos sociales

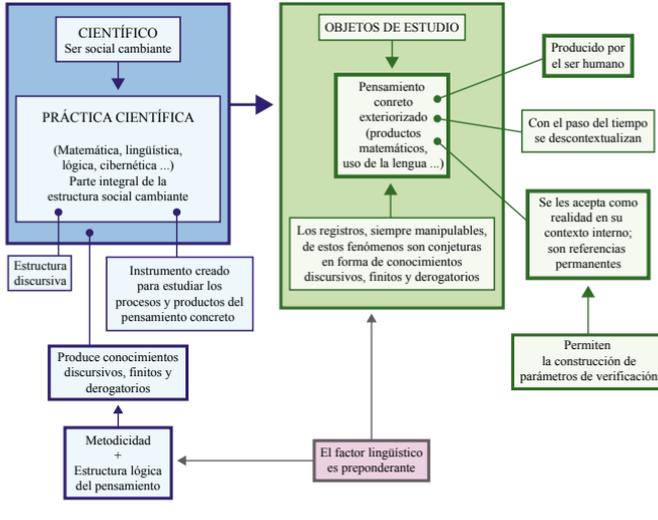


GRÁFICA 2.  
Ciencias por medio de las cuales se estudian los procesos sociales.

a) Estudiar los procesos y los fenómenos sociales es una tarea muy compleja porque son permanentemente cambiantes. A esta dificultad hay que sumar los medios de estudio (las ciencias) que siendo productos sociales se encuentran de la misma manera en constante transformación. Así el sujeto de estudio (el científico), un ser humano en continuo cambio también y socialmente determinado no sólo es causante, sino que forma parte integral de su objeto de estudio: es “juez y parte”. Los sucesos se desvanecen en el tiempo dejando poco rastro y cuando los vivimos ni si quiera podemos observarlos en su totalidad. De esta manera, el objeto de estudio real no podrá ser el suceso mismo, sino los vestigios conservados los registros y todo tipo de documentos producidos por los observadores a partir de lo contemplado. Se relaciona con estos como si fueran la realidad. Es como estar ante un “espejismo”. Cabe plantear la duda que surge del conflicto entre lo percibido y lo realmente sucedido. El objeto de estudio descontextualizado por el paso del tiempo, igual que el procedimiento de estudio, da la impresión de ser “relativos”. Por falta de elementos para establecer parámetros de verificación reales, no sólo es improbable comprobar los conocimientos aquí producidos, sino que es imposible que otros continúen las investigaciones. La ilusión de continuidad radica en que un conocimiento es fuente de inspiración para otro nuevo. Si bien no es posible verificar un conocimiento se le puede legitimar desde la *estructura lógica del pensamiento* a partir del cual fue construido.

b) Los conocimientos producidos en este grupo de ciencias son indispensables para la manutención intelectual del ser humano y para la cohesión social. Es fundamental conservar la memoria histórica sin la cual ninguna sociedad puede mantener o construir su propia identidad. Esto fue la función de la mitología en las sociedades de la antigüedad. Desde estas ciencias se aborda tanto el pasado como el presente de la humanidad, excepto en el caso de la historia que por su naturaleza se refiere sólo al pasado. El científico no produce conocimientos únicamente para sus colegas, sino también para la masa de “distribuidores” del conocimiento y para los que los aplican en la práctica; todos ellos deben estar instruidos en el lenguaje de su campo de saber. Por ejemplo, tanto el profesor de Sociología de una universidad como el empleado de una empresa comercial que realiza una investigación a cerca de la vida social de la posible clientela, deben estar familiarizados con el saber sociológico.

3. Ciencias cuyos objetos de estudio son productos del pensamiento concreto que permiten proponer parámetros de verificación



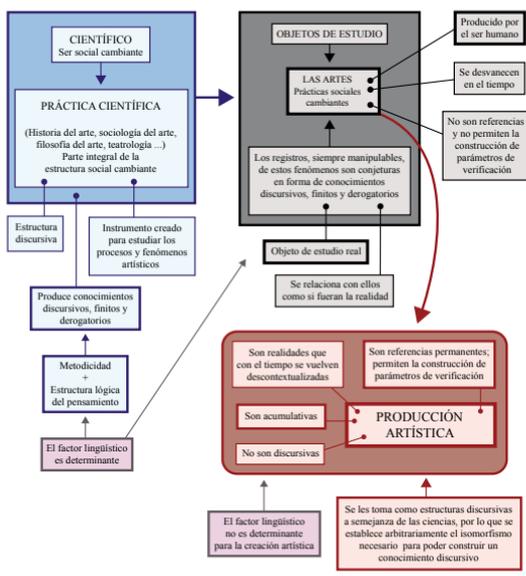
GRÁFICA 3.  
Ciencias concretas.

a) Se trata de un grupo de ciencias denominadas formales, que son especulativas como las matemáticas, la lingüística, la lógica, la cibernética, etcétera. Sus objetos de estudio son productos de la mente donde las ciencias que los estudian operan en el mismo nivel. Si bien todo pensamiento es abstracción no todos son del mismo tipo. Mientras en las demás ciencias la abstracción, el *derivar sintetizando*, para ser requiere la observación de algo que no es abstracto, en este grupo se trata de productos mentales que son abstracciones de las abstracciones o pensamiento “puro”, mejor dicho, pensamiento *concreto*. A causa de sus características prefiero diferenciar este conjunto de disciplinas científicas de las demás y llamarlas: *ciencias concretas*. Han alcanzado un alto grado de desarrollo gracias a los criterios de verificación establecidos y su aplicación en la práctica. Por ejemplo, en el caso de la lingüística, es un privilegio tener la posibilidad de estudiar la lengua (idioma) insertada en la estructura social del presente. Pero la lengua tiene sus etapas de evolución igual que cualquier proceso social; por ello, no queda más que es-

tudiarla de modo descontextualizado si se refiere al pasado. Si bien el ámbito social que genera la lengua se desvanece en el tiempo, gracias a la escritura, queda el contexto lingüístico (gramatical, sintáctico, semántico, etcétera). A este contexto se puede recurrir en cualquier instante para verificar un conocimiento. Por lo tanto, se le acepta como parámetro estable de verificación, independientemente de que las versiones más desarrolladas del uso de la lengua deroguen a las versiones anteriores, ya que cada etapa de evolución es verificable a partir de la producción de textos acumulados (cartas, contratos, testimonios, el cúmulo de obras de las artes lingüísticas, y más). De esta manera, es posible continuar las investigaciones, recurriendo a estas como sustento de los nuevos conocimientos y no sólo como fuentes de inspiración.

b) La aplicación en la práctica de los conocimientos generados por las ciencias concretas, desde el ámbito de las otras ciencias hasta la vida cotidiana, es de utilidad indiscutible, pero nadie puede recurrir a ellos si no domina el lenguaje de estos campos de saberes.

#### 4. Ciencias cuyos objetos de estudio son las artes:



GRÁFICA 4. Ciencias por medio de las cuales se estudian las artes.

a) Según los criterios convencionales, el estudio de las artes debería estar situado en el grupo dos, ya que la actividad artística es considerada como una de las prácticas sociales; por lo mismo, hasta ahora se le trata igual que a cualquier otro proceso social cambiante. Se aborda homogéneamente, sin distinción alguna, tanto a la *actividad artística* como al *producto artístico*, porque se les identifica bajo el *mismo objeto de estudio* y con las mismas características. A la obra artística se le estudia como lenguaje, comunicación, producción de significación..., con lo que se establece arbitrariamente el isomorfismo necesario con el instrumento de estudio, la ciencia, para poder construir un conocimiento convencional.

b) Los conocimientos así producidos a cerca de las artes no tienen utilidad práctica fuera del reducido gremio de los científicos, investigadores y profesores de alguna disciplina artística siempre y cuando se trate de asuntos teóricos. Para ser científico o para acceder a los conocimientos es necesario dominar los lenguajes correspondientes a las ciencias concernientes. En la actualidad, da la impresión de que el gremio científico se preocupa más en construir una terminología rebuscada para establecer la línea de demarcación entre un campo de saber y otro, que para expresar el saber mismo. De este modo, los que tendrían que aplicar masivamente en la práctica los conocimientos en cuestión (los artistas) quedan alejados de ellos por dos razones: primero, son ignorantes del lenguaje científico; segundo, los conocimientos no abordan adecuadamente al fenómeno artístico; por ello, no les son útiles para la práctica de producción. Cabe preguntar: ¿Qué características deben tener los conocimientos científicos útiles para un artista? ¿Es que los conocimientos científicos referente a las artes, adquiridos por lo general por medio de estudios universitarios, son garantía para lograr “mayor nivel artístico”?

c) En primer lugar, la revisión del lenguaje es fundamental. Todas las palabras pueden ser adecuadas en la medida que expresan el saber con precisión y sencillez. En segundo lugar, las ciencias que estudian las artes no evolucionarán mientras no se reconozca que, en realidad, se trata simultáneamente de dos objetos de estudio contradictorios con estructuras diferentes y que funcionan de distinto modo. Por un lado se sitúa la actividad artística como proceso social, y por el otro el cúmulo de obras. Por ejemplo, el barroco o el romanticismo (que abarcaron todas las disciplinas artísticas de su

época: lingüísticas, plásticas, escénicas, música, etc.) como movimientos artísticos ya son del pasado, sin embargo, las obras que se crearon bajo estos enfoques siguen siendo vigentes. En tercer lugar, desde la semiótica se intentó abordar las artes de modo diferente pero por el momento no se tuvo éxito sustancial porque, desde mi punto de vista, para comprender la operatividad de una obra artística no se profundizó en las teorizaciones que sí son aplicadas, probadas y funcionales en la práctica para producir un fenómeno artístico. Se trata de las teorizaciones de Appia, Craig, Meyerhold, Von Laban, Kandinsky, Klee, Albers, Schönberg, Xenakis, etcétera, por mencionar algunos nombres que figuran en las artes escénicas, en las artes plásticas y música seria. No se trata de idealizar los conocimientos en cuestión; no obstante, la práctica demuestra que son un instrumento de trabajo para el artista, que facilitan la creación y permiten la verificación de los resultados. Son funcionales porque abordan directamente la materialidad artística y su organización interna en la obra. Insisto en que las ciencias, para aproximarse a las artes, deben partir de estos fundamentos, ya que el acervo artístico prueba contundentemente que para la elaboración de una obra es más importante desarrollar las capacidades perceptivas y expresivas del artista que el conocimiento enciclopédico. Toda enseñanza artística, por más tradicional que sea, apunta en esta dirección.

d) Ahora bien, hay una paradoja que dificulta la evaluación. Si bien las tendencias artísticas se desvanecen con el paso del tiempo, sucede lo contrario con el cúmulo de obras, que va siendo revalorizado constantemente de época en época a partir del manejo de sus recursos materiales y expresivos donde el significado queda en segundo plano, ya que se descontextualiza con la desaparición de la sociedad que las generó. Lo insólito radica en que la producción de los fenómenos artísticos es *acumulativa* y ninguno de los productos se deshecha o se vuelve extemporáneo, es decir, no tienen fecha de caducidad.

e) Para cualquier enigma, la respuesta radica en el estudio de los estímulos materiales entendidos como elementos compositivos (la materia prima del trabajo artístico y de la producción de sentidos) y de la organización de estos recursos, que tiene que ver con la plasticidad de una obra. No puede abordarse un fenómeno artístico comprendiéndolo a priori como un sistema de signos y símbolos preestablecidos (es decir, producción de significados) porque son sólo la consecuencia de la organización de la materialidad en cues-

ción. Más bien, estamos ante la problemática de la producción de significancia, mejor dicho, trabajo en y de la materialidad artística. Así, la semiosis artística es una vivencia que no depende del significado sino del significante, donde el significado se toma en cuenta únicamente como el rector de la organización lógica solamente de ciertos componentes del significante funcionando como un elemento compositivo más. La propuesta medular de mi investigación radica en que *a partir del estudio de la materialidad artística y de la estructura expresiva es posible establecer parámetros de evaluación*, y a esta materialidad se puede recurrir en cualquier instante para verificar un conocimiento o para generar otros más lógicos.

f) La situación de las artes escénicas es aún más compleja que la de las otras artes. Aparte de las dificultades que surgen para su estudio a causa de su naturaleza multisensorial, no es posible conservar el producto final, *lo escenificado*, como sí se puede a una pintura, escultura, composición musical, poema, filme...; sólo quedan fragmentos: la obra escrita, la escenografía, el vestuario, testimonios, etcétera. Por ello, hasta ahora su estudio es igualmente fragmentado. Afortunadamente, del siglo xx, se observa el creciente interés en registros fotográficos, filmicos, videgrabaciones y, desde algunas décadas, se está instituyendo el hábito de documentar el proceso de escenificación. No obstante el problema de la conservación no queda resuelto todavía, pero si fuera posible hacer un registro holográfico (la tecnología existe), sin duda sería de gran utilidad. Pese a que no hay manera de reconstruir del todo las escenificaciones realizadas en el pasado, en cada época y cultura existen sistemas representacionales y estructuras expresivas característicos que operan a partir de un orden lógico distintivo; de los cuales ninguna manifestación artística puede escapar. El estudio de dichos sistemas y estructuras aunados a los testimonios, documentos de diversa índole y vestigios conservados permite recuperar, al menos hipotéticamente, pero de bases científicas, la fisonomía de la actividad escénica.

g) Comprender el proceso de génesis de una obra artística es primordial para el estudio de las artes porque permite superar toda ficción impuesta por falta de conocimiento de causa. Las artes escénicas son un terreno idóneo para este tipo de estudios, ya que son un trabajo colectivo resultante de la colaboración de personas con diferente condición social, filosofía de vida, percepción del mundo, idiosincrasia, etcétera. Se configura de distintas actividades que

aportan, interactuando entre sí, a un objetivo común: lo escenificado. El proceso de génesis de la escenificación se evidencia así y se vuelve perceptible. Ahora bien, resolver la naturaleza multisensorial del fenómeno escénico afirmando que es la acción conjunta de las artes, de sistemas de comunicación, de lenguajes o —incluso— de sentidos significa negar las artes escénicas, negar su historia y su derecho de existir. Naturalmente, el estudio de las prácticas sociales mencionadas puede arrojar conocimientos acerca del fenómeno escénico, pero no como la suma de las partes. Lo multisensorial no implica producir distintos estímulos con distintos medios que configurarían lo escenificado conservando la autonomía de las partes. Al contrario, los estímulos son producidos de antemano por medios multisensoriales que exigen la subordinación de los sentidos al objetivo final. Lo cual, a su vez, demanda una intelección que pueda partir de las mismas bases multisensoriales.

Las *prácticas de producción de conocimientos* de los cuatro grupos antes descritos deben fundamentarse por igual en la *investigación* que requiere *métodos científicos*, de procesos cuya función es formular *leyes y teoremas* para saber más acerca de la operatividad del universo, nuestro entorno, la vida, las prácticas sociales, las artes, etcétera. No obstante, el hecho de destacar y mitificar la investigación como si fuera un objetivo en sí mismo es limitante. Siempre se investiga a partir de y para algún campo de conocimiento (ciencia), es una “herramienta” de trabajo. Lo mismo ocurre con el hecho de *teorizar*: es uno de los elementos fundamentales que conforman los métodos científicos. Si la teoría no está basada en un campo de conocimiento, se vuelve una simple elucubración. La *estructura lógica del pensamiento* es crucial para la construcción de cualquier tipo de conocimiento científico. La ciencia de características positivistas evolucionó gracias a la *lógica formal*,<sup>86</sup> propia de la metafísica, que se desembocó en lo que

<sup>86</sup> Lo importante para la lógica formal es la estructura del razonamiento desde el punto de vista formal (abstracción pura) sin tomar en cuenta su correspondencia con la realidad. Omite las características cualitativas de las cosas y considera el todo como la suma de las partes. “El método más común de la lógica formal es la deducción, que intenta establecer la verdad de sus conclusiones a través de dos condiciones: la con-

se llama hoy la *lógica moderna*.<sup>87</sup> Sin embargo, las ciencias como la mecánica cuántica, la física cuántica, la física submolecular o la teoría del caos no podrían existir sin la *lógica dialéctica* de base materialista.<sup>88</sup> En las ciencias sociales también hay una forma de pensar que les ha permitido evolucionar y asegurar su identidad científica. Se trata de la *concepción materialista y dialéctica de la historia* desarrollada por Karl Marx, la cual fue reconceptualizada por Friedrich Engels como *materialismo dialéctico e histórico*. Forma de pensamiento, politizado y tergiversado al extremo por sus críticos, cuyos aportes científicos son incontestables. De cualquier manera:

La relación entre la dialéctica y la lógica formal se puede comparar con la relación entre las mecánicas cuántica y clásica. No se contradicen, sino que se complementan. Las leyes de la mecánica clásica siguen siendo válidas para una gran cantidad de operaciones, pero no sirven para el mundo subatómico, con cantidades infinitesimalmente pequeñas y velocidades tremendas. De manera parecida, Einstein no sustituyó a Newton, simplemente puso al descubierto los límites más allá de los cuales no se podía aplicar el sistema newtoniano.

Igualmente, la lógica formal (que ha alcanzado el grado de prejuicio popular en forma de “sentido común”) sigue siendo válida para toda una serie de experiencias diarias. Sin embargo, las leyes de la lógica formal, que parten de una visión esencialmente

clusión tiene que emanar de las premisas y las premisas tienen que ser ciertas”. Woods y Grant, *op. cit.*, p. 107.

<sup>87</sup> Conserva la estructura del razonamiento de la lógica formal, sustituyendo viejos términos por nuevos. “La lógica moderna se basa en las relaciones lógicas entre conjuntos de enunciados. El centro de atención se ha desplazado desde el silogismo hacia los argumentos hipotéticos y disyuntivos. Esto difícilmente se puede considerar un paso adelante que corte el aliento. Se puede empezar por frases (juicios) en lugar de silogismos. Hegel lo hizo en su *Lógica*. Más que una gran revolución en el pensamiento es como volver a barajar los naipes”. *Ibid.*, p. 114.

<sup>88</sup> El concepto *materialismo* en filosofía y en las ciencias tiene un sentido y significado diferente del cómo se le utiliza de manera peyorativa en la vida cotidiana. Expresa la visión del mundo que se opone al idealismo y a la metafísica.

estática de las cosas, inevitablemente dejan de ser válidas cuando se trata de fenómenos cambiantes, más complejos. Utilizando el lenguaje de la teoría del caos, las ecuaciones “lineales” de la lógica formal no pueden aplicarse a los procesos turbulentos que se pueden observar en la naturaleza, la sociedad y la historia. Sólo se les puede aplicar el método dialéctico.<sup>89</sup>

El examen de la actividad escénica y la teatral, por una parte, como procesos sociales y, por otra, el cúmulo de obras, desde la teatrología y el estudio de las artes escénicas, requiere tomar en consideración tres particularidades fundamentales.

En primer lugar, debido a la complejidad excepcional del doble objeto de estudio, que se encuentra en sus aspectos cualitativos, que se superponen a los cuantitativos, dificultando cualquier acercamiento convencional, sólo la lógica dialéctica materialista permite abordarlos. Por otro lado, disgregar la escenificación a sus partes significa anularla. De la misma manera, no se pueden comprender las partes aisladas adecuadamente al margen de su conexión con el todo. Es imperativo reconsiderar la escenificación como un sistema integral y entender la dinámica latente que lo condiciona *como un todo* indivisible.

Una molécula de azúcar se puede dividir en los átomos individuales que la constituyen, pero entonces deja de ser azúcar. Una molécula no se puede reducir a sus partes componentes sin perder su identidad. Este es precisamente el problema cuando intentamos tratar un fenómeno complejo desde un punto de vista puramente cuantitativo. La simplificación resultante de no tener en cuenta el aspecto *cualitativo* nos lleva a una visión unilateral y distorsionada del mundo real. Es precisamente la *calidad* la que nos permite distinguir una cosa de otra. La calidad es la base de toda nuestra comprensión del mundo porque expresa la naturaleza fundamental de todas las cosas, mostrando las fronteras críticas que existen en la realidad material. El punto exacto en el que pequeños cambios de grado dan lugar a cambios de estado es uno de los problemas fundamentales de la

<sup>89</sup> Woods y Grant, *op. cit.*, p. 111.

ciencia. Es una cuestión que ocupa un lugar central en el materialismo dialéctico.<sup>90</sup>

En segundo lugar, otro aspecto indispensable para tomar en cuenta para el estudio de las artes escénicas radica en que “La ciencia necesita un marco filosófico que le permita valorar sus resultados y que guíe sus pasos a través de la masa confusa de hechos y estadísticas, como el hilo de Ariadna en el Laberinto. Los simples llamamientos al ‘sentido común’ o a los ‘hechos’ no son suficientes”.<sup>91</sup>

En tercer lugar, la memoria histórica es fundamental en cualquier ámbito de la vida social. Sin ella, no podríamos comprender nuestra identidad, de dónde procedemos, quienes somos tanto social como individualmente. El tiempo nos cambia y nos transforma. Todo lo que estamos produciendo en la actualidad (artefactos, monumentos, cualquier tipo de objetos, conocimientos, testimonios, documentos diversos, arte, acontecimientos...) en breve se convierte en objeto de estudio de los historiadores. Tanto nos importa nuestro pasado y él del entorno que incluso los astrónomos están ocupados tratando de “reconstruir la historia” del universo. Recién han aumentado su “edad” de 13,797 millones a 26,700 millones de años.<sup>92</sup> Si se confirma el descubrimiento, probablemente habrá un cambio de paradigmas.

La producción artística es acumulativa, por lo que el trabajo continuo con ella y su estudio requieren el auxilio permanente de las diferentes ciencias históricas y de las artes. Son indispensables, no sólo para los teatrólogos y otros estudiosos de las artes escénicas, sino también para los creadores. Ofrecen conocimientos para la valoración y ubicación en la historia de sus aportaciones.

El análisis del pasado requiere criterios de evaluación apropiados. Es preciso recordar que el concepto de *historicidad*, así como se le

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>92</sup> “Un nuevo modelo amplía la edad del universo a 26.700 millones de años”, Madrid, Europa Press, Cienciaplus, Astronomía, 12 de julio de 2023. En línea: <<https://www.europapress.es/ciencia/astronomia/noticia-nuevo-modelo-amplia-edad-universo-26700-millones-anos-20230712112400.html#>> [consulta: 14 de julio de 2023].

comprende en la actualidad, es reciente. Se originó hace apenas un poco más de dos siglos, en la época de la Ilustración. Sin ella, las ciencias históricas no pueden existir, son jóvenes, al igual que las otras ciencias sociales, que también surgieron en el siglo XIX. David Alvargonzález, en su clasificación de las ciencias, ubica a las ciencias históricas en un grupo particular, evidenciando una de sus características más significativas que no pueden ser ignoradas:

En las ciencias humanas y etológicas los científicos interactúan en mayor o menor medida con los sujetos temáticos (animales y humanos) cuyas operaciones son reconocidas como tales en el campo. Los teoremas de esas ciencias tratarán precisamente de explicar esas operaciones. En las ciencias históricas, sin embargo, los agentes históricos (César, Felipe II, Napoleón) ya están muertos y tan sólo nos quedan los vestigios y los documentos. A partir de esos objetos, las operaciones de los sujetos temáticos pretéritos tienen que ser supuestas, inferidas (otros preferirán decir “abducidas”), de modo que el historiador puebla esas reliquias con los fantasmas de los muertos.<sup>93</sup>

Me voy a referir ahora a la historia de los acontecimientos, la historia relato, esa historia que Lucien Febvre llamó peyorativamente “historia *historizante*” (Febvre 1952). Es evidente que, en esa historia, el historiador no puede ejercer ninguna influencia sobre las operaciones de los sujetos pretéritos ni sobre los nexos entre esas operaciones, las reliquias y los relatos, que forman una red fija. En esa historia no hay posibilidad de diseñar o repetir experimentos, como en las ciencias naturales o en las ciencias humanas y etológicas: a lo sumo se pueden intentar repetir algunas operaciones de los sujetos pretéritos para intentar comprenderlas mejor.<sup>94</sup>

<sup>93</sup> David Alvargonzález, “La clasificación de las ciencias desde la filosofía del cierre categorial”, en *Revista de Humanidades*, 37, 2019, p. 112. En línea “La clasificación de las ciencias”, en <[https://www.youtube.com/watch?v=k25F2\\_-Q3UY](https://www.youtube.com/watch?v=k25F2_-Q3UY)> [YouTube, 15 de enero de 2018] [consulta: 28 de abril, 2022].

<sup>94</sup> David Alvargonzález, “El cierre operatorio de las ciencias y sus diversos tipos”, *op. cit.*, p. 83.

Cualquier historia que trata sobre la vida humana, del universo<sup>95</sup> o ámbito que corresponda como objeto de estudio, presenta el mismo problema. No hay forma de interactuar con el pasado ni de alterarlo, es fijo, está dado. Sólo se puede “atar cabos” mediante ciertos vestigios y datos creados por humanos. Los conocimientos así obtenidos siempre serán hipotéticos, donde su “veracidad” depende de lo que hace a un discurso verosímil: la *estructura lógica del pensamiento*. El falseamiento de la historia se produce en el nivel del discurso, cuando se omiten datos, se les interpreta de manera lineal o, peor aún, motivados por razones ideológicas, se les tergiversa intencionalmente.<sup>96</sup>

## 8.

A partir de la modernidad en Occidente y, especialmente, de la Revolución Industrial y de la Ilustración, con el surgimiento de las ciencias positivas, se produjo un cambio radical en los paradigmas científicos, los cuales establecieron el concepto contemporáneo de cientificidad. Contexto, en el que, emulando los rasgos positivistas, se configuran también las ciencias humanas. Gustavo Bueno lo describe de esta manera:

La cuarta acepción de ciencia es una extensión de la anterior [de la ciencia positiva estricta] a otros campos tradicionalmente reservados a los informes de los anticuarios, de los cronistas, a los relatos de viajes, a las descripciones geográficas o históricas, a la novela psicológica o a las experiencias místicas. Esta extensión requerirá una enérgica reformulación de los materiales tratados por aquellas disciplinas, a fin de transformarlas en campos de lo que llamamos hoy

<sup>95</sup> Me refiero a la teoría del “Big-Bang”, que es un “relato histórico” igual que cualquier otro, de la manera como creen hipotéticamente algunos astrónomos que el universo surgió y evolucionó en el transcurrir del tiempo hasta llegar a nuestros días. El relato aceptado como verdad es una conjetura hipotética basada en ciertos datos más o menos objetivos.

<sup>96</sup> Basta recordar el ejemplo antes citado referente a la Segunda Guerra Mundial. Ver pie de página núm. 16.

“ciencias humanas”. De hecho, el proceso de reconstrucción de estos campos según el formato de la ciencia positiva ha logrado su reconocimiento académico, aunque este reconocimiento no pueda confundirse con una “justificación gnoseológica”. Hoy hablamos de Facultades de Ciencias Históricas, de Ciencias de la Información, de Ciencias Políticas, de Ciencias de la Educación, de Ciencias Empresariales, separándolas escrupulosamente de la filosofía. Desde luego, quienes se sitúan en la perspectiva de estas nuevas *ciencias* positivas suelen mantener una escrupulosa voluntad de cientificidad autónoma: los psicólogos, los pedagogos, los historiadores, los filólogos, los economistas, los politólogos, &c., manifestarán, una y otra vez, su voluntad de pisar en el terreno firme de una ciencia positiva que nada quiere saber de las especulaciones filosóficas. Cualquiera que sea la opinión que esta extensión del concepto de ciencia nos merezca, lo cierto es que se trata de un hecho, ideológico o efectivo, que debe ser analizado y enjuiciado por una teoría de la ciencia.<sup>97</sup>

De esta manera, las ciencias humanas o sociales interesadas en estudiar las artes, las abordan desde la perspectiva positivista con base en la lógica formal y resaltando sólo sus aspectos cuantitativos: lo materialmente palpable, las técnicas y lo verbalizable. Lo que se favorece es la narrativa, el contar una historia, el contenido, el “comunicar algo”, trátase de una escenificación, artes lingüísticas o plásticas. Se suprime la parte más importante, lo que hace arte al arte: los aspectos cualitativos y su función social. Afirmar que las artes son o producen conocimientos corresponde a este mismo criterio, para justificar su razón de ser e insertarlas en la percepción del mundo positivista, con la finalidad de convertirlas en “objetos” cuantificables. Suponiendo que las artes producen conocimiento que se materializa en la obra artística, la cuestión a considerar sería en determinar sus particularidades, su objeto de estudio, así como, establecer las diferencias que pueda tener con los otros tipos de conocimiento. Por otro lado, es indispensable recordar que de cualquier objeto, sea artístico u ordinario, se puede extraer conocimientos de índole variado: físicos, químicos,

<sup>97</sup> Gustavo Bueno, *¿Qué es la ciencia?*, Oviedo, Pentalfa, 1995. Versión digital en [filosofia.org](https://filosofia.org/aut/gbm/1995qc.htm). <<https://filosofia.org/aut/gbm/1995qc.htm>>.

tecnológicos, arqueológicos, sociológicos, históricos, etcétera. Dichos conocimientos serían *extra-artísticos*. El artista no se propone ofrecerlos, son efectos colaterales. El “conocimiento artístico”, como tal no está abordado. Referirse a las cuestiones técnicas y estilísticas, declarar conocimiento el “contenido” (lo verbalizable) de una obra no es suficiente ni es convincente. Asimismo, no se encuentra claro qué sería el objeto de estudio de las artes y a partir de qué fuente se podría obtener un conocimiento según los criterios positivistas. Lo que parece un hecho radica en que el ámbito de acción de las artes es la semiósfera. Dilucidar al respecto, es otra tarea más para realizar por los teatrólogos.

Los filósofos se ocupan de las artes desde el surgimiento de la filosofía occidental en la Grecia antigua hace 2600 años, lo cual demuestra que son conscientes de su valor artístico y social. Sin embargo, la siguiente cita ofrece algunas ideas de Aristóteles sobre la *mimesis* de utilidad para la comprensión del tema que se trata:

[...] El pináculo del antiguo concepto de mimesis es el razonamiento de Aristóteles. Mientras que para Platón la mimesis era sólo un medio, pero no un fin (la meta del verdadero arte en el concepto platónico es la educación moral), para Aristóteles estas dos coinciden: según él, el arte se origina en el instinto de mimesis, y su propósito es el goce de conocer lo que se immitiza, por eso puede gustar en el arte lo que es repugnante en la realidad. El antropocentrismo de la concepción aristotélica es notablemente progresista; según él, el rasgo común de todo arte radica en la mimesis de las características internas, el *ethos* del ser humano. Por lo tanto, para él, la rama del arte que mejor responde a los criterios de la mimesis artística es la música instrumental y la poesía cantada, la “*müziké*”, ya que expresa de manera más directa las emociones humanas, el carácter y los hábitos morales y sociales. La escultura y la pintura ocupan un lugar secundario en comparación con lo anterior, porque las formas y los colores sólo son susceptibles de mimesis indirecta del *ethos*. Finalmente, su razonamiento analítico de la relación entre historiografía y poesía [<sup>98</sup>] es relevante en términos de valorar el

<sup>98</sup> La poesía (del griego ποίησις \‘poiesis\ ‘acción, creación; adopción; fabricación; composición, poesía; poema’ < ποιέω \‘poiéō\ ‘hacer, fabricar; engendrar, dar a luz;

concepto de mimesis de Aristóteles, donde se acerca a reconocer la naturaleza esencial y típica del arte, diciendo que la poesía al no estar atada a la verdad histórica, sino sólo al criterio de lo verosímil y de lo necesario, está destinada a mostrar leyes generales, y en este sentido es “más filosófica y profunda” que la historiografía. Lógicamente ligado a este concepto está el hecho de que el artista puede tratar libremente con el objeto de la representación, no sólo puede emular y embellecerlo, sino también distorsionar y afearlo. [...]<sup>99</sup> [Trad. del autor].

obtener; causar; crear’). Originalmente, en las primeras reflexiones occidentales sobre la literatura, las de Platón, la palabra griega correspondiente a “poesía” abarcaba el concepto actual de literatura. El término “poiesis” significaba “hacer”, en un sentido técnico, y se refería a todo trabajo artesanal, incluido el que realizaba un artista. Tal artista es el ποιητής (poietés) ‘creador, autor; fabricante, artesano; hacedor, legislador; poeta’, entre las múltiples traducciones que otorga la palabra. Consecuentemente, “poiesis”, era un término que aludía a la actividad creativa en tanto actividad que otorga existencia a algo que hasta entonces no la tenía.

“Poesía”, en Wikipedia.

En línea: <<https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Poes%C3%ADa&oldid=144685804>> [consulta: 17 de julio de 2022].

<sup>99</sup> Mimézi: “[...] Az antik mimézi koncepció csúcsteljesítménye Arisztotelész okfejtése. Míg Platónnál a mimézi csak eszköz volt, de nem cél (az igazi művészet célja a platóni koncepcióban a közvetlen erkölcsnevelés), Arisztotelésznél e kettő egybeesik: a művészet szerinte az utánzás ösztönéből ered, s célja az utánzott megismerésének öröme; ezért tetszik a művészetben az is, ami a valóságban visszatetsző. Rendkívül előremutató az arisztotelészi felfogás antropocentrizmusa; minden művészet közös jellemvonása szerinte, hogy az ember belső jellemvonásait, éthoszát utánozza. Ezért a művészi mimézi kritériumainak leginkább megfelelő művészeti ág nála a hangszeres zene és a dalköltészet, a „muziké”, hiszen ez fejezi ki legközvetlenebbül az emberi érzelmeket, jellemet, erkölcsi-társadalmi habitust. A sóbrászat és a festészet a fentiekkel szemben második helyre szorul, mert az alakok és színek az éthosznak csak közvetett mimézisére képesek. Kiemelkedően fontos végezetül Arisztotelész mimézi felfogásának megítélése szempontjából a történetírás és a költészet viszonyát boncoló okfejtése, ahol a művészet lényegkifejező, tipikus jellegének felismerése közelébe jut, mondván, hogy a költészet azáltal, hogy nem köti a történeti hűség, csak a valószínűség és szükségszerűség kritériuma, az általános törvényszerűségek megjelenítésére hivatott, s e tekintetben „filozofikusabb és mélyebb” a történetírásnál. Logikusan kapcsolódik e felfogáshoz az is, hogy a művész szabadon bánhat az ábrázolás tárgyával, nemcsak leutánozhatja, s nem is csak megzépítheti, hanem torzíthatja,

De lo dicho por Aristóteles se desprenden algunas consideraciones a tomar en cuenta, pero, antes de continuar, es oportuno recordar la definición de Alain Rey del concepto *mimesis* que complementa la cita anterior, ya que explica cómo funciona en la práctica: “La negación de las fuentes fisiológicas de la acción garantiza la *mimesis*, que durante demasiado tiempo nos hemos empeñado en comprender como ‘imitación’, en tanto que es ‘producción de signo y de simulacro’”.<sup>100</sup>

La *mimesis*, más que categoría estética, forma parte medular del trabajo artístico así como del proceso de intelección; además de ofrecer parámetros de evaluación de las obras y de las tendencias artísticas para los teóricos de las artes. Es necesario tener en cuenta que las artes, desde sus orígenes hasta finales del siglo XIX, fueron exclusivamente *representativas* y *figurativas* basadas en la *mimesis*, sin importar el grado de abstracción, trátase de obras realistas o de las que la reinterpretación es llevada al extremo. Con el siglo XX se inauguraron otras opciones para sumarse al anterior. Por un lado, el arte *figurativo* y *no-representativo* (Dada, surrealismo, teatro del absurdo...), donde la *mimesis* sigue siendo fundamental y, por el otro, el arte *no-figurativo* y *no representativo* (constructivismo, expresionismo abstracto, gran parte de la música seria...) que requiere la *mimesis* como parámetro de evaluación.

Aristóteles determina el “objeto” de *mimesis*: el *ethos*. Asunto que se presenta inmaterial e indeterminable. Sólo se puede observar sus consecuencias. La obra de arte, lingüística, escénica, musical o de cualquier otra índole, es justamente eso: una *consecuencia materializada*. Examinarla en detalle sólo se puede dialécticamente. Todo lo que el artista estudia, lo hace en función de la expresividad. Hasta las obras más naturalistas o realistas son abstracciones, reinterpretaciones; no de la realidad, sino de cómo él la percibe. El artista dispone con total libertad de su objeto. Se plantea así el problema de la libertad de creación.

Otra aportación importante del filósofo griego radica en establecer la diferencia entre las ciencias y las artes, lo cual también determina la

rútabbá is teheti [...]”. István Szerdahelyi y Dénes Zoltai (eds.), *Esztétikai Kislexikon*. Harmadik, átdolgozott, bővített kiadás, Kossuth Könyvkiadó, 1979, p. 450.

<sup>100</sup> Ver nota al pie de página núm. 52.

función social de cada una. Mientras en las ciencias se trata de construir verdades atadas a la realidad, las artes están destinadas a desarrollar nuestras capacidades perceptivas y expresivas y, especialmente, a cuestionar todo: desde las leyes gramaticales, sintácticas, semánticas; la moral, la filosofía de vida, la idiosincrasia, percepción del mundo; hasta el nudo de verdad histórica. Cuestionan todo lo convencional e institucionalizado. En este sentido son subversivas, no comunican: *confrontan*. Requieren total libertad para poder ser.

En la filosofía moderna se distingue entre las artes miméticas, basadas en la “imitación” (pintura, escultura, teatro, cinematografía, artes lingüísticas, etcétera), y las no-miméticas (música y arquitectura). Sin embargo, la concepción aristotélica de la mimesis contradice esta aseveración, preponderando la música como la más perfecta. Para Aristóteles todas las artes son miméticas de alguna manera. Invita a la reflexión el hecho de que Lukács György, al final de su vida y después de construir un sistema filosófico a base del concepto de “imitación”, retomó la noción aristotélica. La definición de Alain Rey ayuda desentrañar el enigma. Por otro lado, basta revisar la totalidad de la producción artística para darse cuenta de que tal división es absurda, porque existen obras tanto miméticas como no-miméticas en cualquier disciplina artística. Depende de las tendencias o corrientes artísticas, en las que participan todas las disciplinas o ramas, cuál obra es mimética y cuál no. Sin embargo, no percibo contradicción en evaluar la producción artística no-mimética también con los parámetros aristotélicos de mimesis, puesto que funcionan igual que la música. En términos semióticos carecen de referentes (“no significan nada”), en términos aristotélicos el referente sería el “ethos” con sus múltiples facetas. Desde la perspectiva artística, las obras, ya sea de índole mimética o no, tienen el mismo origen: *son la consecuencia materializada de las reacciones provocadas por las cualidades de la vivencia de lo experimentado y lo observado que se colectivizan*.

Aristóteles sintió la necesidad de distinguir entre poesía e historiografía, en términos modernos, entre arte y ciencia, sin desestimar ninguna. No obstante, la plena oposición entre las dos se establece en la modernidad, sobre todo, desde el siglo XIX. Se olvida de su origen común como prácticas sociales y sin percibir la doble relación que tienen.

Desde los inicios de su existencia la acepción de los términos *ciencia* y *arte* es utilizada como sinónimos. Situación que prevalece en varios sentidos hasta la actualidad. Esto es lo que evidencia Gustavo Bueno:

En primer lugar, el concepto de ciencia como “saber hacer”, un concepto según el cual la ciencia se mantiene aún muy próxima a lo que entendemos por “arte”, en su sentido técnico. Así, hablamos de la “ciencia del zapatero”, de la “ciencia del navegante”; también de la “ciencia política” (en el sentido del saber político, en tanto incluye no sólo “arte” sino “prudencia”) e incluso, con Calderón, de la “ciencia de la honra”. Hay una acepción del término *sabiduría* colindante con esta acepción de *ciencia*, la acepción de la sabiduría en cuanto “ciencia del catador”, la sabiduría propia de quien distingue sabores, la sabiduría como *sapientia*; la sabiduría se nos manifiesta ahora como un “arte de la lengua”, capaz de diferenciar lo que es venenoso y lo que es útil, lo que sabe amargo y lo que sabe dulce, más que como “arte de la palabra”. Esta acepción del concepto de ciencia, no por ser la primera desde el punto de vista histórico, deja de ser una acepción actual [...].<sup>101</sup>

La coyuntura medieval es otro ejemplo que ilustra el uso indistinto de los términos en cuestión, sin embargo, las actividades artísticas reales como la pintura, escultura y el teatro quedaron apartadas de los centros de erudición:

Las primeras universidades de la Europa cristiana fueron fundadas en Italia, en Inglaterra, en España y en Francia para el estudio del derecho, la medicina y la teología. La parte central de la enseñanza implicaba el estudio de las artes preparatorias, o artes liberales; el *trivium*: gramática, retórica y lógica; y el *quadrivium*: aritmética, geometría, música y astronomía. Después, el alumno entraría en contacto con estudios más profundos que seguían denominándose artes los que podrían denominarse genéricamente *filosofía* y que incluían todo tipo de ciencias.<sup>102</sup>

<sup>101</sup> Gustavo Bueno, *op. cit.*

<sup>102</sup> “Universidad medieval”, en Wikipedia. En línea: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Universidad\\_medieval](https://es.wikipedia.org/wiki/Universidad_medieval)> [consulta: 8 de mayo de 2023].

Hoy por hoy, basta revisar cualquier diccionario de la lengua, como el de la Real Academia Española, y las redes sociales para constatar, el uso impreciso en el imaginario colectivo de los términos en cuestión, que infiltra hasta los ámbitos académicos. No obstante, si de vaguedades se trata, no es el único problema para eludir en los estudios de las artes. La mayor preocupación estriba en la propagación del concepto de *transdisciplinariedad* de Edgar Morin y Basarab Nicolescu en las ciencias humanas. Hecho que afecta seriamente la percepción tanto de las ciencias como de las artes y, por ende, de las artes escénicas:

[...] el artículo nueve de la Carta [de la transdisciplinariedad] deja bien claro que “la transdisciplinariedad conduce a una actitud abierta hacia los mitos y las religiones y hacia quienes los respetan en un espíritu transdisciplinario” (art. 9). Los firmantes defienden explícitamente el relativismo cultural indiscriminado al afirmar que “no hay un lugar privilegiado desde donde se pueda juzgar a las otras culturas” (art. 10), y proponen la elaboración de una economía transdisciplinaria y una ética transdisciplinaria de carácter cándido irenista.

Todos estos aspectos de la Carta que acabamos de citar dejan ver con toda claridad cuál es la filiación filosófica del grupo que promueve estas ideas, con Edgar Morin a la cabeza. Son las ideas de una antropología espiritualista, que defiende o admite la inmortalidad del alma, y exige el respeto indiscriminado a las pseudociencias, a los mitos y a las religiones aunque tengan contenidos delirantes. Es una antropología que promueve el relativismo cultural extremo, poniendo al mismo nivel los contenidos de las ciencias más estrictas, y las creencias y prácticas más absurdas y aberrantes.<sup>103</sup>

Para evitar divagaciones, la teatrología y las demás ciencias que estudian las artes escénicas, al igual que cualquier otra, requieren fundamentos epistemológicos sólidamente construidos.

Dicho esto, las prácticas sociales, como las ciencias y las artes, no se les puede nombrar hasta tener conciencia de su existencia. Es decir,

<sup>103</sup> David Alvargonzález Rodríguez, “La transdisciplinariedad como mito milenarista”, en *Encuentros multidisciplinares*, núm. 34, enero-abril, 2010, pp. 6-7.

estas actividades preceden su apelativo. Si bien las palabras expresan conceptos, lo más importante es estudiar lo que prevalece: *las actividades*. Independientemente de la manera de llamarlas en cada cultura e idioma, son entendidas como *saber hacer* que implica *sabiduría (sapientia)*. Requieren *materia prima a transformar*, de *herramientas, técnicas y métodos (procedimientos)*, o sea, requieren *tecnología*. Presuponen *trabajo manual (destreza de ejecución)* y *trabajo intelectual* a la vez en el mismo nivel.

Para examinar el origen común de las artes y ciencias nos lleva a remontar a la era de la fabricación de los primeros artefactos:

Propuesto en 2015 por Sonia Harmand, a partir de los hallazgos en el yacimiento de Lomekwi, en Kenia, donde se encontraron artefactos que datan de 3,3 millones de años. Constituye la evidencia de industria lítica más antigua y su fecha está ubicada varios cientos de miles de años antes de la aparición de género Homo. Los fabricantes de herramientas habían seleccionado deliberadamente bloques grandes y pesados de piedra fuerte ignorando bloques más pequeños del mismo material.

En el yacimiento se encontraron núcleos, lascas y yunques. Una lasca, es un trozo de roca con forma de esquirla cortante que se desprende de la masa pétreo, llamado núcleo.<sup>104</sup>

Lo relevante no es la impresionante distancia de años entre el primer *canto tallado* y los artefactos ultra sofisticados del siglo XXI, sino lo que tuvieron que desarrollar aquellos homínidos y los primeros humanos para poder realizarlo. Tallar piedra con piedra un canto tallado (artefacto cortante), una punta de lanza, las diminutas puntas de flecha o el bifaz en forma de laurel (artefacto punzocortante), requiere increíble destreza. Supone el desarrollo de las *habilidades manuales*, de los *cinco sentidos*, la capacidad de *observación*; inventar la *tecnología* necesaria, las *herramientas*, su modo de uso (*técnica*) y *conocer* la materia prima a transformar. Requiere desarrollar el *pensamiento abstracto* y *lógico* para poder reconocer las necesidades y para solucionar

<sup>104</sup> “Industria lítica”, en Wikipedia. En línea: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Industria\\_lítica](https://es.wikipedia.org/wiki/Industria_lítica)> [consulta: 29 de marzo de 2023].

los problemas. El progreso de la fabricación de los primeros artefactos testimonian el *aprendizaje empírico*, la aplicación del pensamiento *inductivo, deductivo, comparativo, analítico*, así como el  *sintético*. Al mismo tiempo, implica desarrollar las *capacidades perceptivas, expresivas y creativas*, además de la *memoria* para la conservación y transmisión del saber adquirido a las generaciones nuevas (*sistema de enseñanza-aprendizaje*). La invención y fabricación de una lanza, arco y flecha, del bifaz involucra todo lo anterior. Tenían que ser adecuadamente *diseñados*, además de aprender a utilizarlos con destreza, hazaña que demanda conocer la anatomía del animal para poder cazarlo.

Es imposible imaginar la sociedad basada en la industria lítica, sobre todo, por el grado de desarrollo alcanzado para su última fase (época paleolítica), sin una *organización de conocimientos sistematizados*, como no se puede imaginar el desarrollo de las tecnologías sin las ciencias en ninguna época histórica y viceversa. En la sociedad lítica, nace —aunque sea en el nivel artesanal— el germen no sólo de las ciencias, de la tecnología y del diseño (trabajo intelectual), sino también de las artes. Lo fundamental para notar y recordar radica en que los mismos saberes, procedimientos y trabajo intelectual son demandados tanto para fabricar una punta de flecha diminuta o de un bifaz, como para la creación de las venus paleolíticas talladas con alto grado de destreza exhibiendo una capacidad compositiva, abstracción y síntesis de niveles superiores; o, para la elaboración de los instrumentos musicales (percusiones, flautas, etcétera, sin los cuales la música no existe), para desarrollar la destreza de utilizarlos y, por supuesto, para la invención del orden de sonidos a ejecutar (composición musical que implica trabajo intelectual). Las diferencias entre un objeto ordinario y uno artístico son de índole cualitativo y de función social.

Ahora bien, sostener que las *artes* son atravesadas por las *ciencias* y la *tecnología*, solicita dilucidar el vínculo entre ellas, ya que significa no tener conciencia de la doble relación milenaria que tienen.

El primer vínculo consiste en que, para poder ser, las artes requieren del saber científico y la tecnología en cualquier época histórica o cultura. Conforme van surgiendo nuevos conocimientos y tecnologías, así como nuevos materiales, los artistas sistemáticamente recurren a ellos y los incorporan en el proceso creativo. Técnicamente son la infraestructura y

el medio de las artes. Por lo tanto, las artes nacen multidisciplinarias, igual que las tecnologías y los saberes científicos. Esto queda demostrado desde la sociedad lítica, pasando por la antigüedad, hasta nuestros días. A modo de evidencia, es conveniente exponer algunos ejemplos:

*a)* En el Paleolítico superior, época que coincide con la sociedad de cazadores y recolectores, para fabricar utensilios, así como para la creación escultórica, se requería conocer desde el punto de vista físico la materia prima a transformar. Cada tipo de piedra tiene cualidades diferentes: densidad, vetas, porosidad, resistencia, etcétera. No se puede tallarlas de cualquier manera, implica desarrollar las técnicas y las herramientas adecuadas para cada una. Así como, para diseñar los objetos utilitarios o las esculturas a partir de la función a cumplir, se necesitaba igualmente conocimientos específicos y especializados. Más aún. En el período referido, había una verdadera “industria minera” para extraer materia colorante y “fabricas” para el procesamiento de los pigmentos por medio de la cocción en altas temperaturas, con el fin de obtener diferentes colores. Mismos que se utilizaban tanto para los rituales y actos ceremoniales como para pintar las imágenes rupestres. Tal hazaña requería innegablemente de conocimientos físicos, químicos, de técnicas y de tecnología difícilmente imaginables a causa de las condiciones de vida de aquellos seres humanos. A lo anterior, hay que sumar todavía los conocimientos precisos y las técnicas que fueron necesarias para pintar.

[...] Sin embargo, en los últimos años se han descubierto dos yacimientos que demuestran sin lugar a duda la extracción de ocre en el Paleolítico superior: el primero en Hungría, el segundo en Polonia, en las montañas de la Santa Cruz, donde se han encontrado minas explotadas en torno a las cuales se descubrieron y excavaron un número importante de campamentos. Este gran número de campamentos es importante ya que sugiere no sólo una explotación intensiva por parte de los pueblos del Paleolítico, sino también una escala para el tratamiento o preparación del ocre extraído.

De hecho, los materiales colorantes a base de óxidos de hierro estaban sujetos a una cuidadosa preparación antes de su uso o almacenamiento, la más importante de las cuales era la cocción. La cocción de ocre produce - como sabemos - variaciones de color. A. Bouchonnet pudo demostrar que la goethita amarilla, calentada

hasta 250° C, se vuelve marrón amarillento. Luego, a 250° C, pasa repentinamente a rojo (hematita). Alrededor de 700-800° C, su color se convierte en rojo-púrpura y alrededor de 1.000° C, pasa a ser negro (magnetita).

No obstante, en Terra Amata, lugar donde H. de Lumley descubrió una de las moradas más antiguos conocidos, los fragmentos de tinte encontrados presentan una paleta de colores que va del amarillo al marrón pasando por toda una serie de tonos de rojo. El hecho no carece de interés, porque sugiere, a partir de este período, el uso del fuego para la preparación de tintes, bien atestiguado -pero mucho más tarde- en el horizonte chatelperroniano de la cueva de Renne en Arcy-sur-Cure (Yonne), donde A. Leroi-Gourhan extrajo de los alojamientos bloques de ocre cuyas tonalidades variaban del amarillo al rojo.<sup>105</sup> [Trad. del autor].

b) En las grandes civilizaciones de la antigüedad (Mesopotamia, Egipto, Valle del Indo, China, Mesoamérica, América del Sur)<sup>106</sup> se

<sup>105</sup> “[...] Deux sites ont cependant été découverts ces dernières années, qui prouvent de façon indubitable l’exploitation minière d’ocre au Paléolithique supérieur: le premier se trouve en Hongrie, le second en Pologne dans les montagnes de la Sainte-Croix, où on a retrouvé des mines exploitées autour desquelles ont été découverts et fouillés un nombre important de campements. Ce grand nombre de campements a son importance puisqu’il suggère non seulement une exploitation intensive de la part des paléolithiques, mais encore une halte pour le traitement ou la préparation de l’ocre extraite. Les matières colorantes à base d’oxydes de fer faisaient, en effet, l’objet de préparations soigneuses avant d’être utilisées ou stockées, dont la plus importante était la cuisson. La cuisson des ocres entraîne — on le sait — des variations de couleurs, et A. Bouchonnet a pu montrer que la goethite jaune, chauffée jusqu’à 250° C devient brun-jaune. Puis à 250° C, elle passe brusquement au rouge (hématite). Vers 700-800° C, sa teinte devient rouge-pourpre et vers 1.000°C, elle devient noire (magnétite). Or, à Terra Amata, site sur lequel H. de Lumley a découvert un des plus anciens foyers connus, les fragments de colorant retrouvés présentent une palette de coloris qui va du jaune au brun en passant par toute une série de nuances de rouge. Le fait n’est pas sans intérêt, car il suggère, dès cette époque, l’usage du feu pour la préparation des colorants, bien attesté - mais beaucoup plus tard - dans l’horizon châtelperronien de la grotte du Renne à Arcy-sur-Cure (Yonne), où A. Leroi-Gourhan a retiré des foyers des blocs d’ocre dont les teintes variaient du jaune au rouge”. Marc Groenen, “Colorants et symbolique au paléolithique”, en *Recueil: La couleur*, Bruxelles, Éditions Ousia, 1993, pp. 13-14.

<sup>106</sup> Las civilizaciones de la época Antigua surgen de manera independiente en latitudes geográficas diferentes con características semejantes. Su inicio, duración y fin

inventó la escritura, concibieron las ciencias como la matemática, geometría, química, física, medicina, astronomía, ingeniería; se desarrollaron la tecnología, la arquitectura, la hidráulica, la agronomía en grandes escalas con sistema de riego, navegación, etcétera. Sin ellas hubiera sido imposible construir las pirámides, las grandes ciudades con su urbanización minuciosamente diseñada o la ciudad flotante llamada Tenochtitlan, entre infinidad de ejemplos. Realizar todas aquellas hazañas increíbles con procedimientos artesanales, requería la interacción de muchos saberes de modo inter- y multidisciplinario. En este contexto, en la Edad del Bronce se inventa la fundición a la cera perdida, procedimiento complejo utilizado para la creación de esculturas, que mínimamente involucra conocimientos físicos y químicos evolucionados a la par. En la Edad de Hierro el invento de los cinceles para tallar piedra permitió crear también no sólo esculturas de grandes dimensiones, sino monumentales de la envergadura de la Gran Esfinge de Guiza. Su construcción debió involucrar conocimientos físicos, arquitectónicos, de ingeniería, geométricos, cálculos matemáticos, entre otros, y usar la mejor tecnología de la época para mover los bloques de piedra, encimarlos, así como para tallar la imagen.

La pintura en la Antigüedad no era menos compleja. Gracias al desarrollo de la química fue posible producir materia colorante<sup>107</sup> de origen mineral, vegetal y animal; aglutinantes<sup>108</sup> e imprimaturas<sup>109</sup> diversas y adecuadas para cada tipo de soporte. Se inventaron técnicas de pintura versátiles como el temple de huevo o la encáustica a base de cera, entre otras. La diversidad de materiales y técnicas utilizados queda demostrada con la revisión de la producción pictórica.

La música no es excepción. Su auge de igual modo tiene que ver con el progreso de las ciencias y de la tecnología. El trabajo con sonidos solicita conocimientos precisos (físicos y matemáticos). Por

varía según la región. Por lo general comprende tres periodos: Neolítico (6000-3000 a.n.e.), Edad del Bronce (3300-1200 a.n.e.) y Edad del Hierro (1200-600 a.n.e.). Cabe mencionar que algunos estudiosos de la cultura occidental extienden la Antigüedad tardía europea hasta la caída del Imperio romano de Occidente (476 n.e.).

<sup>107</sup> Pigmentos de distintos colores.

<sup>108</sup> Los aglutinantes sujetan los pigmentos al soporte en el que se pintará la imagen.

<sup>109</sup> La imprimatura es la sustancia con la cual se prepara el soporte para que los pigmentos mezclados con el aglutinante puedan adherir.

ejemplo, para la fabricación de los instrumentos musicales se tiene que saber cuáles son los materiales que poseen las cualidades necesarias para asegurar su sonoridad. Ya en China, Mesopotamia, Egipto o en la Grecia antiguas se teorizaba acerca de la escala tonal y su aplicación en los instrumentos, determinando su forma, arquitectura, su diseño, así como su sonoridad. Aquellos músicos se dieron cuenta de que no es suficiente tener oídos refinados para afinarlos. Demostraron la relación entre los sonidos y la matemática; con su ayuda desarrollaron la escala tonal y los medios tonos.

c) Hoy en día, somos plenamente conscientes de que incluso el conocimiento que aparenta ser el más “puro” es resultado de la interacción de saberes diversos:

Las actividades humanas que persiguen un fin práctico suelen exigir la participación de un conjunto heterogéneo de disciplinas científicas, técnicas y tecnológicas. Ocurre así en la fabricación de una máquina compleja, como pueda ser un avión, en la realización de una obra civil, como una carretera, en la resolución de un proceso judicial en el que se requiere el concurso de expertos, en la investigación policial, y en tantas otras actividades. Esta polidisciplinariedad o multidisciplinariedad es propia también de la práctica facultativa médica, que exige la colaboración de biólogos, químicos, farmacólogos, ópticos, psicólogos, especialistas en tecnologías de rayos X o de resonancia magnética nuclear y tantos otros científicos y técnicos. Algunos otros ejemplos de problemas actuales con tratamiento multidisciplinario son el calentamiento global o los estudios de género.<sup>110</sup>

La creación artística funciona igual desde sus orígenes hasta el presente. Las artes no evolucionan independientemente de las ciencias y de la tecnología, sino que técnicamente son la consecuencia de su interacción. En la época artesanal, el artista adquiría los conocimientos indispensables y confeccionaba los utensilios necesarios para la realización de una obra. Abarcaba varias actividades e incursionaba en diversos campos de saberes no considerados en la

<sup>110</sup> David Alvargonzález Rodríguez, “La transdisciplinariedad como mito milenarista”, *op. cit.*, p. 7.

actualidad como propios de las artes. El día de hoy, en plena era industrial y cibernética, gracias al desarrollo vertiginoso de las ciencias y de la tecnología, abundan los enseres<sup>111</sup> y materiales nuevos,<sup>112</sup> cuyo uso y manejo por su complejidad requiere la consulta o colaboración permanente de especialistas.<sup>113</sup> El ejemplo idóneo es la cinematografía; luego siguen la fotografía, las artes escénicas, la música, las artes plásticas; hasta las artes lingüísticas son alteradas técnica y cualitativamente por las ciencias y la tecnología, no sólo a causa de la herramienta para escribir, la computadora, sino por la inteligencia artificial.

El primer vínculo con las ciencias y las tecnologías es el nivel *cuantitativo*, en el cual se produce material y técnicamente la obra de arte mediante el uso de las tecnologías y conocimientos científicos pertinentes. Donde los procedimientos empleados son los mismos que se utilizan para la fabricación de los objetos ordinarios. Sólo que la finalidad de estos últimos reside en su utilidad práctica, a la que la materialidad queda subordinada. En las artes, en cambio, la materialidad forma la infraestructura de la expresividad.

El segundo vínculo es la consecuencia del primero y se trata del nivel *cualitativo*. El nexo que hay entre las dos relaciones es el mismo que hay entre *existir* materialmente (lo cuantitativo) y *ser* expresivamente (lo cualitativo), las que se fusionan en la *plasticidad*<sup>114</sup> de la obra

<sup>111</sup> Todo tipo de maquinaria, computadoras, aplicaciones (*software*), sintetizadores para producir sonido, luminaria led, láser, robótica, inteligencia artificial, entre otros.

<sup>112</sup> Metales y materiales sólidos sintéticos diversos, hormigón armado, pintura sintética, etcétera.

<sup>113</sup> Especialistas en calcular el peso y la resistencia de los materiales; ingenieros químicos, en electrónica, robótica, iluminación, sonido, computación; arreglista musical, expertos en manejo de *software* para música y diseño de imágenes bi- y tridimensionales, efectos especiales, entrenamiento corporal y vocal; así sucesivamente, la lista puede seguir.

<sup>114</sup> En arte, la plasticidad es la multiplicidad, riqueza y viveza de formas que muestra una obra de arte, cuando se lleva a su máxima expresión la transformación, expresividad y capacidad de combinación de los materiales utilizados por el artista. En un sentido más estricto, la plasticidad es la cualidad de los materiales para ser transformados, crear espacio y convertirse en obra de arte, formando formas e imágenes ori-

de arte. Los conocimientos científicos y tecnológicos son incorporados en el proceso creativo como generadores de *recursos expresivos*. Dichos recursos se materializan justamente en la *plasticidad*. Cada materia nueva requiere nuevas herramientas y procedimientos de elaboración, cuyos efectos se toman cuerpo en los recursos expresivos nuevos. Es decir, las cualidades físicas (táctiles, visuales, sonoras) de la materia a transformar se suman a las cualidades de las huellas y efectos que dejan las herramientas o instrumentos utilizados (cincel, cortadora, pulidora, pincel, pistola de aire, violín, sintetizador, vela, reflector led computarizado); las mismas cualidades que, desde el punto de vista del diseño, son tratados como elementos compositivos<sup>115</sup> y organizados a partir de un orden lógico determinado. Así, *cualquier movimiento ejecutado en la transformación de la materia se convierte en un problema estético*.

La plasticidad de una obra de arte es lo que el significante es para el signo: su materialidad. Mientras en la cadena comunicativa el significante queda plenamente subordinado al significado (contenido que se comunica), en el arte es todo lo contrario. La materialidad de la obra de arte, gracias a la plasticidad generadora de la expresividad, es lo más importante, donde los signos y símbolos incluidos no son más que elementos compositivos. El significado pretendido de una obra es determinado por y subordinado al significante. Si bien en cada época surgen temas nuevos, la historia demuestra que las aportaciones artísticas suceden a partir de la plasticidad, que define cómo percibimos la obra y cómo vivimos el impacto artístico que genera. Por ejemplo el tema del mito de la Virgen María es recurrente desde que existe la religión cristiana; de época en época se le presenta de manera diferente. Es decir, al variar su plasticidad provoca impactos artísticos y vivencias

ginales y visualmente atractivas y expresivas; en este sentido, se suele considerar a la escultura como el arte plástico por excelencia, por su capacidad de expresividad en el espacio tridimensional, combinando formas, volúmenes y luces. Josemarí Sarasola, “Plasticidad”, en *Gizapedia*, 22 de octubre de 2022. En línea: <[gizapedia.org/plasticidad/](http://gizapedia.org/plasticidad/)> [consulta: 18 de enero de 2023].

<sup>115</sup> Por ejemplo: volumen, textura, dimensión, proporción, ritmo, tensión, contraste, color (matiz, tono, luminosidad), sonido (tesitura, timbre, tono, volumen, sonoridad), equilibrio (axial, radial, oculto), efecto dinámico del equilibrio, etcétera.

emotivas igualmente diferentes. Así también, las obras de Shakespeare o Molière son continuamente escenificadas desde su estreno. El texto (la obra escrita) es el mismo, sin embargo, la plasticidad hace que su puesta en escena sea diferente de época en época y de cultura en cultura. Otro ejemplo significativo para demostrar cómo la plasticidad determina la percepción de una obra de arte radica en la escultura titulada *David* de Miguel Ángel. La original fue tallada en mármol blanco de carrara. No obstante, la réplica en bronce de tamaño natural tiene una pátina verde, obligando al espectador a una vivencia estética notablemente distinta del original.<sup>116</sup>

En el panorama artístico actual hay otra faceta más que se presta a la controversia, a la que no se puede dejar de lado. Se enunció ya que la producción artística (la totalidad de las obras de toda la historia) es acumulativa. De igual manera, las diferentes técnicas o formas de hacer arte del pasado cohabitan con las nuevas del presente. Ninguna es inferior a la otra. Se les utiliza según lo que se pretende expresar. El uso de los conocimientos científicos y de las tecnologías nuevas no aseguran a priori que las obras así producidas sean cualitativamente mejores. Sólo son diferentes. Las novedades siempre son idealizadas al principio hasta que se les aprende a utilizar. Por ejemplo, la inteligencia artificial ya se emplea en la cinematografía, igual que en la fotografía. Tiene potencial en la música y en las artes lingüísticas. Tarde o temprano se convertirá en una herramienta y en fuente de recursos expresivos en las artes escénicas también.

La creación de una obra de arte implica un proceso intelectual (trabajo) complejo donde *derivar sintetizando* (abstracción) implica combinar dialécticamente *análisis* y *síntesis*, *inducción* y *deducción*. Los artistas asimilan los adelantos tecnológicos, por lo tanto, los científicos de toda índole de su época, igual que los razonamientos filosóficos. Los asimilan y los incorporan en el proceso creativo. Adolphe Appia afirmó que la teorización precede la fase de creación. Y procedió a revolucio-

<sup>116</sup> Si bien ambas esculturas se encuentran en Florencia, en la Ciudad de México tenemos el privilegio de poder verificar lo afirmado, ya que existe una copia de "David" en bronce situada en la Plaza de Río de Janeiro y otra certificada en mármol blanco de carrara en el Museo Soumaya.

nar el quehacer teatral a partir del análisis minucioso de la propuesta escénica wagneriana. Desde la praxis escénica replanteó la estructura representacional, el uso del espacio escénico, con ello la actuación y puso las bases de la iluminación teatral moderna. Fue el primero en hablar de elementos compositivos, reestructurando así el pensamiento creativo. Junto con Edward Gordon Craig, sabía que al modificar un elemento se modificarán todos. Debemos comprender que teorizar en el arte significa construir una visión artística, a partir de la cual se produce una obra y no se trata de la aplicación de una teoría prefabricada de la manera positivista.

## 9.

Las prácticas sociales llamadas escultura, pintura, música, danza, poesía existen desde hace milenios comprendidas, a diferencia de la concepción actual, como actividades artesanales y no artísticas. Son inherentes a las primeras grandes civilizaciones antiguas: la sumeria, egipcia, sánscrita o la china. La actividad escénica y teatral no es excepción:

Citemos el hallazgo de fragmentos de diálogos transcritos con sus juegos escénicos, realizados por el canónigo Driotton en Egipto a partir de 1942 y que permitieron establecer la existencia en este país, entre el tercer y el segundo milenio antes de nuestra era, un arte dramático evolucionado; la erudita investigación de Silvain Lévi sobre el teatro sánscrito, [...] que nos permiten aislar, con los himnos del *Rig-Veda*, las primeras formas de este teatro que comprende un diálogo compartido por un personaje y dos coros, formas que pueden situarse entre los siglos XVI y XII antes de nuestra era [...] <sup>117</sup>  
[Trad. del autor].

<sup>117</sup> “Citons les découvertes de fragments de dialogues transcrits avec leurs jeux de scène, effectuées par le chanoine Driotton en Égypte à partir de 1942 et permettant d’établir l’existence dans ce pays, entre le troisième et le second millénaire avant notre ère, d’un art dramatique évolué; le savantes recherches de Silvain Lévi sur le théâtre sanscrit, [...] qui permettent d’isoler, avec les hymnes du Rig-Véda, les premières formes de ce théâtre comprenant un dialogue que se partagent un personnage et deux

Las fuentes que acreditan la existencia de las primeras manifestaciones de la práctica escénica en la cultura occidental nos llevan a la Grecia antigua, hasta el siglo VI antes de nuestra era y permiten afirmar que el teatro griego nace y evoluciona con la polis. De tal manera, en Grecia, igual que en Egipto y en la India antiguas, la actividad escénica presupone las grandes aglomeraciones humanas: las ciudades. Particularidad que, por un lado, reafirma su carácter social y, por el otro, sugiere indagar el origen de las artes escénicas en la estructuración de la vida social intensa citadina más que insistir en derivarlas hipotéticamente de los ritos chamánicos, de la fertilidad o de la tradición oral. Las semejanzas estructurales y el contenido mítico-religioso no son pruebas suficientes. No existen evidencias de la actividad escénica como tal en épocas anteriores. La vida urbana en la civilización del valle del Indo (de donde es originaria la cultura védica), igual que en Egipto, precede más de mil años a las primeras referencias al teatro. Los documentos escritos anteriormente no lo mencionan. En la Grecia antigua, ni Homero (siglo VIII a.n.e.) ni Hesíodo (siglo VII a.n.e.) insinúan su existencia. Otro factor para tomar en cuenta referente a los orígenes del teatro griego antiguo radica en la manera en que la cosmovisión órfica, surgida como fenómeno citadino igualmente en el siglo VI a.n.e. recogiendo aspectos de la filosofía presocrática, había transformado la visión dionisiaca. Al respecto E. T. Kirby escribe lo siguiente: “Más adelante esbozaré cómo el orfismo, un movimiento “anti-dionisiaco” dentro del dionisianismo, efectivamente incorporó el *logos* en la transformación del ditirambo extático”.<sup>118</sup> [Trad. del autor].

Lo relevante radica en que la actividad escénica surge en sociedades con una estructura social avanzada y fundamentada en la división del trabajo; donde la escritura ya fue inventada y los conocimientos cien-

chœurs, formes qu’il est possible de situer entre les XVI et XII siècles avant notre ère [...]”. André Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955, p. 35.

<sup>118</sup> “I will later sketch how Orphism, an “anti-Dionysiac” movement within Dionysianism, did indeed bring logos to bear in a transformation of the ecstatic dithyramb”. E. T. Kirby, *Ur-Drama, the Origins of Theatre*, New York, University Press, 1975, p. 98.

tíficos y tecnológicos evolucionados. Presupone las grandes aglomeraciones humanas: las ciudades. En este contexto y según los criterios actuales, el teatro en las civilizaciones antiguas nace multidisciplinario y multisensorial; características que conserva hasta el presente. Para existir materialmente son requeridas varias actividades (dramaturgia, dirección, actuación, escenografía, entre otras). Al mismo tiempo, cada una de ellas, por su lado, se configura de conocimientos específicos diversos, procedimientos de elaboración y de tecnologías diferentes; es decir, cada una de las actividades en cuestión es igualmente multidisciplinaria. Por ejemplo:

- Para construir un recinto teatral no sólo se recurre a los conocimientos matemáticos, geométricos, al cálculo de la resistencia de los materiales (física), a la materia colorante, aglutinantes, impermeabilizantes (química), entre otros conocimientos típicos de la arquitectura y a las mejores técnicas y materiales de construcción de cada época, sino se requiere calcular la acústica<sup>119</sup> del recinto, para lo cual se vale de la matemática, geometría y la física también.
- En Grecia nace la “Skenografía”, que originalmente significaba pintar el edificio llamado “Skene”, que albergaba no sólo el “Proskenion” reservado para los actores, sino también los espacios auxiliares que no estaban a la vista del público. El concepto de la escenografía actual es diferente de la antigua. Requiere la carpintería, herrería, pintura, matemática, geometría, física, química, diseño, conocimientos históricos, etnológicos, sociológicos, entre muchos otros. Requiere las tecnologías, técnicas y materiales variados disponibles en cada período de su evolución. El invento del contrapeso (siglo XVIII), el uso de cables y vigas de acero (siglo XIX) perfeccionaron la maquinaria teatral, así como los materiales nuevos (triplay, plásticos, pintura sintética) en el siglo XX proporcionaron recursos expresivos inéditos.

<sup>119</sup> Los teatros más grandes de la Grecia y Roma antiguas tuvieron un cupo entre 12,500 y 10,000 espectadores respectivamente. Me refiero al teatro Dionisos en Atenas y al de la ciudad de Orange en el sur de Francia. La acústica fue resuelta de tal manera que se podía oír muy bien hasta en la última fila, a pesar del lleno total (ya que el cuerpo del ser humano absorbe el sonido) y de ser construcciones sin techo. Hoy en día, en espacios mucho más pequeños ni con la ayuda de la tecnología de punta (micrófonos, bocinas) se logra el mismo efecto.

- Hasta finales del siglo xvi, las obras de teatro fueron presentadas durante el día con luz natural. Sin embargo, con la construcción de los primeros teatros techados, se plantea el problema de la iluminación del escenario y con ello el diseño de iluminación. Al respecto, basta recordar los inventos y diseños de Nicola Sabbatini (1575-1654), utilizando lámparas de aceite y velas como fuente de luz. El uso del quinqué en el siglo xviii y la lámpara de gas en el xix permitieron regular la intensidad de la luz y crear diseños más complejos. La llegada de la luz eléctrica con los focos incandescentes y el invento de reflectores a base de lentes diversos (fresnel, plano convexo, elipsoidal, led), igual que los filtros de color, así como la computarización y aplicaciones complejas para el diseño; llevaron la iluminación a niveles sorprendentes desde el punto de vista expresivo.
- La actuación demanda igualmente una serie de conocimientos minuciosamente sistematizados y estructurados, si no tecnológicos, pero de tipo científico. Por ello se puede hablar de métodos de actuación. Esto lo demuestran las manifestaciones escénicas como la ópera china, el teatro noh, el kathakali, entre otras, y los métodos de Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, por mencionar algunos. El actor es su propia materia expresiva. Por un lado, tiene que conocer anatómicamente su cuerpo y su aparato fonador, entrenarlos para la escena y explorar cualitativamente sus posibilidades expresivas. Por otro lado, de igual modo tiene que trabajar con su “ethos”. Es decir, debe conocer a sí mismo desde el punto de vista individual y social. La construcción de un personaje no sólo requiere conocimientos anatómicos, sino psicológicos, históricos, sociológicos, etnológicos, etcétera, hasta el estudio de las neuronas espejo.
- La dramaturgia y la dirección de escena no son excepción. Recurrir a la filosofía, a las ciencias humanas, a la teatrología o cualquier otro conocimiento científico necesario, tener memoria histórica son fundamentales para la creación de una obra.

Actualmente, las instituciones de enseñanza y las universidades en materia escénica y artística ofrecen la mayoría de los conocimientos en cuestión; a los que no, el sujeto interesado en dichas actividades tiene que procurar por sí mismo. No obstante, ninguna de estas actividades, ni sus productos (escenografía, vestuario, actuación, etcétera) tienen sentido fuera de la escenificación, a pesar de que se les quiera

percibir y tratar como especialidades o enseñarlas como “artes” independientes (arte del actor, arte de la escenografía, entre otros).

En la plasticidad, *en el ser expresivamente*, de la escenificación es donde se fusionan tanto las actividades en cuestión como el uso de la materia prima, técnicas de elaboración, los conocimientos científicos y tecnológicos requeridos para la creación. En la plasticidad es donde se convierten en estímulos materiales expresivos, donde las partes se suman y configuran el todo, a ese lugar en la cual suceden las aportaciones artísticas. En la plasticidad es donde se da el salto cualitativo: la cantidad se transforma en calidad. “Determinar en el momento preciso el punto crítico en el que la cantidad se trasforma en calidad, es una de las tareas más difíciles o importantes en todas las esferas del conocimiento, incluida la sociología [...]”.<sup>120</sup> El artista se sitúa justamente en este “punto crítico”, porque su trabajo consiste en transformar la cantidad en calidad. Los aspectos cualitativos de la plasticidad nos transportan al mundo de los sentidos y del inconsciente generando el impacto que deberá motivar al público a la vivencia artística, a la confrontación consigo mismo. Éste es el momento también cuando la escenificación se manifiesta como un fenómeno multisensorial solicitando una intelección en el mismo nivel.

## 10.

Si bien existen ciertas similitudes entre las ciencias y las artes,<sup>121</sup> las diferencias son imposibles de zanjar. Las ciencias, sin importar cuáles son sus características y a qué grupo forman parte, tienen sus campos de acción delimitados, sus objetos de estudio correspondientes definidos y pretenden operar dentro del dominio de la razón. El arte, al contrario, opera en el ámbito de los sentidos y del inconsciente. Así, la creación artística parte del razonamiento sensorial. Lo que es objeto de estudio para las ciencias, las ciencias mismas, la tecnología, cualquier

<sup>120</sup> Woods y Grant, *op. cit.*, p. 110.

<sup>121</sup> Origen común, uso de los mismos recursos y estructura lógica del pensamiento semejantes; ambos son operatorios y específicos.

materia, las relaciones sociales, la vida, es decir, cualquier fenómeno al alcance del artista se convierte en recurso expresivo para la creación. Más que nunca, en la coyuntura actual, el arte es el barómetro de la condición humana.

Estudiar el teatro y las artes escénicas desde la teatrología y de más ciencias interesadas en ellas requiere especial atención y postura ética. El uso del instrumento de estudio, la ciencia, es responsabilidad del científico. Ambos forman parte del proceso social; no obstante, sólo de él depende la calidad de sus indagaciones. El científico, así como el artista, debe tener memoria histórica. Es preciso recordar las palabras de Engels: “La historia de la ciencia es la historia de la eliminación gradual de [...] disparates o de su reemplazo por nuevos, pero ya menos absurdos disparates”.<sup>122</sup>

Tampoco se puede olvidar, como sucede en tantos casos hoy en día, que “... es un serio error interpretar el pasado con concepciones —o peor, prejuicios— derivados de la sociedad actual”.<sup>123</sup> El científico no puede permitir esta aberración que lleva a incontables tergiversaciones. El pasado no se puede ignorar, modificar, ni cambiar, pero se puede aprender de él, justamente para no cometer los mismos errores.

Como dijo el filósofo norteamericano George Santayana, “el que no aprende de la historia está condenado a repetirla”. Una de las consecuencias más perniciosas de la influencia del positivismo lógico en la ciencia del siglo XX es el desprecio por todas las grandes escuelas del pasado. Ahora podemos ver adónde conduce esa actitud. Los que rechazaron altivamente la “metafísica” han sido castigados por su orgullo. En ningún otro momento de la historia de la ciencia el misticismo ha estado tan extendido.<sup>124</sup>

El estudio de las artes, de las artes escénicas y del teatro, en este sentido, junto a las ciencias y la creación artística misma, corren semejante destino, que nos conduce a otro síntoma de la sociedad actual: a

<sup>122</sup> Carta de Federico Engels a Conrad Schmidt, 2 de octubre de 1890, en M. Lifschitz (comp.), *op. cit.*, pp. 89-91.

<sup>123</sup> Woods y Grant, *op. cit.*, p. 298.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 416.

la obstrucción de la libertad creativa. “Más que ninguna otra faceta de la sociedad, la ciencia y las artes necesitan una atmósfera de libertad intelectual, libertad de pensamiento, de expresión, de explorar, de equivocarse. Ante la falta de estas condiciones, el pensamiento creativo se marchita y muere”.<sup>125</sup>

Las artes están destinadas a desarrollar nuestras capacidades perceptivas y expresivas, a cuestionar todo, a hacernos pensar, a ser cada vez más críticos, a reconocer la naturaleza humana. La tarea de las ciencias consiste en revelar sus leyes de operación, su valor artístico y su valor social en oposición a cualquier elucubración subjetiva, oscurantista e inútil. Sin la “atmósfera de libertad intelectual, libertad de pensamiento, de expresión”, y sin la libertad de creación necesarias, es imposible cumplir con dicha labor.

<sup>125</sup> *Ibid.*, pp. 423-424.

## I.3 Dramaturgismo. La fuerza del ensayo, error y acierto en la búsqueda de una definición para aplicar en la enseñanza y el aprendizaje

● XIMENA ESQUIVEL

Colegio de Literatura Dramática y Teatro

### **Introducción**

Tratar de definir el dramaturgismo es un acto de valentía y cobardía al mismo tiempo; contradictorio como sólo esta figura puede serlo. La constante confusión respecto a lo que hace el dramaturgista es tan común por su reciente incorporación en el teatro mexicano que se necesita ser valiente para atreverse a sintetizar en una definición su vasta labor, pero al mismo tiempo, se necesita ser cobarde para no dejarse atravesar por su incommensurable e ilimitada potencia al querer reducirla a un concepto.

Mi atrevimiento no es el de una persona que tenga años de experiencia ejerciendo el dramaturgismo; es mi deseo y fervor a los que considero mis licencias para, con estas duras palabras, defender una profesión que ha sido delegada a figuras impositivas que ven el teatro como una línea y no como un millón de interconexiones cuya potencia es mucho mayor en conjunto que en soledad.

Enseñar y aprender esta labor es nuestra mayor arma contra estas figuras; es ahorrarnos la distancia y aprovechar la cercanía para generar representaciones llenas de vida y de sentido en el escenario, sin recurrir a la jerarquía.

En el siguiente artículo, me declaro valiente y cobarde, pues he tratado de definir esta labor como muchas otras personas lo han hecho; sin embargo, yo he escrito con la certeza de errar. Este artículo me ha costado años de trabajo y a lo largo de él, he vuelto a definir y destrozado muchas definiciones que, sin más, fueron cambiando mi sentir espec-

to a esta figura, y no porque sea ambigua en sus labores o funciones, sino porque son tantas y tan distintas dependiendo de diversas circunstancias, que al final uno se da cuenta de que la única definición que se puede lograr es a través del cuerpo: con la experiencia, esa que se da con el tiempo y a base de acierto y error.

## ¿Qué es “ser” dramaturgista?

¿Qué es el dramaturgismo? ¿Cuáles son sus funciones? ¿Qué debemos de saber sobre éste? En este capítulo, me interesa hacer un recorrido por el camino que me llevó a generar una definición de la figura partiendo de cómo conocí el término, qué confusiones se presentaron y, conforme a mi experiencia, que me llevó a construir y entender esta definición y las tareas que se desempeñan alrededor de la mencionada figura.

Todo comenzó en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro (CLDYT) en 2018. La primera asignatura a la que asistí fue Fundamentos de Teatología donde escuché los términos *teatología* y *dramaturgismo*. La impresión inicial que tuve con el primero de éstos fue que estudiaba el teatro, pues lo relacioné con lo que en la preparatoria había aprendido que era la Biología: el estudio de la vida: *Bios* = vida, *Logos* = estudio. Por lo tanto, era casi una obviedad para mí que la *teatología* estudiara el teatro.

Sin embargo, el segundo término no fue tan sencillo, cuando se introdujo pensé que se trataba de un curador de arte trabajando en teatro. Aunque, no fui la única que lo desconocía, en una encuesta realizada por medio de la plataforma de Formularios Google<sup>1</sup> a los y las estudiantes de la generación 2018 de la misma licenciatura, pregunté lo siguiente:

- Al entrar a la licenciatura, ¿sabías qué era la teatología y el dramaturgismo?

<sup>1</sup> Esquivel, Ximena, “¿Qué es la teatología?”, encuesta elaborada a estudiantes del CLDYT de la generación 2018. En línea: Google Surveys, Ciudad de México, mayo, 2021 [Consulta: 15 de mayo, 2022].

- ¿Qué es y qué funciones tiene la teatrología?
- ¿Qué es y qué funciones tiene el dramaturgismo?

El 100 % de los y las encuestadas respondió que no tenían conocimiento de lo que esas figuras representaban y realizaban. Además, al leer las respuestas a las otras dos preguntas, concluí que tampoco tienen ese conocimiento en la actualidad, hay confusiones entre lo que realizan y su importancia en el teatro. Lo que entienden por teatrología, también lo entienden por dramaturgismo, no encuentran una diferencia.

“La teatrología es el estudio de las artes escénicas”,<sup>2</sup> dice la Dra. Martha Toriz, la que fue mi profesora de Fundamentos de Teatrología y gran mentora a lo largo de mi paso por la Facultad. Durante la primera clase que tomé con ella, mencionó que es el estudio del teatro mediante el método científico y que toda investigación que repercuta en el teatro es teatrología.

A partir de eso, confirmé que la teatrología sí es el estudio del teatro, pero me comencé a preguntar: ¿qué tenía que ver con el dramaturgismo? ¿por qué la primera es un área de estudio y la segunda no? ¿acaso son lo mismo o es que alguna está supeditada a la otra? Encontré que la teatrología ha arropado al dramaturgismo desde su introducción en el plan de estudios del 2009,<sup>3</sup> sus funciones se parecen mucho a las de un teatrólogo como a las de muchos otros creativos (posteriormente abordaré este tema importantísimo). Entendiendo esto, cobra sentido que la confusión, evidenciada por la encuesta, siga presente a pesar de que los y las estudiantes ya estén cursando el octavo y último semestre.

A lo largo de mi recorrido he encontrado que la palabra dramaturgista ha tenido varias acepciones. En 1765 aparece por primera vez el nombre gracias a Gotthold Lessing. No establece una definición como tal, pero sí las funciones que desempeña mientras hace un

<sup>2</sup> Martha Toriz, “La teatrología y las artes escénicas”, en Domingo Adame (coord.), *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, Xalapa, Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana, 2009. En línea: México, Universidad Veracruzana, INBA Digital, secc. Artículos, ensayos y monografías, 2009, en <<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2570>> [consulta: 22 de mayo de 2022], p. 6.

<sup>3</sup> Aunque no estamos aquí para analizar ese plan de estudios.

análisis crítico de las obras a las que asiste en el Teatro Nacional Alemán y realiza el trabajo de consejero bajo la denominación de *Dramaturg*. Sus labores las deja registradas en *La dramaturgia de Hamburgo* en 1767.<sup>4</sup>

Entre 1937 y 1951, Bertolt Brecht, define las labores del dramaturgista de acuerdo con lo que él mismo realiza en el *Deutsches Theater*. Menciona que es aquél que: “se pone a disposición del Filósofo<sup>5</sup> y se compromete a colocar sus competencias y conocimientos al servicio de una transformación del teatro según las opiniones del Filósofo”.<sup>6</sup> Llega a nosotros esa definición por medio de Juan Antonio Hormigón en *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*.

Algunos años más tarde, Patrice Pavis, en la edición de 1998 traducida por Jaume Melendres de su diccionario teatral, utiliza la palabra en alemán *Dramaturg* y la define como “[...] la actividad teórica y práctica que precede y determina el sentido de la puesta en escena de una obra”.<sup>7</sup> También distingue entre *Dramatiker* y *Dramaturg* como figuras diferentes. La primera, haciendo referencia a la persona que escribe el texto teatral y la segunda, a la que en este texto me refiero como dramaturgista.

La Universidad de Kent define la labor dramaturgística formando una alegoría con la que considero resulta sencillo aterrizar el concepto en algo más tangible.

La tarea del dramaturgista, esencialmente, es la construcción de puentes: entre la teoría y la práctica; entre el director, los actores, y el texto y/o el dramaturgo; entre la intención artística y la realidad

<sup>4</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*. Trad. de Feliú Formosa, pról. de Paolo Chiarini. Trad. de Luigia Perotto, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2004. Ver: Juan Antonio Hormigón, et al., *La profesión del dramaturgista* (ed., introd. y notas de Juan Antonio Hormigón), Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2013, p. 84.

<sup>5</sup> El que actualmente denominamos como director.

<sup>6</sup> Bertolt Brecht *apud* J. Hormigón, *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2002, p. 102.

<sup>7</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 152 y 153.

del presupuesto; sin olvidarse, claro, entre un teatro, las producciones y la audiencia.<sup>8</sup>

Ese mismo año de 1998, Katalin Trencsényi, dramaturgista londinense, escribe *Dramaturgy in the Making* en donde establece que el dramaturgismo es el acto de construir en el teatro y que las personas que realizan esa función son “profesionales involucrados en una relación de diálogo dinámica con un hacedor de teatro, un colectivo o un teatro; un rol colaborativo, hermenéutico, y facilitador que se caracteriza por un nivel alto de comunicación”.<sup>9</sup>

Aunque la definición estaba formándose poco a poco, las tareas que desempeñaba el dramaturgista permanecían difusas y difíciles de entender. Me di cuenta de que no hay instrucciones, no hay una receta que diga paso a paso lo que se necesita de dicha figura en la puesta en escena, sobre todo, porque, en lo que a la práctica escénica se refiere, no existe un solo camino por seguir, ni una sola forma de realizar las tareas de las distintas áreas, incluida la que nos ocupa en este texto. Así que a lo largo del tiempo, cada una de las definiciones anteriores me han ayudado a construir mi propia definición.

Y justamente porque no hay una definición clara en la que podamos encasillar al dramaturgismo podemos encontrar que su figura cabe en una multiplicidad de labores, con funciones específicas como lo hace Martha Herrera-Lasso, quien explica un poco de las labores “tradicionales” de esta figura y aclara que habla desde su experiencia realizando esta profesión en la producción. Comienza creando una carpeta:

<sup>8</sup> Gabriela Guadalupe Hernández Aparicio, *El dramaturgista en México*. México, tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2015. En línea: <<https://repositorio.unam.mx/contenidos/el-dramaturgista-en-mexico-257534>>, p. 24 [consulta: 20 de noviembre de 2016].

<sup>9</sup> “I mean professionals engaged in a dynamic dialogue-relationship with a theatre-maker, a collective or a theatre: a collaborative, hermeneutical, facilitating role that is characterized by a high level of communication”. Traducción propia de Katalin Trencsényi, *Dramaturgy in the making*, Londres/Nueva York, Bloomsbury, Methuen Drama, 2015, p. xxi.

[...] En esta carpeta voy a incluir toda la información que pueda ser útil para el equipo de trabajo. Desde toda la información sobre el autor que sea relevante; si está basada en un texto dramático, el estilo que se va a utilizar, entonces si hay un tema de investigación sobre estilo. Si sucede en un momento histórico específico, a lo mejor recreo el mundo de la obra en ese momento, entonces referencias de música, referencias de teatro o de cine, o de moda, recortes de revista, de los 20 y si es necesario. Como que trato de generar ese mundo, de estimular ese mundo, sin casarme yo con nada. Si el tema del movimiento es importante, entonces voy a buscar referencias de videos sobre movimiento, a lo mejor, que pueden ir desde movimientos humanos, hasta animales, hasta rocas, hasta... astros, no sé, lo que sea. Entonces generas esta carpeta de investigación que llevas al primer día de ensayos y que va a ir creciendo durante todo el montaje, pero es un punto de partida para que las personas, para que todo el equipo de trabajo tenga un punto de referencia. [...] Lo mismo que una bibliografía anotada de todos los recursos, a lo mejor, que puedan ser útiles, de libros y de objetos físicos que puedan ayudar. Y trato de crear como este rincón en el espacio de ensayos que siempre pueda, el equipo, estar dialogando con esos objetos, con esa investigación y la voy creciendo durante todo el proceso.<sup>10</sup>

Este recorrido habla de lo que realiza Martha, y adicionalmente nos deja ver que la figura del dramaturgista está en contacto directo con la puesta en escena, y se percibe como esa forma inagotable de información que alimenta la carpeta día con día, ensayo tras ensayo y la mantiene con coherencia para el resto de los colaboradores.

De esta manera, encuentro posible identificar el común denominador entre lo que dice Martha, la “construcción de puentes” planteada por la Universidad de Kent y “el rol colaborativo”, definido por Katalin Trencsényi, pues cada una de ellas llega a la conclusión de que el dramaturgista funciona como una conexión entre el diálogo y la palabra

<sup>10</sup> Martha Herrera-Lasso, *et al.*, *La rebelión del dramaturgista: un día conocí el dramaturgismo*, México, Buitre Amargo, 12 de noviembre de 2022 [transcripción directa]. En línea: <<https://www.facebook.com/escena.buitreamargo/videos/2694613640805250>> [consulta: 8 de diciembre de 2022], 1:50:24-1:52:56.

de los distintos hacedores de teatro, y así, colaborar en darle sentido a la puesta en escena dependiendo de lo que ésta necesite. Matías Méndez refuerza esta idea y agrega otra más al hablar de los diferentes tipos y funciones de estos profesionistas: “cuando el dramaturgista cumple el rol de ‘selector de repertorio’ [quien elige las obras que serán presentadas] en un teatro, su importancia es social, tiene que ver con interpretar adecuadamente la cultura actual y elegir las obras que deberían ser representadas en dicho contexto cultural. Aquí la importancia radica en cierta ‘visión’ política acerca de las artes teatrales y de la cultura de una comunidad”.<sup>11</sup>

Lamentablemente, ninguna de estas definiciones o ideas al respecto de esta figura llegaron a mí a tiempo. Lo había investigado dos o tres veces sin éxito, en clase, aunque le presté atención a las lecturas, confieso que no mucho entró en mi cabeza. No fue sino hasta octubre del 2020 que tuve claridad al respecto cuando, visitando Facebook, encontré la página de *Buitre Amargo* —nombre que recibe el grupo teatral fundado en el 2016 por Iozé Peñaloza y Bruno Zamudio, co-directores de dicha compañía y egresados del CLDYT—, y mientras exploraba la página encontré un cartel con la palabra: DRAMATURGISTA.

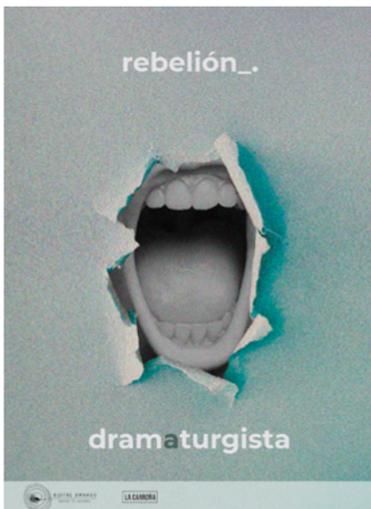


ilustración 1, M

<sup>11</sup> Matías Méndez *apud* Gabriela Guadalupe Hernández Aparicio, *op. cit.*, p. 78.

En octubre del 2020 crearon la *Rebelión\_ Dramaturgista*, una serie de conversatorios con distintos hacedores de teatro y artes escénicas interesados en hablar sobre la profesión dramaturgista y su experiencia con este creativo. Además, colaboraron con Gabriela Aparicio para impartir el laboratorio: *¿Qué hago como dramaturgista en una producción?*,<sup>12</sup> en el que se puso en práctica la labor examinando un ensayo de *Silencio*,<sup>13</sup> obra en proceso de montaje de Los Colochos Teatro.

Para comprender cómo debe accionar el dramaturgista ante las necesidades que una representación exige, requerí llevar a la práctica definiciones, dudas, y confusiones en el laboratorio con Gabriela Aparicio.

El procedimiento fue sencillo: los interesados en laboratorio nos reunimos a través de la plataforma Zoom ingresando a través de un enlace que se nos compartió por correo. Luego de una breve introducción de Gabriela en donde propiciaba la realización de preguntas para comenzar la conversación, los asistentes compartimos impresiones alrededor de las funciones del Dramaturgista como profesional en el teatro y su relación con otros colaboradores. Posteriormente, Buitre Amargo nos introdujo a Los Colochos Teatro y a su obra *Silencio* con las siguientes instrucciones: *realizar un análisis dramaturgístico mientras veíamos la realización del ensayo para la puesta en escena*. Para ello, Iozé Peñaloza y Bruno Zamudio insertaron dos cámaras en el espacio de ensayo así los asistentes podíamos ver y escuchar lo que se hacía. Al principio, fue confuso; nos preguntábamos cómo debíamos accionar a partir de lo que sucedía en la transmisión; sin embargo, comenzamos a preguntar: *¿qué estaba sucediendo?*, *¿quién lo estaba realizando?*, *¿cómo se estaba haciendo?*, *¿por qué?* o *¿para qué?* Y al término de la transmisión, lo compartimos en equipo, lo que resultaba en una conversación fructífera en la que concluimos, de la mano de la ponente, que una de las funciones más importantes del dramaturgista es, precisamente, realizar cuestionamientos que ayuden a los colabo-

<sup>12</sup> Gabriela Guadalupe Hernández Aparicio, *Laboratorio: ¿Qué hago como dramaturgista en una producción?*, México, Buitre Amargo, 17 al 26 de noviembre y 1 de diciembre de 2021.

<sup>13</sup> Los Colochos Teatro, *Silencio*, ensayo transmitido por la plataforma Zoom, México, noviembre de 2021.

radores a mejorar y dirigir la mirada hacia lugares inexplorados pero que podrían funcionar para la escena y su realización.

Posteriormente, haciendo mi propia reflexión, entiendo a esta figura como la persona que construye y comunica, de manera horizontal, es decir, pensando particularmente en estructuras de trabajo que se alejen de una jerarquía teatral dictatorial en la que únicamente el director tenga el mando, y más acercadas a la creación colectiva con la seguridad de que cada miembro sabe sus funciones y colabora en conjunto para llevar a término la representación, y de esta manera, colaborar manteniendo en sincronía a todos los que se involucran en la puesta en escena y todo lo que ésta necesita.

Por otra parte, esta figura es aquella que contribuye en guiar el proceso, ayuda, pero en ningún momento dice por dónde ir. Proporciona opciones, muestra los caminos posibles, pero la decisión de por cuál de ellos caminar es tomada en equipo. Un dramaturgista nunca da respuestas, regala dudas; ¿qué quieres hacer?, ¿a dónde quieres llegar?, ¿cómo piensas hacerlo?, ¿has tratado de esta manera?, ¿qué no ha funcionado?, ¿qué sí ha funcionado?, ¿por qué funcionó?, ¿por qué no?

Una vez teniendo esta amplia definición, me es necesario establecer las actividades que, idealmente, debe realizar un dramaturgista. Debido a que hay algunos colaboradores, como los directores, los actores o asistentes de dirección, que realizan funciones de investigación y documentación, y que pueden confundirse con las labores del profesional que nos compete en esta investigación, explicaré sus tareas<sup>14</sup> junto con las de otras figuras cuyas labores se parecen y pueden generar confusiones.

Considero indispensable mencionar, ya que es mi punto de partida para la clasificación y definición de las labores de los siguientes colaboradores,<sup>15</sup> lo que Martha Toriz nos regala en su texto *Pensar el*

<sup>14</sup> La siguiente información es una recopilación de varias fuentes como clases, lecturas, conversatorios o pláticas con colegas, por lo que es difícil rastrear específicamente de dónde viene cada palabra. Sin embargo, estarán registradas todas las fuentes en el apartado designado.

<sup>15</sup> Es de mi conocimiento que en algunas instancias el trabajo de realización necesariamente involucra a distintas figuras como a los regidores de escena y sus funciones son claras, sin embargo, es mi intención aclarar que la siguiente propuesta está hecha desde una perspectiva horizontal, poniendo énfasis en la distancia que cada colabora-

*hecho escénico: actividad central de la teatrología:* “En el ejercicio profesional, las actividades teatroológicas se pueden clasificar según su distancia respecto del hecho escénico”,<sup>16</sup> entendiendo el término “distancia”,<sup>17</sup> no como la magnitud medible entre un objeto y otro, sino como el desfase que surge entre la práctica y su análisis.

El siguiente listado está dividido en dos partes; la primera nos permitirá comprender qué es la teatrología y las distintas figuras que ejercen la teatrología bajo un nombre distinto y con funciones específicas.<sup>18</sup> La segunda nos permitirá identificar aquellas figuras toman la teatrología como un medio para realizar sus funciones.

Es así como tenemos en primera instancia lo siguiente:

- *Teatrólogo investigador:* Es quien investiga un hecho escénico (actual o antiguo), lo aborda como objeto de estudio después de la representación (distancia importante, pues su propósito no es participar activamente en el proceso). Responde preguntas de investigación, como: ¿qué?, ¿quién?, ¿cómo?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿por qué? y ¿para qué? Además, analiza sus características, cualidades, funciones, efectos, historicidad o historia. El resultado de la investigación depende del

dor tiene con el hecho escénico, y utilizando el trabajo colaborativo como mi punto de partida para las siguientes reflexiones, sin involucrar jerarquías o descripciones que pasmen a algún miembro del colectivo/compañía como autoridad.

<sup>16</sup> Martha Toriz, “Pensar el hecho escénico: actividad central de la teatrología”, texto para la clase de Fundamentos de Teatrología, Ciudad de México, 2018, p. 1.

<sup>17</sup> “La contemporaneidad es, entonces, una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella”. Se toma el concepto de Giorgio Agamben en *¿Qué es lo contemporáneo?* Trad. Ariel Pennisi, rev. Adrián Cangi, Guatemala, Fundación Paiz, 2008. En línea: <<https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>> [consulta: 16 de junio, 2022]. Se transporta dicha definición a nuestra labor artística como el ojo externo necesario para la comprensión de un fenómeno que la visión desde la inmersión en la realización escénica no permite ver con total claridad.

<sup>18</sup> Para dar más claridad a lo que me refiero utilizaré la palabra “teatrólogo” antes de especificar que se trata de alguien con funciones más específicas.

propósito de sus actividades, pues puede compartir la experiencia, ya sea como tesis, artículo, video, muestra escénica producto, muestra del proceso, o mantener el conocimiento para sí mismo.

- *Teatrólogo dramaturgista*. Esta persona “[...] es un auxiliar que detona e incentiva la creación de preguntas y respuestas”.<sup>19</sup> Su trabajo dramaturgístico involucra diferentes posicionamientos respecto al hecho escénico, es decir, su distancia va a depender del proyecto en el que esté involucrado y con frecuencia es variable. Para realizar sus funciones, depende de las condiciones y deseos de la compañía, colectivo o persona interesada en el apoyo de un dramaturgista, pero en general puede hacerlo a partir de lo siguiente:
- Generar una carpeta para el desarrollo de la puesta en escena, desde el principio hasta el final, pensada a partir del concepto inicial del director. Debe incluir el contexto de la obra, el contexto actual en el que se va a escenificar, análisis del autor, referentes que se necesiten, como vestimenta, época, música, idioma, chistes, costumbres, etc. Todo lo que pueda aportar tanto al director como a los actores, la producción, los diseñadores, y a todos los creativos. Es fundamental que la persona dramaturgista se familiarice con todos los involucrados y que tenga una gran capacidad de conceptualización para hacer llegar toda esa información documentada de manera eficaz. Posterior a la realización de esta carpeta genera la presentación o resumen de la escenificación para el programa de mano y así introducir al espectador a la obra. Durante las representaciones, es el encargado de analizar la respuesta de los públicos, realizar exposiciones en el pasillo teatral para modificar o ayudar a fortalecer el concepto o tema de la obra y establecer diálogos con las personas interesadas sobre el acontecimiento. Al mismo tiempo, escribe la bitácora de todo el montaje. Al leer lo anterior podemos inferir que se trata de un distanciamiento mínimo, pues es necesario que se involucre de manera continua en la realización para poder realizar lo descrito anteriormente.

El teatrólogo dramaturgista no sólo depende de los deseos de un colectivo o puesta en escena como mencioné, sus funciones también dependen de las figuras con las que colabore, por ejemplo:

<sup>19</sup> Hernández Aparicio, *op. cit.*, p. 71.

- Con los creativos involucrados en el montaje, trabaja aclarando la pertinencia de la obra y los ubica en el contexto, mantiene al equipo en una misma dirección teniendo cuidado de que nadie se quede atrás por medio de ejercicios de vinculación con el concepto e ideas surgidas a partir del contacto y comunicación con el colaborador artista, así como con la obra. Lleva la investigación realizada a través del cuerpo y transforma ese conocimiento a un lenguaje que cada uno de los integrantes pueda comprender de acuerdo con sus necesidades.
- Con el director, “colabora en la realización escénica del espectáculo, elabora los materiales teóricos para la puesta en escena, asesora al director en diferentes cuestiones, realiza la lectura concreta y contemporánea del texto, hace un seguimiento de los ensayos estableciendo comentarios críticos respecto al proceso y la instauración del sentido propuesto”.<sup>20</sup> Establece una atmósfera de confianza; lo acompaña, dialoga y escucha en su proceso creativo, es capaz de identificar aquello que al director le es difícil notar por la forma en la que está involucrado y lo ayuda a mantener su línea conceptual para llevar a término el proyecto. En este caso, el dramaturgista necesariamente tendrá que mantener su distancia de manera intermitente, pues para poder conocer qué es lo que requiere la obra y otorgar la ayuda que ésta necesita, es fundamental que su involucramiento no sea continuo y se permita esa mirada fresca ante lo que ya está montado para analizar cómo podría mejorar.
- Con las actrices y actores, funge como mediador, como el primer acercamiento con el público que destaca aquello que funciona en las actuaciones y, si es necesario, propone cambios que el director y el asistente de dirección no logran identificar por su cercanía con la puesta en escena. Ayuda a establecer coherencia entre las actuaciones y los personajes. De igual manera, la distancia que se requiere del hecho escénico es intermitente y puede funcionar mejor que el dramaturgista no esté en todos los ensayos para no sesgar su interpretación.
- Con el dramaturgo, se establece una relación especial, ayuda en el proceso de la creación de la obra, propone temas, guía al dramaturgo para que no se desvíe de la idea principal o reconfigura/adapta/traduce un texto para la puesta.

<sup>20</sup> Juan Antonio Hormigón, *et al.*, *op. cit.*, pp. 19 y 20.

- Con los periodistas puede ser el contacto directo entre ellos y la compañía/colectivo. Es un enlace que beneficia la creación de un archivo fiel a lo que sucede dentro de la creación de la escenificación, así como la comunicación entre la puesta en escena y el público.
- Con el público es el principal responsable de la proyección externa del teatro, se ocupa de las relaciones con el público, crea mecanismos que permitan establecer pautas de evaluación de la respuesta del público de manera cuantitativa y cualitativa como estadísticas por medio de encuestas.<sup>21</sup>

Podemos encontrar a este colaborador en cualquier parte del montaje; antes, durante o después, y a diferentes distancias del hecho escénico, sin embargo, su participación beneficia el proceso completo por su conocimiento y disposición.

Ahora mencionaré a aquellas personas que no son teatrólogas, pero cuya labor toma a la teatrología como un medio para realizar distintas actividades:

- Crítica(o) teatral: Construye una postura propia y crítica a partir de la distinción de varios elementos en la puesta en escena que, en conjunto, crean la representación. Examina cada uno de ellos de manera separada, poniéndolos en crisis y argumentando su necesidad o imprescindibilidad.<sup>22</sup> El crítico teatral no pretende realizar un estudio sobre el hecho escénico, su historia, historicidad, semiótica, u otros puntos de análisis que la investigación teatroológica aborda. Su propósito recae en lograr identificar la pertinencia de la obra y su montaje por medio del análisis subjetivo del acontecimiento, cuestionando cada uno de los elementos que posteriormente analizará en conjunto.
- Director(a) artística(o): Protege la visión artística de la compañía/colectivo, la producción de una obra o de un centro teatral. Decide qué obras se presentan de acuerdo con esa visión general. Un director artístico puede tener entrenamiento de teatrólogo pues deberá analizar con profundidad lo que se espera del lugar al que otorga su saber, aunque no es necesario.

<sup>21</sup> Hernández Aparicio, *op. cit.*

<sup>22</sup> Norma Lojero, *Taller de Crítica Teatral*, Ciudad de México, Colegio de Literatura Dramática y Teatro (apuntes Ximena Esquivel), 2020.

- *Director(a)*. Crea un concepto (idealmente junto con la compañía o colectivo) para la obra que se quiere montar, propicia la elección de distintos caminos para realizarla.
- *Asistente de dirección*. Da forma y verifica que todo se esté dando en tiempo y forma. Recuerda en dónde se quedó el ensayo anterior y cómo van progresando los actores según los últimos registros.<sup>23</sup>

De esta manera, entender a la figura dramaturgista, no cuesta tanto trabajo. Encontrar sus diferencias y similitudes con otras áreas que forman parte de un colectivo/compañía teatral, hace más llevadero y más asequible el concepto, la definición, o el intento de ella.

Fue necesario hacer el recorrido por cada una de las labores de los distintos creativos que componen una escenificación para comprender que, si bien hay personas que pueden realizar funciones parecidas (y paralelas) a las del dramaturgista como el director artístico al momento de elegir lo que se va a presentar en un recinto teatral, las funciones del primero necesariamente tienen que ver con la distancia que toma respecto a la puesta en escena. Un dramaturgista debe ser el primer ojo externo, quien se aleja mientras hace un análisis de lo que está cerca y lejos involucra para el hecho escénico.

## Enseñar y aprender dramaturgismo

Aprender es bidireccional, es adquirir conocimiento, fijar “algo” en la memoria por medio del estudio y el ensayo continuo, es plasmar eso que queremos en la mente, en el cuerpo y en el hacer. Para aprender se requiere, en primera instancia, motivación; uno no empieza a introducirse a temas sin un interés anterior que le haya provocado un deseo, posteriormente: convicción, pues es indispensable tener confianza de que lo que se está estudiando viene de un deseo genuino y necesario, finalmente: disciplina, la motivación no es un combustible inagotable, la disciplina es la que va a permitir que se siga poniendo esfuerzo en

<sup>23</sup> Emilio Méndez, *Fundamentos de dirección*, Ciudad de México, Colegio de Literatura Dramática y Teatro (apuntes Ximena Esquivel), 2019.

el camino hacia una meta; el conocimiento que se desee obtener o el lugar al que se quiere llegar.

Así es como veo el aprendizaje y como me interesa compartir estrategias y propuestas para ayudar a identificar mejor lo que el dramaturgista lleva a cabo y propone para nuestro proceso de escenificación.

Al indagar en las distintas maneras en las que yo podría enseñar dramaturgismo, me encontré con un artículo de Miguel A. Zabalza Beraza, pedagogo español que escribe sobre la didáctica enfocada en el aprendizaje y no en la enseñanza. Aunque puede parecer confuso, el autor nos introduce a un mundo en el que el docente es más que una figura de autoridad, es la guía que proporciona el material necesario, así como las estrategias necesarias dependiendo del/la estudiante, para la traducción de la información en conocimiento. El/la estudiante y el/la docente deben trabajar en conjunto, una dupla inseparable:

Seguramente, el principal desastre didáctico ocurrido en la enseñanza ha sido el independizar el proceso de enseñar y el de aprender. De ello se ha derivado, de inmediato, la nefasta distribución de funciones: al profesor le corresponde la enseñanza y al alumno el aprendizaje. Situados en ese [*sic*] dicotomía de funciones no es posible que las cosas funcionen bien. Los profesores se desentenden de cómo los alumnos aprenden y achacan sus fracasos a falta de capacidad, de interés o de conocimientos. Los alumnos se ven abocados a llevar a cabo un proceso de aprendizaje, desacompañados y dejados a sus propias fuerzas y estilos de trabajo.<sup>24</sup>

El/la aprendiz necesita un sinfín de estrategias para traducir la información proporcionada en conocimiento. Mientras el docente proporciona los materiales y sus saberes, el estudiante ofrece sus dudas y estilo de trabajo para lograr un sistema que permita a todos los involucrados retroalimentarse al mismo tiempo que expandir sus conocimientos.

Existen muchas y varias maneras en las que se puede realizar este intercambio enseñanza-aprendizaje, particularmente me interesa trans-

<sup>24</sup> Zabalza Beraza, Miguel Á. "Estrategias didácticas orientadas al aprendizaje.", *Revista Española de Pedagogía*, vol. 58, no. 217, septiembre-diciembre 2000, pp. 459-490.

portarlo al tema que me compete: el dramaturgismo, su enseñanza y aprendizaje.

Para mayor entendimiento, comenzaré con esta analogía: al aprender un idioma uno debe de hacerlo como si fuera niño otra vez. La persona interesada debe aproximarse a los sonidos, las letras y la forma en la que éstas crean las palabras despacio y constantemente, casi como un rezo; una repetición rigurosa y religiosa, para después ponerlas en nuestra boca y pronunciarlas. Es como volver a nacer y poco a poco escuchar las voces de las personas a nuestro alrededor, pero sin saber que son voces, sin saber siquiera que se está escuchando algo. Es decir, en la inconsciencia: estas personas producen sonido a través de una abertura extraña en su rostro y ese sonido, de manera extraordinaria, llega hasta a mí y no comprendo qué quiere decir. A lo largo del tiempo, días, meses, años, se practica sin quererlo, por inercia. Esas palabras ahora cobran sentido y se vuelven completamente parte de una rutina. Se introducen en el cerebro creando interconexiones neuronales que pasan por el cuerpo viajando por la piel que se eriza con el entendimiento forzado. Las palabras se vuelven cotidianidad y uno deja de cuestionar sonidos, letras, palabras y significados. Se ha aprendido y aprehendido el idioma. Por lo tanto, regresar al punto inicial me parece la mejor forma de aprender y enseñar pues nos obliga a afianzar el conocimiento de una manera más orgánica que si lo estuviéramos estudiando una y otra vez sin llegar a experimentarlo física y mentalmente.

Me interesa, tomando en cuenta lo anterior, responder dos de mis más recurrentes y necesarias preguntas: ¿cómo enseñar dramaturgismo? y ¿cómo aprender dramaturgismo? Considero que es indispensable resolver ambos cuestionamientos para las personas hacedoras de teatro. Para hacerlo, debo compartir un dicho muy bien conocido en México que queda como anillo al dedo: “la práctica hace al maestro”. No es coincidencia que sea un dicho popular pues es verdad y el colectivo mexicano lo comprueba. Así, surge mi hipótesis sobre la manera de hacerlo avalada por mis distintas experiencias como estudiante de teatro y, posteriormente, dramaturgista: volviendo al punto inicial, la práctica.

Comencemos con este ejemplo: es tu segunda clase de dramaturgismo, ya es una materia [seamos optimistas] y tú eres la profesora o el

profesor. Este semestre, van a realizar una práctica en la que deben desempeñar sus funciones como estas figuras en una obra; ¿cómo comienzas?, ¿qué tienes que preguntar?

En primera instancia, podríamos comenzar con conocer de qué obra se trata. Las preguntas iniciarían aquí y es justo lo que necesitaremos que las y los alumnos hagan en ese momento. Como profesora y profesor, el punto de partida es tener un plan en la mente sobre las funciones en las que queremos adentrar al dramaturgista alumno, tentativamente sugiero la siguiente serie de preguntas a partir de la propuesta de Gabriela Aparicio sobre las funciones de esta figura en tres partes del proceso de creación de la puesta en escena:

1. Antes del proceso de montaje de la puesta en escena.
2. Durante el proceso de montaje de la puesta en escena.
3. Después de la puesta en escena.<sup>25</sup>

Por cada inciso es necesario que el dramaturgista alumno formule preguntas guiadas por el docente para que logre, poco a poco, desarrollar su instinto investigador y se vaya introduciendo a las necesidades de la escenificación que realizará el grupo, por ejemplo:

1. Antes del proceso de montaje de la puesta en escena se pueden responder preguntas que ayudarán a identificar si lo que se quiere representar es necesario y pertinente para el contexto actual, así como las implicaciones que podría tener en el espectador, o si es posible que el discurso propuesto dialogue con los creativos y el público:
  - a. ¿Qué se quiere montar y por qué?
  - b. ¿Cuáles son las intenciones de la compañía?
  - c. ¿La obra seleccionada va de acuerdo con esas intenciones?
  - d. Si es adecuada, ¿qué tan vigente es en nuestro contexto? ¿se tendría que adaptar?
  - e. ¿Qué se necesita para ir formando el mundo de la obra?
  - f. ¿De qué año es? ¿Quién es la autora o autor? ¿En qué contexto fue escrita? etc.

<sup>25</sup> Gabriela Guadalupe Hernández Aparicio, *op. cit.*, pp. 69 y 70.

- g. ¿Quién ha montado esta obra? ¿Cuál fue su contexto? ¿Qué se quería resaltar?
2. Una vez terminando la primera ronda de preguntas hechas antes de la realización del montaje, y ya con una línea creativa en mente, se realiza la segunda ronda durante el proceso de montaje de la puesta en escena y así conocer cuál es la necesidad de la misma y de los creativos involucrados para llevar a término y con éxito el montaje:
- ¿Cuáles son las intenciones del director/ la directora?
  - ¿Qué referentes se pueden usar para ayudar a las personas involucradas en su proceso creativo?
  - ¿Qué necesita cada colaborador para cumplir con su papel?
  - ¿Cómo puedo compartir el espíritu de la obra con los espectadores?
  - ¿Cómo se puede difundir esta obra y qué nos ayudaría a hacerlo?
3. Por último, se realiza una última ronda después del proceso de montaje para analizar si la línea creativa que se pensaba fue clara, si hizo falta algo y poder modificarlo en las siguientes representaciones o si fue suficiente para cumplir con las expectativas del director y los colaboradores:
- ¿Cómo respondieron los espectadores? ¿Por qué? ¿Era la reacción esperada?
  - ¿Hay algo que se necesite cambiar o ajustar?
  - ¿Cómo mejoraría la vinculación con el público? ¿Qué estrategias podrían usarse?

Las preguntas deberán responderse a lo largo del curso trabajando como si esa obra de verdad fuera a montarse y estableciendo los puentes con cada colaborador hipotético. Al final habrá una carpeta por estudiante en la que su labor dramaturgística quedará como evidencia del aprendizaje obtenido y futura referencia para otros colaboradores que deseen indagar en esta profesión y comprenderla desde otros puntos de vista.

Lo anterior no es más que una propuesta para la enseñanza y el aprendizaje de las labores de este creativo, así como un paso hacia la documentación y afianzamiento de la práctica de sus funciones. Considero de suma importancia ponerla a prueba en las aulas y establecer, con ojo crítico, si es posible aprender y aprehender lo que es y hace el

dramaturgismo a través de ella, o si en la experiencia sería más enriquecedora otra estrategia.

## Conclusiones

El dramaturgismo es sin duda un campo abierto a la experimentación guiada por el solo propósito de comprender lo que es y hace. En mi propuesta de definición, y la del proceso e intercambio enseñanza-aprendizaje para compartirla, cabe la posibilidad del acierto y el error, sin embargo, la necesidad de un punto de partida para el desarrollo y la comprensión de sus labores han sido más que suficientes para arriesgarme a cometerlos.

A lo largo de esta investigación y los distintos caminos que he tomado para realizarla he llegado a las siguientes conclusiones: esta figura es un puente que une a los creativos con un propósito o, como me gusta llamarle, línea creativa. Es la guía dentro de un proceso colaborativo en el que se pretende que haya una horizontalidad y apoyo entre todos los involucrados, así como uno de los soportes para ese propósito. De igual modo, plantear una estrategia de enseñanza que conecte con las labores del dramaturgista y la importancia del mismo, permite ahondar en sus distintas aristas. Si bien ésta es una introducción a toda la potencia que lleva consigo esta profesión, es más sencillo identificar su función de lo que se creía aun tomando en cuenta las particularidades de mi propuesta.

## Acompañamiento pedagógico 1

### *Teatrología*

A menudo definir los conceptos más generales de una disciplina resulta lo más intrincado, más aún si gran parte de sus conocimientos se dan en el terreno de lo práctico. Sin embargo, cuando el objetivo es pensar sobre dicha disciplina es un paso fundamental e irrenunciable. Las definiciones y su conceptualización están, la mayoría de las veces, en discusión, hay posturas a favor y en contra, hay términos que pasan a estar en desuso, y se acuñan nuevos conforme se profundiza en el conocimiento del área, como se ha podido percibir de la lectura de los textos del presente capítulo. A continuación se propone recabar las definiciones más significativas con el fin de organizar la información, reflexionar sobre ella y tomar postura en algunos de los casos.

<b>Título</b>	<b>El teatro como objeto de estudio</b>
Propósitos	Comprender la diversidad de términos y enfoques desde los que se puede pensar el teatro y distinguir conceptualmente los matices entre distintas formas de estudio o aportaciones a esta área de conocimiento.
Recursos	Glosario
Descripción	Usa la tabla siguiente para recapitular y reflexionar sobre los conceptos trabajados en los artículos de este capítulo. Escribe en la segunda columna una definición para cada uno de los términos y usa los últimos cuadros para incluir algunos que no se hayan mencionado. Muchas de las definiciones de estos conceptos no son unívocas, por lo que te enfrentarás a hacer abstracciones de lo que has comprendido en la lectura o a tomar postura respecto a ellos.

<b>Concepto</b>	<b>Definición</b>
Artes escénicas	
Ciencia	
Ciencia teatral	
Desmontaje	
Dramaturgismo	
Escenificación	
Efecto estético	
Estudio científico de las artes escénicas	
Estudios Teatrales	
Fenómenos parateatrales	

Hecho escénico	
----------------	--

Metadramática	
Performance	
Performatividad	
Práctica escénica	
Puesta en escena	
Respuesta interpretativa	
Semiótica teatral	
Teatro	
Teatro mimético	

Teatrología	
Teatrología comparada	



## II. ACADEMIA



## II.1 El plagio en las artes escénicas: ética y prevención

● LINA ESCALONA RÍOS

Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, (IIBI)

### Introducción

En las últimas tres décadas, con el desarrollo de las tecnologías de la información y comunicación y el acceso a una gran diversidad de publicaciones, se han generado multitud de documentos de todas las disciplinas y temas. Si bien muchos de esos documentos son confiables, académicos y con relevancia, hay millones que no tienen ninguna validez. Sin embargo, ante tantos documentos, la sociedad tiene la idea de que es más fácil el plagio, la verdad es que es una conducta falta de ética que ha existido desde hace muchos años; pero efectivamente con la disposición de una enorme cantidad de documentos digitales se vuelve una tentación el *ctrl c* sin colocar ningún tipo de reconocimiento a los autores de la idea original pero, también es más fácil de identificar y sancionar el hecho, ya sea de forma académica o penal.

El plagio en la academia ha sido tema de mucha discusión, de publicaciones y hasta de congresos destinados a su tratamiento; sin embargo en el teatro, en las artes escénicas no se ha abordado como se quisiera y ello se debe a lo complejo que resulta el definir la autoría de quienes participan en una escena, performance, danza, etcétera; incluso no es clara la idea de a quién reconocer cuando hay una traducción o adaptación de cualquier obra.

De esta forma, el objetivo de este trabajo es analizar el acto de plagio en las artes escénicas y las acciones que desde la docencia y del derecho se tendrían que establecer para evitarlo.

## Antecedentes

Aunque el plagio data de antes de la era cristiana, Gutiérrez<sup>1</sup> menciona que el concepto de plagio se debe al poeta español Marco Valerio Marcial, quien se trasladó a Roma en el año 64 d.C. para culminar sus estudios jurídicos con el apoyo de Séneca, pero al morir éste, se tuvo que dedicar a trabajar y a la aventura bohemia en la que conoció a grandes poetas de la época.

Se dice que Valerio era un hombre metódico en su trabajo; escribió 15 libros de versos que por suerte se conservan para beneplácito de las personas que aman el género del epigrama; 12 de esos libros los dedica a dicho género, lo que lo hizo famoso en sus elogios, sátiras y críticas, por lo que a muchos les parecía fácil atribuirse su trabajo, en especial un poeta de nombre Fidentino, a quien le dedica más de uno de sus epigramas, denunciando lo que estaba haciendo: “El librito que lees en público, Fidentino, es mío: pero cuando lo lees mal, empieza a ser tuyo”.<sup>2</sup>

Sin justificar de ninguna forma el plagio, el autor, de alguna manera también da la pauta para indicar el hecho de que cuando se coloca alguna idea original “cuando lees mal, empieza a ser tuyo”, se tiene una creación propia.

En el epigrama xxx, Valerio hace una nueva denuncia: “Corre el rumor, Fidentino, de que recitas en público mis versos, como si fueras tú su autor. Si quieres que pasen por míos, te los mando gratis. Si quieres que los tengan por tuyos, cómpralos, para que dejen de pertenecerme”.<sup>3</sup>

Con este epigrama, el autor da la pauta para vender su obra o trabajar para una persona; en estos casos, la autoría pasa a ser de quien paga

<sup>1</sup> Angélica Gutiérrez, *apud* Sandra Timal López y Francisco Sánchez Espinoza, *El plagio en el contexto del derecho de autor*, p. 50. En línea: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/tla/v11n42/1870-6916-tla-11-42-00048.pdf>> [consulta: 5 de mayo de 2023].

<sup>2</sup> Marco Aurelio Marcial [de los *Epigramas* de Marcial, Libro 1, 38], *apud* Angélica Gutiérrez, “El plagio literario”, en *Derecho y cambio social*, 2011, p. 2. PDF en línea: <[Dialnet-ElPlagioLiterario-5500739.pdf](http://Dialnet-ElPlagioLiterario-5500739.pdf)>

<sup>3</sup> *Idem*.

por hacer el trabajo, aunque esto, actualmente, se puede configurar como un fraude académico.

Regresando a la época de Marco Valerio, el plagio, derivado de *plagium*, era un delito que tenía que ver con el “secuestro” o robo de esclavos de otros dueños para venderlos de forma fraudulenta; este acto era castigado mediante azotes. De tal dimensión, Valerio consideraba el robo de sus epigramas: un delito que tendría que castigarse.

A partir de entonces, el robo de obras para hacerlas pasar por propias también se le considera como *plagio*.

## El plagio en la actualidad

El plagio se comete desde la etapa escolar, cuando los docentes solicitan una serie de trabajos que requieren investigación, reflexión y entregarlo por escrito. Las causas que se aducen para cometer plagio son, entre otras:

- Comodidad
- Flojera
- Deshonestidad
- Ignorancia

Mientras que la comodidad y la flojera tienen que ver con el tiempo del que dispone el estudiante para hacer un trabajo académico determinado o realizar una escenificación al final de un curso, la deshonestidad tiene que ver con los valores que le han sido transmitidos a la persona por la familia, las amistades, la escuela y la sociedad misma. Lo anterior es difícil de desterrar porque los valores se transmiten al ser humano desde su nacimiento y a nivel universitario es complejo pretender cambios; sin embargo, el razonamiento y aprendizaje sobre las buenas prácticas en los trabajos escolares y el seguimiento de los docentes en los trabajos académicos pueden mejorar los hábitos de los jóvenes y abatir la cuarta causa para realizar plagio; la ignorancia.

De acuerdo con el *Diccionario de la lengua* de la Real Academia Española (RAE), el plagio proviene del latín *plagium* y significa: “Ac-

ción de robar esclavos. Acción de comprar o vender como esclavos a personas libres. 1. Acción y efecto de plagiar (// Copiar obras ajenas)".<sup>4</sup>

En esta acepción, se remite al concepto plagiar, de latín *plagiare*, que significa lo mismo que plagio, pero en los verbos transitivos se menciona lo siguiente: "1. tr. Copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias".<sup>5</sup>

Las otras acepciones hacen referencia a los esclavos de la Roma Antigua y al secuestro de personas que no tiene que ver con este trabajo.

El *Glosario de derechos de autor*, profundiza más en la definición de plagio y menciona:

... se entiende generalmente que es el acto de ofrecer o presentar como propia, en su totalidad o en parte, la obra de otra persona, en una forma o contexto más o menos alterados. La persona que esto hace recibe el nombre de plagiario; es culpable de impostura y, en el caso de obras protegidas por derecho de autor, lo es también de infracción del derecho de autor. No ha de confundirse el plagio con la libre utilización de meras ideas o métodos de creación tornados de otra obra al crear una nueva obra original.

Por otra parte, se entiende generalmente que el plagio no se restringe a casos de similitud formal; hacer accesible al público una obra que es una adaptación del contenido de obras de otros en nuevas formas de expresión artística o literaria y transmitirla como si fuera una obra original propia también es plagio, siempre que el contenido así adaptado no forme parte de una herencia cultural conocida...<sup>6</sup>

Como se puede observar, el plagio académico es la acción de tomar una obra de otro para hacerla pasar como suya, y esto se hace con

<sup>4</sup> "Plagio", en *Diccionario de la lengua Española*, 2014.

En línea: <<https://dle.rae.es/plagio?m=form&m=form&wq=plagio>> [consulta: 3 de octubre de 2021].

<sup>5</sup> "Plagiar", en *Diccionario de la lengua Española*. En línea: <<https://dle.rae.es/plagiar#CU0knYP>> [consulta: 3 de octubre de 2021]

<sup>6</sup> World Intellectual Property Organization WIPO, glossary of terms of the law of copyright and neighboring rights = OMPI glossaire du droit d'auteur et des droits voisins = OMPI glosario de derecho de autor y derechos conexos, 1980, p. 192.

documentos o trabajos artísticos que han sido registrados en algún tipo de formato; pero también en este glosario se profundiza en el término “plagiario” como la persona que comete el acto de plagio, como el transgresor de las obras protegidas por el derecho de autor. ¿Significaría que las que no están protegidas o registradas se pueden plagiar libremente?, ¿cómo hacen plagio académico?, y ¿qué pasa con las obras de las artes escénicas, tan complejas de proteger y de registrar?

Se puede considerar que el plagio, referido a la copia o apropiación de las obras publicadas para hacerlas pasar por propias, no es una condición actual derivada de las TIC, pero sí ha proliferado dada la cantidad enorme de información que existe en Internet. El plagio académico, desafortunadamente, se ha constituido en una práctica común, y en la Guía rápida de la UNAM<sup>7</sup> se indican las siguientes formas de plagio:

- Clonar: Es la copia fiel del texto original si dar ningún crédito o reconocimiento al autor original.
- Ctrl-C de una porción significativa de texto.
- Encontrar-Reemplazar: Se usa cambiando algunas palabras por sinónimos con la idea y texto eje igual, esto se confunde con la paráfrasis.
- Resumir: El hacer un resumen de algún texto o explicar o interpretarlo.
- Reciclar: Cuando la persona se apropia de un texto.
- Híbrido: Es la combinación de citas correctas con texto sin cita.
- Mezclar: Copiar de textos diferentes.
- Error: Cuando las citas se presentan de forma incorrecta y se dan fuentes inexactas.
- Agregar: Trabajo con mucha información de otros sin citar.
- Re-twittear: Se cita como propio un trabajo que se basa en otro texto.

De esta forma, los trabajos publicados están expuestos al plagio de personas que quieran aprovecharse del trabajo de otras personas como en el caso de los epígrafes de Marco Valerio.

Pero además, hay otras formas que se pueden considerar como extraordinarias de plagio, por ejemplo:

<sup>7</sup> *Guía rápida sobre plagio y derechos de autor*, México, UNAM, Facultad de Derecho. En línea: <<https://bit.ly/34Ai0Mu>> [consulta: 10 de agosto de 2022].

- Autoplagio. Se lleva a cabo cuando ya se ha publicado un trabajo y se hace otro con parte del texto publicado sin citar el trabajo. En este sentido, es necesario mencionar que aun cuando sea la misma persona el autor o autora de los trabajos, una vez que se ha publicado, es necesario hacer la cita correspondiente en el nuevo trabajo realizado.
- Duplicidad de presentación de trabajos. Este acto se comete cuando con otro título se presenta el mismo trabajo a publicación en diferentes organismos; también se da en el ámbito escolar cuando el estudiante presenta el mismo trabajo para aprobación de dos asignaturas distintas.

## Plagio en las artes escénicas

Parece claro que el copiar de una obra pública es algo que se podría evitar, en alguna medida, mediante el registro de obras ante los derechos de autor y denunciando a quien comete plagio, pero en las artes escénicas, el problema es un tanto complejo y frecuente debido a las características propias de este tipo de artes y sus características.

En el *Diccionario del Teatro*, se indica:

Las artes escénicas están ligadas a la presentación directa, no diferida o recibida a través de un medio de comunicación, del producto artístico. El equivalente inglés (performing arts) traduce adecuadamente la idea fundamental de estas artes escénicas: son “conformadas”, creadas directamente, hic et nunc, para un público que asiste (a) la representación: el teatro hablado, cantado, bailado o mimado (gestual), la danza, la pantomima y la opera son los ejemplos más conocidos. No tiene ninguna importancia la forma del escenario, ni la relación escenario-sala (relación teatral), lo que cuenta es la inmediatez de la comunicación al público a través de los performers (actores, bailarines, cantantes, mimos, etc.).<sup>8</sup>

De acuerdo con esta definición, en las artes escénicas intervienen muchas personas, desde los actores, escenógrafos, escritores, directores,

<sup>8</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona, México, Paidós, 1998, pp. 54-55.

coreógrafos, adaptadores, traductores, entre otros, de tal forma que es complicado determinar quién posee derechos de autor sobre qué cosa.

Soler Benito indica que una de las principales características de las artes escénicas es la influencia que tienen de lo leído o visto. Ella indica:

No se puede pensar en procesos de creación artística sin mencionar las influencias de todo tipo que llegan al entorno, y como estas determinan en cierta manera el contenido del proceso creativo. Movimientos artísticos como el apropiacionismo son ampliamente reconocidos y considerados. El problema, en cualquier caso fundamental, se centrará siempre en diferenciar lo que constituye una influencia, y lo que se considera una copia, y, por tanto, un plagio si se ha reproducido sin mencionar el nombre del autor original. Éste es, sin duda, un tema que, por sí mismo, requiere una tesis o un estudio amplio y detallado. Aquí sólo mencionamos en este breve apartado algunas de las fronteras más preponderantes de la zona en la que trabaja el director escénico.<sup>9</sup>

Un ejemplo de plagio en coreografía es el de Beyoncé, denunciado por la coreógrafa belga De Keersmaeker en 2011, de sus obras *Rosas danst Rosas* y *Achterland*, cuyo estreno fue en 1983 y 1990, respectivamente; a lo que Beyoncé respondió que sí conoce la obra de la coreógrafa y que las tomó como inspiración para hacer su propia composición.<sup>10</sup>

Por supuesto, hay que analizar de manera detenida varios aspectos: en primer lugar, en ningún medio se publica si De Keersmaeker registró sus obras ante la oficina de derechos de autor de su país; por otra parte, Beyoncé indica que las obras fueron dos de muchas que consideró como “inspiración” para crear una propia, en lo que difieren autores, ya que se puede decir que esto es parte de la creatividad; sin

<sup>9</sup> Cristina Soler Benito, *Propiedad intelectual en las artes escénicas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, p. 262.

<sup>10</sup> Ana Kuntzelman, “Re: Rosas!, del homenaje pop a la propuesta interactiva; emergencias artísticas a partir de la documentación de originales efímeros y re-apropiación”, en *Secuencias*, 2018, pp. 75-92. En línea: <<https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/secuencias2018.47.001>> [consulta: 25 de noviembre de 2022].

embargo, otros dirán que la creación a partir de “pedazos” de otros es una obra nueva.

Vinculado con este problema está el de los adaptadores, quienes toman una obra original o varias y hacen una adaptación para otro entorno y esto se hace con obras clásicas, como *Romeo y Julieta* de Shakespeare, o *Hamlet*, etcétera. Pero la adaptación que genera una obra similar con nombre diferente a la obra original, sin indicar o darle reconocimiento, se debe considerar como plagio.

Pero, hay que regresar al origen. Como se mencionó, en las artes escénicas intervienen muchas personas, por lo que a veces se les hace innecesario registrar ante derechos de autor una coreografía, una escenografía o el diseño de vestuario ya que más allá de los trámites burocráticos que se deben hacer, hay que colocar en texto o imagen lo realizado para poder registrarlo y tener los derechos morales y patrimoniales del trabajo.

Por lo tanto, muchas veces, el plagio se convierte, más que en delito, en un problema ético relacionado con las buenas prácticas, en la investigación para los asuntos académicos, y en el ejercicio profesional para la parte práctica. En consecuencia, es importante conocer cómo prevenirlo.

## El plagio y los derechos de autor

Para contrarrestar el plagio, surge el derecho de autor, que da pleno reconocimiento a quien realiza una obra artística o literaria. De acuerdo con el *Glosario jurídico*, el derecho de autor

Se considera generalmente que es el derecho exclusivo concedido por la ley al autor de una obra para divulgarla como creación propia de él, para reproducirla y para transmitirla (distribuirla) o comunicarla al público de cualquier manera o por cualquier medio, y también para autorizar a otros a que la utilicen de maneras definidas. La mayoría de las legislaciones de derecho de autor distinguen entre derechos patrimoniales y derechos morales, que juntos constituyen el derecho de autor.

Por regla general, la legislación impone ciertas limitaciones en cuanto a la clase de obras que pueden ser acreedoras a la protección y en cuanto al ejercicio de los derechos de los autores incluidos en el derecho de autor.<sup>11</sup>

Hay que notar que se indican dos tipos de derechos: los morales y los patrimoniales, que engloban el derecho de autor cuya formalidad y características se encuentran en la ley emitida por cada país que regula la propiedad intelectual y artística de las personas.

En México, la Ley Federal del Derecho de Autor (2020), establece en su artículo 5º que protege las obras que ha sido “fijadas” en cualquier soporte material, lo que significa para las artes visuales, por ejemplo, que el diseño de vestuario se puede registrar para protección del creador, incluso la adaptación de vestuario que se haga para una representación en particular, siempre y cuando estén los bocetos de creación en algún medio, ya sea impreso o digital.

En el artículo 13 de la Ley mencionada, se establece el reconocimiento de obras del siguiente tipo:

- I. Literaria;
- II. Musical, con o sin letra;
- III. Dramática;
- IV. Danza;
- V. Pictórica o de dibujo;
- VI. Escultórica y de carácter plástico;
- VII. Caricatura e historieta;
- VIII. Arquitectónica;
- IX. Cinematográfica y demás obras audiovisuales;
- X. Programas de radio y televisión;
- XI. Programas de cómputo;
- XII. Fotográfica;

<sup>11</sup> WIPO glossary of terms of the law of copyright and neighboring rights = OMPI glossaire d'adroit d'auteur et des droits voisins = OMPI glosario de derecho de autor y derechos conexos, (1980). Geneva: World Intellectual Property Organization. p. 59. <https://tind.wipo.int/record/19086?v=pdf>.

XIII. Obras de arte aplicado que incluyen el diseño gráfico o textil,  
y

XIV. De compilación, integrada por las colecciones de obras, tales como las enciclopedias, las antologías, y de obras u otros elementos como las bases de datos, siempre que dichas colecciones, por su selección o la disposición de su contenido o materias, constituyan una creación intelectual. Las demás obras que por analogía puedan considerarse obras literarias o artísticas se incluirán en la rama que les sea más afín a su naturaleza.<sup>12</sup>

De acuerdo con esta ley, las artes escénicas están contempladas para su registro y protección, y la misma ley establece que no son sujetas de protección las ideas; por tanto, si en alguna reunión se comenta la idea de cómo hacer la coreografía para determinado trabajo, o la distribución de escena, y no se coloca por escrito y se registra. Cualquier persona puede tomar la idea y llevarla a cabo sin que se le pueda sancionar de forma alguna.

Por otra parte, se mencionaron los derechos morales y patrimoniales. El primero reconoce al autor de una obra literaria o artística como su creador con el derecho a ser reconocido siempre; este derecho es "...inalienable, imprescriptible, irrenunciable e inembargable".<sup>13</sup>

Asimismo, los derechos patrimoniales se refieren al derecho que tiene el autor a comercializar su obra, distribuirla o hacer convenios con editoriales o instituciones para ceder los derechos de distribución. Este derecho es heredable y el autor los conserva, de acuerdo con la Ley de México por cien años después de la muerte del autor.

Es importante señalar que cuando el autor transfiere los derechos patrimoniales, siempre será por un periodo determinado y con beneficios económicos para el autor, como se indica en el artículo 30 de la Ley de derechos de autor que a la letra indica:

Artículo 30.- El titular de los derechos patrimoniales puede, libremente, conforme a lo establecido por esta Ley, transferir sus derechos patrimoniales u otorgar licencias de uso exclusivas o no

<sup>12</sup> Ley Federal del Derecho de Autor, 2020, p. 3. [las negritas son mías].

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 6.

exclusivas. Toda transmisión de derechos patrimoniales de autor será onerosa y temporal. En ausencia de acuerdo sobre el monto de la remuneración o del procedimiento para fijarla, así como sobre los términos para su pago, la determinarán los tribunales competentes. Los actos, convenios y contratos por los cuales se transmitan derechos patrimoniales y las licencias de uso deberán celebrarse, invariablemente, por escrito, de lo contrario serán nulos de pleno derecho.<sup>14</sup>

Lo anterior es importante para las artes escénicas que, fuera de la docencia, casi siempre van a tener fines de lucro.

En relación con las representaciones escénicas, la ley es muy clara al mencionar, en sus artículos del 61 al 65, las características del contrato con los empresarios para “... representar o ejecutar públicamente una obra literaria, musical, literario musical, dramática, dramático musical, de danza, pantomímica o coreográfica, por una contraprestación pecuniaria;...” que debe ser acordada entre el autor y la empresa. También se especifican las obligaciones de los empresarios, el periodo y las condiciones en que se llevará a cabo la ejecución de la obra, asegurando que se den las condiciones acordadas en el contrato.

De esta forma, para hacer le registro de las obras literarias o artísticas es necesario distinguir el papel de cada persona o profesional dentro de la obra así como los distintos tipos de trabajos que se pueden realizar; entre los más comunes se encuentran, la transformación de obras, la obra coreográfica, la obra derivada y la obra colectiva.

De acuerdo con el *Glosario de derecho de autor y derechos conexos*, se tienen las siguientes definiciones:

*Transformación de una obra literaria o artística*

Se entiende generalmente que significa cualquier modificación de una obra existente. Las alteraciones creativas dan lugar a una obra derivada; otros tipos de alteraciones pueden perseguir simplemente la finalidad de adaptar la obra a las condiciones especiales que

<sup>14</sup> “Ley Federal de derechos de autor”, Artículo 30, México, *Diario Oficial de la Federación*, 1 de julio, 2020. En línea: <<https://bit.ly/34Cenpl>> [consulta: 21 de abril de 2022].

exige una utilización particular, como por ejemplo, a las posibilidades de un teatro determinado en el caso de las obras dramáticas.

Cualquier alteración de una obra está supeditada a la autorización del titular del derecho de autor.<sup>15</sup>

La transformación o adaptación de una obra estará a cargo del adaptador, quien debe tener los derechos de la obra u obras originales para hacer la adaptación que se le solicita.

Por otra parte, se entiende por obra coreográfica a la

...composición de movimientos para fines de danza escenificada, o cualquier otra sucesión configurada de ademanes, creadas casi siempre para acompañar a una música. Generalmente se reconoce que la obra coreográfica es una obra acreedora a la protección que otorga el derecho de autor; no obstante, algunas legislaciones de derecho de autor no protegen a la coreografía a menos que se halle fijada en una forma apropiada (p.e., mediante la notación Laban).<sup>16</sup>

La consideración de “fijar” la obra es importante para llevar a cabo el registro ante derechos de autor.

En cuanto a la *obra derivada* debe tener como fuente una original y crear, a partir de algunos elementos, una nueva, como se menciona en el glosario (1980):

Es una obra basada en otra ya existente: su originalidad radica bien sea en la realización de una adaptación de la obra preexistente, o bien en los elementos creativos de su traducción a un idioma distinto. La obra derivada está protegida, sin perjuicio del derecho de autor sobre la obra preexistente.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> *Glosario de derecho de autor y derechos conexos*, 1980, p. 6. En línea: WIPO glossary of terms of the law of copyright and neighboring rights = OMPI glossaire du droit d'auteur et des droits voisins = OMPI glosario de derecho de autor y derechos conexos. Geneva, World Intellectual Property Organization, 1980. <[https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/wipo\\_pub\\_816.pdf](https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/wipo_pub_816.pdf)> [consulta: 5 de mayo de 2022].

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 71.

La obra derivada, como obra nueva, deberá registrarse a nombre de quien está realizando la nueva, reconociendo —en su caso— los elementos originales de la cual se ha derivado.

Por otra parte, la obra colectiva se caracteriza por estar preparada por diversos autores; el glosario mencionado, indica:

Se entiende generalmente que significa una obra preparada por una persona a partir de contribuciones de autores que han participado en su elaboración creándolas para tal fin (p.e. Francia, Art. 9; Iraq, Art. 77; Jamahiriya Arabe Libia, Art. 27; Estados Unidos, Sec. 101). En algunas legislaciones de derecho de autor, la categoría de obras colectivas comprende también obras en las que se han reunido en un todo colectivo obras preexistentes de distintos autores aunque sin la participación personal de estos (p.e. Canadá, Sec. 2.e). El denominador común de estos dos conceptos de obra colectiva, en contraposición a obra de colaboración, es la importancia que se atribuye a la función de la persona que establece la finalidad de la obra y selecciona, coordina y recopila las contribuciones. Se considera que solamente esta persona es el autor de la obra colectiva sin perjuicio, no obstante, del \*derecho de autor sobre cada contribución.<sup>18</sup>

La obra colectiva le brinda seguridad sobre su trabajo a cada persona que interviene en una obra colectiva, resguardando sus derechos morales y patrimoniales.

### **Acciones para evitar el plagio**

Evidentemente, existen acciones que se pueden llevar a cabo desde los diversos ámbitos en que se realiza. Desde la docencia, el papel de los profesores es uno de los ejes para erradicar el plagio, y se debe iniciar desde los estudios básicos, ya que es desde una edad temprana cuando se forman los valores y hábitos para la vida, ya sea personal o académica.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 39.

Viker<sup>19</sup> (2010) menciona que el evitar el plagio en teatro exige educación, ética y vigilancia por parte de los docentes quienes, desde las diversas perspectivas teatrales, tendrán que insistir en el reconocimiento de los autores de cada uno de los elementos que intervienen en la escena.

En los trabajos académicos, las citas de las fuentes consultadas son fundamentales y en las puestas en escena el reconocimiento a quienes realizan argumentos, diseñan la escenografía, diseñan el vestuario, etc. Requiere el reconocimiento formal de su trabajo. El docente puede llevar a cabo las siguientes acciones:

- a) Taller de desarrollo de habilidades informativas. En metodología de la investigación, es importante tener unidades que les brinde a los alumnos el conocimiento y las habilidades en la búsqueda de fuentes académicas, pertinentes, relevantes, actuales; en la citación de fuentes de acuerdo con estilos internacionalmente aceptados y en la realización de referencias bibliográficas consultadas.
- b) Estilos bibliográficos para realizar referencias. Es común que cada disciplina o grupo, tenga su propio estilo bibliográfico pero, a nivel internacional hay estilos reconocidos que permiten unificar criterios de registro y permiten una fácil identificación de datos y recuperación de la información.
- c) Análisis de textos. Es importante enseñar a los estudiantes a detectar la información relevante de la que no lo es, para citar lo importante y pertinente.
- d) Desarrollo de contenidos. A partir del análisis de textos, el estudiante debe saber como crear ideas originales, asumir posturas frente a autores relevantes y generar nuevos contenidos que permitan el desarrollo de las disciplinas. En toda formación universitaria es lo que se pretende.
- e) Ley de derechos de autor. La enseñanza sobre el derecho de autor, los derechos morales y patrimoniales son fundamentales para que los creadores de contenidos, tanto literarios como artísticos, sean reconocidos y registrados.

<sup>19</sup> Erik Viker, I've seen that someplace else. *Teaching Theatre*, 2010. PDF en línea: <<http://facstaff.susqu.edu/v/viker/theatre%20plagiarism.pdf>> [consulta: 14 de junio de 2023].

- f) Ética y buenas prácticas en la investigación. Finalmente y no menos importante es la enseñanza de la ética y el impacto de los valores que llevan al ser humano a diferenciar entre las buenas prácticas y las malas en la investigación.

Por otra parte, es importante que los docentes revisen los trabajos académicos de los estudiantes, no solamente para retroalimentarlos y favorecer su aprendizaje, sino para reconocer la metodología de los trabajos y la creatividad y generación de conocimiento, que es lo que se pretende al dejar cualquier trabajo académico.

En lo que respecta a las artes escénicas, es fundamental enseñar a los estudiantes a reconocer a los autores de cada una de las partes de una obra: escenógrafos, coreógrafos, adaptadores, traductores, director, actores, ejecutantes, etcétera. El reconocimiento a los demás hará que se identifique el trabajo propio.

Para los docentes, académicos o investigadores que cometen plagio es importante cuando se funge como evaluadores de artículos y proyectos, se revise de forma adecuada y no se deje de lado el plagio. En esta tarea entra en acción las TIC, ya que hay diversos *softwares* que permiten la detección del plagio.

## Conclusiones

El plagio, como problema ético, es difícil de erradicar, aunque no imposible. Se debe empezar desde la educación básica, cuando se le enseñe al niño a reconocer el trabajo de los otros y respetar sus ideas, sus opiniones; es un proceso educativo hasta los niveles superiores.

El trabajo del docente es fundamental no sólo para revisar los trabajos donde se respete el conocimiento de otros, sino también debe guiar el aprendizaje el estudiante hacia las buenas prácticas en el desarrollo de la investigación, en el análisis de textos y en la generación de nuevo conocimiento que permita el desarrollo de cualquier disciplina.

En el caso de las artes escénicas, es fundamental que desde la escuela se reconozca el trabajo de cada uno de los colaboradores que participan en cualquiera de las artes. A partir de ello, se podrá respetar

el trabajo de cada persona y ésta, en su caso, registrarlo ante derechos de autor.

Es necesario partir de que “La mejor educación que puedes ofrecer... en relación con el plagio, es predicar con el ejemplo. Si haces lo correcto, es probable que te sigan. Y eso no es plagio; es buena enseñanza”.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Viker, *op. cit.*

## II.2 Hermenéutica y artes escénicas: la inminencia de un diálogo abierto

● NORMA LOJERO VEGA

Colegio de Literatura Dramática y Teatro

Cuando Narciso contempla su imagen en el agua, ignora que el reflejo es el de su propia figura. Mientras tanto, se enamora del joven que aparece ante sí, y en vano trata de abrazarlo y besarlo. En cuanto se da cuenta de que es él mismo, quedará aún más embelesado ante su hermosura.

El relato que se construye, para comprender y explicar la vida, se carga de sentido mediante los símbolos que aparecen en él. Una de las características que distinguen a lo humano, subraya Paul Ricoeur, es que somos seres simbólicos, así como históricos y temporales; y la posibilidad de simbolizar(nos) brinda amplitud de universos ante quien contempla y reflexiona. Entonces esa carga de sentido se convierte en una herramienta de reconocimiento del sí mismo, en y con los demás.

El *mythos* se estructura en la simbolización que nos “hace pensar”. En tanto se detona un proceso vinculatorio entre la historia narrada y la propia vida, será en los símbolos donde se encuentren los indicios que permiten adentrarse en la indagación del sujeto de acción. De tal modo, el mito de Narciso evoca diversas interpretaciones a partir de la propia configuración del relato; es decir, los mitos funcionan como ventanas abiertas al mundo, que siempre serán tantas, como miradas se asomen a contemplar. Ahora bien, cabe recordar que el símbolo funciona como una mediación que necesitan los seres humanos ante la inminencia de comprender(se). El símbolo será el camino “indirecto” que permita llegar a uno mismo, debido a que no hay una ruta directa que facilite dicha comprensión.

En el ejemplo mencionado, Narciso da cuenta de la condición humana en una situación concreta, donde analizar lo acontecido involucra

las acciones que emprenderá el personaje, en este caso de ficción, pero también podría tratarse de una persona o sujeto de acción. De tal manera que el propio Narciso se complejiza, aproxima o aleja ante las perspectivas de las miradas que entablan un diálogo a partir de los vínculos establecidos. Todo este proceso se refiere a la interpretación que hacemos frente al fenómeno, al suceso o bien, a las obras artísticas, es decir que nuestra relación con el mundo se sostiene en la lectura-escritura que hacemos de él. Pero hay un aspecto que no debe dejarse a un lado, también somos seres históricos y temporales, por lo que el acto de interpretar(nos) se encuentra íntimamente relacionado con el devenir que nos compete: tanto en los propios acontecimientos, como en el tiempo.

Mientras Hermes viaja de un lado a otro con la encomienda de llevar el mensaje a los dioses, padece afectaciones como las inclemencias ambientales, sus necesidades básicas (alimentarse, dormir, descansar, gozar, etc.) y todo aquello que experimenta durante el viaje. No obstante, sus cualidades se conservan: es veloz, seguro, confiable, y tiene una gran memoria, donde guarda el mensaje destinado a su entrega de la manera más fidedigna. No en vano es el “mensajero de los dioses”, de modo que, al llegar a cumplir con su encomienda, transmite el mensaje, no literalmente, porque Hermes ha sido afectado y ya no es el mismo: han transcurrido hechos durante el tiempo que duró su viaje, aunque en rigor el mensaje conserva lo fundamental, por lo que sin duda cumple con su cometido. La hermenéutica toma su nombre de este personaje, y atiende la interpretación de modo integral.

La relación con el mundo, ya mencionada (fenómenos naturales, sociales, escénicos, etc.) se encuentra mediada por el lenguaje, en su más extenso significado y pluralidad. Dicha relación permite establecer vínculos a partir de la capacidad de percepción y aprendizaje, connatural a los humanos. Ahora bien, el sujeto de acción frente al mundo se integra a un proceso de reconocimiento, donde explica y comprende lo ahí percibido, así establece una dinámica circular donde va de ida y vuelta, y en cada momento le permite explicar, de otro modo, y comprender más: esto corresponde al círculo hermenéutico que propone Paul Ricoeur.

Las obras artísticas y los fenómenos escénicos provienen de procesos *poiéticos*: el sujeto de acción se encuentra frente al espacio en interrelación con cada uno de los elementos discursivos. El resultado se convierte en posibilidad de conocimiento al ser contemplado, en principio por quien configura (acto mimético); en un segundo momento, quedará la obra en sí misma y, en tercer término, el intérprete o lector, ante el fenómeno u obra, dará inicio una vez más al círculo hermenéutico al configurar lo contemplado.

El inicio del siglo xx trajo consigo una serie de transformaciones que repercutieron en los modos de ver el mundo: por un lado, el cine cambia la mirada; por otro lado, el contexto bélico, así como los avances tecnológicos, el marxismo y el psicoanálisis enmarcan los cuestionamientos acerca del “arte”. Los artistas intentan contestar desde varias perspectivas: las vanguardias toman la delantera e irrumpen drásticamente en los conceptos “incómodos” que ya no tienen cabida frente a la destrucción humana. La pregunta por la “obra de arte” ¿qué es arte?, ¿esto es arte?, encierra la pregunta por el propio sujeto: ¿quién es el sujeto creativo frente a la obra?, ¿quién es el ser que configura?

La filosofía se arriesga a la búsqueda de respuestas que tienen su origen en los propios cuestionamientos que los artistas han puesto a la mesa. Dos de los hermeneutas más relevantes del siglo pasado inciden en esa búsqueda que dialoga con la “obra de arte”: el alemán Hans-Georg Gadamer y el francés Paul Ricoeur. Por su lado la Estética también indaga y abona al “arte pensado”. Hoy en día conviene reflexionar acerca de “las artes” y en particular de las artes escénicas, donde a raíz de las preguntas que los “artistas” depositan en sus obras, se han roto fronteras, los límites se fusionan, las configuraciones *poiéticas* no resisten etiquetas.

El momento histórico del año 2020, que nos ha tocado vivir a nivel mundial con la pandemia del coronavirus, obliga a todas luces a la reflexión y problematización de haceres que se vacían de sentido, en general de las artes y en particular las escénicas y performativas, desde los procesos formativos de los creadores escénicos, hasta los resultados, modos de producción, y función social donde se involucra la otredad y la postura ética.

Ante este panorama tiene cabida considerar una herramienta: la hermenéutica, derivada de la fenomenología, y que desde los estudios ricoeurianos permite establecer un diálogo abierto con los procesos creativos.

Es un hecho que en los escenarios ha quedado suspendida la palabra que se convierte en acto. También ha quedado en “pausa” la formación en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, al igual que en otras escuelas de artes escénicas y música, no sin generar otros modos de expresión que intenten “sustituir” lo esencial del teatro: el encuentro en vivo de los creadores con los espectadores. Esta vitalidad no es sustituible, el acto escénico exige acontecer en presencia de quienes contemplan, pero hoy en día las condiciones, que obligan a detener la actividad cotidiana, generan modos virtuales de expresiones variadas.

¿Será entonces el momento oportuno para guardar silencio y contemplar, no una función de teatro, sino la naturaleza que implacable se manifiesta en aras de la diosa *Ananke*? Un momento de aislamiento pudiese ofrecer los minutos que se han fugado cada mañana cuando no alcanza el tiempo para..., o quizá la percepción de acelerar todos los días se distorsione cuando de pronto los medios virtuales ofrecen una lista interminable de cientos de ofertas artísticas (ballet, conciertos, ópera, obras musicales, danza, poesía en voz alta, entre otros) que no hemos podido ver y ahora ¿sería el momento? Una vez más se cancela la posibilidad de otro tipo de encuentro con el entorno y con el sí mismo.

Durante la emergencia del nuevo coronavirus las actividades teatrales han tenido múltiples ofertas para los públicos asiduos a los medios virtuales, lo cual genera otro tipo de relaciones con el fenómeno escénico, que en estos casos carece de la experiencia en vivo para quienes participan en y de él. Sin embargo, algunas de estas propuestas conservan algo fundamental que las distingue: la función social que educa y forma. En todo caso el ¿cómo? y el ¿para qué? podrían cuestionarse desde varias perspectivas.

No olvidemos que, en México, desde mediados del siglo pasado, la televisión se ha dedicado a “educar” y “formar” a generaciones enteras, cuyo resultado ha sido negativo y en perjuicio directo del “gusto deformado” de miles de familias que han crecido con telenovelas y programas carentes de contenidos reflexivos y críticos. Las teleaudiencias han resultado sumamente perjudicadas al recibir a diario una oferta

“recreativa” que enajena y automatiza; en consecuencia, del grueso de esas masas automatizadas salen los públicos que asisten al teatro y aplauden el equivalente a las telenovelas en las salas comerciales.

Ahora tomo la imagen de la diosa *Ananké* para vincular todo aquello que es imprescindible en la vida misma: *grosso modo*, sería el aire, el agua, los alimentos, el vestido, la casa, etc., etc., que conforme ubicamos dichas necesidades en determinado contexto, se van abultando hasta convertirse en falsas, artificiales o hasta necesidades inventadas; los propios recursos tecnológicos útiles e indispensables para la ciencia, por ejemplo, resultan vanos e inútiles para otras finalidades.

Nuevamente, se nos revela la condición humana: inmensamente grandes, y al mismo tiempo, diminutos ante la contundencia de nuestra finitud. Han muerto y seguirán falleciendo millares de personas, antes de que la capacidad científica encuentre el medio para contrarrestar y finalmente detener al coronavirus SARS-COV-2 y a todas sus variantes. Cuando esto suceda ya estará en la puerta otro “enemigo” a vencer, inevitable detener el ciclo de la naturaleza que requiere de equilibrio y orden, en tanto se trasgrede dicho orden hay que restablecerlo y volver a ¿comenzar?, o ¿avanzar?, uno de los graves problemas es que parecería que a la memoria se le hace a un lado y se pretende “volver a la normalidad” sin transformación alguna.

La tragedia clásica aborda este conflicto humano: incoincidencia, labilidad y finitud.<sup>1</sup> Antígona y Creonte se confrontan ante el vacío: la falta del reconocimiento mutuo, que permitiera establecer un diálogo y llegar a un acuerdo, donde su error irrumpe el orden cósmico, y aparece la carga simbólica del *tragos*: muerte, destrucción, caos y en consecuencia la necesidad (*Ananké*) de restaurar el orden y volver a..., pero con la suma de lo vivido, la experiencia que guía, la memoria que atesora lo más valioso del aprendizaje humano.

Y hoy en día, ¿se pretende volver a la normalidad lo antes posible?, ¿regresar a costa de la propia idiosincrasia del fenómeno escénico?, con el dolor a cuestas, con la fractura sin sanar, porque tampoco se ha

<sup>1</sup> Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*. Trad. de Alfonso García Suárez y Luis M. Valdés Villanueva, Buenos Aires, Taurus, 1991, pp. 21-166.

comprendido a *Cronos* y se le quiere vencer por encima de la propia vida, batalla lábil, equivocación trágica.

Uno de los más complejos problemas en nuestro país, durante más de un siglo, ha sido la educación. A pesar de los logros obtenidos en la lucha revolucionaria, este factor todavía no alcanza a ser bastión de la estructura social de los mexicanos, y tal vez una de las causas que han impedido su fortalecimiento radique en los intereses acumulados en algunas cuantas familias y sectores, que se resisten a perder los privilegios que tienen en las altas esferas económicas a nivel nacional y/o internacional, en algunos casos.

Históricamente, mucho se ha intentado al respecto: programas de alfabetización, campañas gubernamentales fallidas e intrascendentes, sistemas nacionales de educación que no inciden favorablemente en los distintos sectores de la sociedad, cambios estructurales a la educación básica, media y media superior, donde parece que se abren posibilidades que pudiesen transformar y ofrecer otras perspectivas de desarrollo para las y los estudiantes (Secundarias Técnicas, Tele Secundaria, Conalep (SEP), Colegio de Ciencias y Humanidades (UNAM), Vocacionales (IPN). Todos estos mecanismos no han sido suficientes para conformar una base sólida que distinga a la sociedad mexicana por su postura reflexiva, crítica y sobre todo ética.

Si el problema únicamente consistiera en quitar o poner materias que “ayuden” a la niñez, adolescencias y juventudes en su formación educativa de manera integral, en cierta medida ya se hubiese subsanado dicho problema. No se trata de eliminar la Historia, la Educación Cívica (Civismo), o agregar clases de Música y/o Teatro a los planes de estudio, de manera ocurrente y arbitraria. Pudiese ser algo de mayor alcance lo que impidiera generar cimientos sólidos y avanzar en el bienestar que también es producto de la educación. No perdamos de vista el nefasto papel que han jugado las compañías televisoras en nuestro país.

Si como ya mencioné, no se trata de incluir asignaturas de actividades artísticas *ad libitum* en los diversos planes de estudio desde el preescolar hasta la educación media superior, entonces ¿de qué sí se trataría? ¿En qué consistiría el complejo problema de la formación de profesionales de las artes escénicas?

¿Para qué formar gente de teatro? ¿Los creadores escénicos, de la música y, en general, de las artes, se forman? Tal vez estas preguntas carezcan de respuestas contundentes y tan sólo lleven a un callejón sin salida; sería como insistir en llegar a acuerdos acerca de ¿qué es arte?, ¿es esto arte? Sin embargo, en este momento coyuntural, si bien no se trata de responderlas, sí sería conveniente replantear el sentido de los procesos formativos de los profesionales del Teatro y el papel que juega en todo esto, la crítica hermenéutica.

Hoy en día la primera línea (de batalla) la ocupan las y los médicos, las enfermeras y enfermeros, y todo el personal de salud, pero detrás viene el resto de la sociedad que tendría que asumir la responsabilidad de cuidarse a sí mismos, para también cuidar a las y los demás.

A principios del siglo xx, en el marco de las guerras mundiales, quienes también decidieron colocarse en “la primera línea” fueron los artistas; optaron por ir a la vanguardia (*avant-garde*). El sentido que convocó las distintas manifestaciones de ruptura se erigió en la destrucción de los modos de hacer y concebir las artes. Se había desmoronado la capacidad de configurar frente a la contundencia del aniquilamiento y exterminio de miles de ciudadanos, donde algunos de los iniciadores de este movimiento también decidieron enlistarse y formar parte de la primera línea en la guerra mundial que va de 1914 a 1918. Si se trataba de destruir, habría que luchar de manera radical en ambos frentes. Marinetti fue uno de ellos; se afilió al fascismo a la par de enarbolar el movimiento futurista.

Estas dos realidades del siglo xx contrastan con las que caracterizan al año 2020 envuelto en múltiples violencias y la pandemia que ha mantenido en casa a sociedades enteras a nivel mundial. El contraste bien sirve para analizar las apremiantes circunstancias que, sin duda, tendrían que llevar a una transformación; por algo emerge la diosa *Ananke* y nos revela quiénes somos, pero quizá si no aprendemos de lo que hoy en día acontece, ya no aprendimos nunca.

¿Dónde estamos, desde dónde y cómo miramos? ¿Acaso hay realmente encuentro y mutuo reconocimiento? ¿Qué sucede en los procesos formativos, donde surgen desencuentros y desilusión al cabo de dos o tres años sometidos a jornadas de estrés continuo, donde paso a paso se desmorona el impulso que lleva al estudiantado a convertirse en

gente de teatro, donde las severas y particulares disciplinas del ámbito teatral funcionan como licencias para infligir abuso y todo tipo de violencias; donde hay quienes lo intentan en una, dos o más escuelas y deciden abandonar la carrera? ¿O qué andarán buscando las y los estudiantes que no logran encontrar asideros para continuar con su empeño? Pero también esta pregunta tiene cabida desde la otra orilla: ¿qué ofrecen las y los profesores de las artes escénicas, al no haber cohesión suficiente tanto en los procesos, como en los resultados?

¿No será entonces, un acto de estulticia el hecho de seguir por el mismo camino andado, en vez de intentar otros modos de narrar(se), de representar(se), sin dejar de lado a la memoria?

Esta pregunta asoma “otros” modos que los vanguardistas del siglo pasado, en sus particulares condiciones de posibilidad, buscaban, pero, por ejemplo, hubo quienes en su afán de destruir y vaciar todo lo que les precedía, inclusive la memoria, se perdieron en la desarticulación y negación del lenguaje, que nos guste o no, es la estructura de sentido que media entre cada uno de los seres vivos para relacionarnos. Hoy en día, ya en el siglo XXI, hay quienes intentan anular la Historia y llegan al extremo de considerar “obsoleto” a Aristóteles, rechazan la representación y sobre todo rechazan la *mimesis*. Olvidan tomar en cuenta los planteamientos que Paul Ricoeur ha ofrecido en su extensa obra,<sup>2</sup> donde se pone de manifiesto que la *mimesis* evita el estancamiento de sólo reflejar la realidad; por el contrario, la *mimesis* se constituye tanto en representación, como en transformación del mundo de la praxis; es una potencia que refiere el texto al mundo y al mismo tiempo lo rebasa más allá de la facticidad, gracias a la configuración *poiética* de la ficción.

<sup>2</sup> En *Tiempo y narración I, II y III* despliega el concepto de *mimesis* en tres momentos: la preconfiguración de la obra (el sujeto que configura con todo su mundo precomprendido), la obra en sí misma y el espectador o receptor, quien volverá a iniciar el círculo hermenéutico, puesto que reconfigurar también implica *poiesis*. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. de Agustín Neira, México, Siglo XXI Ed., 2000. / *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Trad. de Agustín Neira, México, Siglo XXI Ed., 1998. / *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Trad. de Agustín Neira, México, Siglo XXI Ed., 2003.

De modo que, una vez más, la formación en las artes escénicas se encontraría atrapada en la “forma”, donde los contenidos han quedado a un lado; se ha generado una escisión, tal vez en sentido inverso. Los “contenidos” que se ofrecen en los montajes escénicos de los últimos años, al ser en su mayoría tan “razonados”, tan “conceptualizados” y tan “complejos”, ni siquiera alcanzan a dialogar con los espectadores, y entonces los creadores se valen de otras “formas” paralelas al espectáculo escénico, para completar y ayudar a la comprensión de quienes asisten a sus “sofisticadas” propuestas escénicas, tan “difíciles” de entender que son ajenas y distantes a los públicos en general.

¿La gente de teatro estudia y se forma para hacer un tipo de teatro que nadie entienda? ¡Ah, claro! Es que se necesitan escuelas para los espectadores, porque al igual que los creadores escénicos, también los públicos deben formarse y educarse para “apreciar” las obras contemporáneas. ¿Sí? Y quién determina cómo y qué hay que ver, ¿se toman en cuenta las necesidades de los públicos?, ¿se decide con base al gusto?, ¿a cuál gusto?, ¿al de las y los profesores?, ¿al de las y los estudiantes?, y posteriormente ¿al de los productores?, ¿al de los espectadores formados bajo la huella de la televisión?, entonces de qué se trata y ¿dónde estamos?, ¿otra vez aparece el “canon”, alguien dicta qué es y qué no es arte, teatro, performance u ocurrencia? Pues ¿qué no eso ya había quedado superado en la “posmodernidad”? Tremendo dilema sin respuesta, sin salida inmediata, y mientras se pase por alto a *Ananke* y la prisa por “continuar” sea la medida de todas las cosas, no habrá tiempo de reflexionar al respecto.

Una posibilidad ante esta atmósfera de incertidumbre y confusión consistiría en utilizar la coyuntura histórica para contemplar, así sin más, detenerse a contemplar, observar, tratar de distinguir sin aventurar soluciones... el viaje que emprendían los antiguos griegos para presenciar la tragedia tenía un sentido armonioso y pacífico, pese a las distancias para poder llegar, y pese a la densidad de las tramas, ya conocidas entre los pueblos, se conservaba una calma silenciosa que realmente les permitía contemplar(se), para luego reconocer su pequeñez frente a los mejores y más grandes hombres, personajes absortos en la *hybris* que les hacían cometer los hechos más deleznable, el grave error trágico que pone en evidencia la condición humana.

Tal parece que es muy difícil para quien vive atado a la telefonía celular y corre a diario sin respiro, detenerse, quedarse en sosiego, sin movimiento y contemplar(se), tan difícil que resulta paradójico, en plena cuarentena de emergencia, tomar clases de teatro mediante plataformas virtuales. En rigor, sí podría considerarse un sinsentido tomar clases de teatro por Zoom, pero en rigor tampoco se trata literalmente de “tomar clases de teatro virtuales”, y ahí está precisamente el ámbito que conviene indagar: ¿hacia dónde llevan los modos de enseñar y hacer teatro en nuestros días? ¿Para qué o quiénes se hace teatro en México?

Hoy los protagonistas no son los actores ni los creadores escénicos; hoy los primeros papeles los tienen especialistas, las y los médicos, enfermera(o)s, y todo el personal de salud de cada país. Entonces, ¿de qué sí se trataría?, ¿quizá se ha olvidado la función social del Teatro, en particular, y/o también de las artes escénicas y performativas? Cabría replantear que más allá de “formas” y “contenidos” la formación y el quehacer teatral se tendrían que “tejer” para los públicos mediante el acto de reconocer(se), de reflexionar, de problematizar y sobre todo de asumir una postura crítica.

Por ejemplo, sin ser la única instancia a nivel superior en la formación del ámbito teatral, se podría considerar al Colegio de Literatura Dramática y Teatro, de la Facultad de Filosofía y Letras, uno de los referentes más relevantes. En primer lugar, tiene más de 80 años de trayectoria en la enseñanza escénica, ha tenido en su planta docente especialistas de primer nivel y su plan de estudios permite incursionar en distintas áreas de conocimiento: dramaturgia, actuación, dirección, teatrología, producción y diseño. La licenciatura tiene sólidas ventajas, aunque también padece de algunas debilidades, que quizá comparte con otras licenciaturas en el país; sin embargo, estudiar Literatura Dramática y Teatro es un referente obligado por pertenecer a la Universidad Nacional Autónoma de México, y todo lo que significa. Dentro de “todo lo que significa” hay algo fundamental: los universitarios se forman con recursos públicos, y adquieren el compromiso ético de regresar con creces a la sociedad, lo que la Universidad brinda: capacidad de descubrir(se) y reconocer(se) en y con los otros, además de convertirse en profesionistas.

En todo caso, considero que la problemática que requeriría ser atendida tiene que ver más con los “cómo enseñar y cómo hacer Teatro” y para esos modos de ser y hacer, no hay recetas, en tanto, según Heidegger,<sup>3</sup> somos seres siendo en el tiempo, estamos en constante configuración e invención de nosotros mismos. Ahora bien, ¿qué sucede con esos “modos” de enseñar teatro y con los “modos” de hacerlo, en el momento imperante de necesitar un cambio de paradigmas?

No interesa aquí escudriñar en cada uno de los procesos formativos y los resultados que derivan de éstos, puesto que la gama de variables no son factores unívocos ni controlables, aunque sí sería muy deseable contar con mecanismos científicos y tecnológicos que arrojaran datos precisos de conteo y ubicación de las problemáticas, ventajas y desventajas que caracterizan a cada una de las instancias educativas de formación escénica.

Se trataría entonces de ubicar, con cierta precisión, cuál o cuáles son las carencias que debilitan a los procesos ya mencionados, como adelanté en el inicio de esta reflexión, la base que sostiene y erige los cimientos de los profesionistas de las artes escénicas es la educación misma, que en México carece, en su mayoría, de algo sustancial en la construcción y fortalecimiento de los educandos: el pensamiento crítico.

La capacidad crítica, es en sí una capacidad que se adquiere, se ejercita para su desarrollo y se integra al sujeto de acción, como resultado consecuente.

Cabe recordar que el término “crítica”, en su etimología, se vincula con los actos de discernir y analizar, así como con el criterio. Sin embargo, no es una capacidad exclusiva de algunas áreas de conocimiento; es algo que deriva del acto de pensar, en tanto éste es connatural a lo humano.<sup>4</sup> Criticar conduciría a leer analíticamente el mundo, la vida, los fenómenos que se presentan ante sí, bajo la facultad del juicio, lo cual implica distinguir, poner en orden, problematizar, etc.

<sup>3</sup> Heidegger, *El ser y el tiempo*. Trad. de José Gaos. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

<sup>4</sup> Aristóteles, *Poética*. Versión de Juan David García Bacca, México, UNAM, 2000, p. 5.

Regreso al ámbito formativo y profesional del teatro, donde, por lo general, se confunde el ejercicio crítico con la descalificación y/o anulación de lo que propone cada estudiante en su proceso formativo; también se confunde con la destrucción implacable cuando en los cursos, ya sea de actuación, dirección, taller de creación, laboratorio de montaje, entre otros, se ofrecen resultados y el resto de la comunidad los enaltece de más o demerita sin argumentación sólida. Esto no es particular de las y los estudiantes, sino también lo ejercen las y los profesores, lo cual genera un ambiente con graves problemas de reconocimiento y autoestima, a la par de impedir que se desarrolle un ejercicio autocrítico en beneficio de los procesos y sus resultados. Uno de los errores que prevalecen es la falta de escucha que deviene en falta de reconocimiento mutuo, cabe subrayar que la escucha no sólo se refiere a lo auditivo, sino a la plena disposición de atender a las y los otros, de mirar, y como he repetido anteriormente, de contemplar.

La falta de capacidad crítica inhibe y sepulta las posibilidades de conformar un verdadero ejercicio donde la necesidad de preguntar(se) qué estoy haciendo, cómo y para qué, amplíe la relación epistemológica de los creadores escénicos con sus obras. Esto permitiría considerar que la sustancia que nos confronta con los mundos dentro y fuera de sí, sería el pensamiento puesto en acto, similar al fenómeno teatral que permite contemplar el momento en que “eso” acontece y revela el misterio.

Ahora bien, el énfasis aquí radica en desarrollar y fortalecer la capacidad crítica durante los procesos escénicos, y no en dictar o imponer modos de hacer durante dichos procesos. En este caso la creatividad, el talento, las posibilidades y recursos de cada quien no están en la mira propiamente, se trata de contar con una herramienta que ayude a distinguir lo que requeriría un “ajuste” para lograr el equilibrio necesario en la configuración de la propuesta escénica.

En tanto la crítica hermenéutica funciona como una herramienta, se extendería la necesidad de implementarla en todos los niveles del sistema educativo del país. Desde el nivel preescolar hasta el medio superior, para que al llegar a la licenciatura resultara de mucha utilidad contar ya con esa capacidad y lograr fortalecerla aún más. El problema es muy complejo puesto que las y los docentes, quienes tienen la res-

ponsabilidad de formar a las y los estudiantes, tendrían también que contar con una sólida capacidad analítica, y aquí sale a relucir de inmediato la falta de formación reflexiva y crítica, no sólo en el gremio teatral, sino en la sociedad mexicana de manera generalizada.

El sentido de la crítica en este momento coyuntural tendría que alcanzar mayores escalas, haría falta un verdadero ejercicio crítico que caracterizara a la educación en México (en todos sus niveles), a los procesos formativos de las artes en general, para así potencializar la capacidad reflexiva hacia la construcción de una sociedad crítica.

Ahora bien, cabe subrayar que quien tiene la capacidad de hacer crítica es porque ha desarrollado un ojo particular, una mirada capaz de distinguir y esclarecer lo que acontece ante sí. Para lo cual, insisto, se requiere lo que hacían los antiguos espectadores frente a la tragedia griega: contemplar; no es fortuito el término “teatro” que significa lugar desde donde se contempla. ¿Sería que estos espectadores eran “educados” y “formados” para la contemplación? Pues tal vez sí, y el ojo, es decir su mirada la fueron entrenando, tan sólo en el viaje que emprendían para llegar al “lugar donde se contempla” ejercitaban la mirada, la afinaban y agudizaban, unos más que otros seguramente, pero frente a la inmensa naturaleza, se esfuma la división de clases y jerarquías, y queda todo el pueblo en igual pequeñez. Y ¿quién no sucumbe ante lo inmensurable?, sólo aquellos que no alcanzan a ver porque la *hybris* los ciega, soberbia que muestra el grado máximo de la ignorancia, y ¿cuál es ese grado máximo?, ¿qué se ignora?: lo que uno es: un ser finito y lábil, pero tarde o temprano, otra vez será *Ananke* quien ponga orden y restablezca el equilibrio de las fuerzas naturales.

¿Se trataría entonces de interpretar el mundo?, ¿de comprender todo aquello que se presenta ante la inquieta mirada que busca?, en rigor se trataría de inventar(se), leer(se), y narrar(se). De acuerdo con el filósofo Paul Ricoeur, el acto narrativo construye identidad y la acción de interpretar o reconfigurar el mundo dialoga directamente con la capacidad de comprender(se) a sí mismo.<sup>5</sup> En relación con los planteamientos hermenéuticos del propio Ricoeur el acto en el que se

<sup>5</sup> Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*. Trad. de Agustín Neira, México, Siglo XXI Ed, 1996, pp. 138-172.

contempla una obra o algún fenómeno, permite reconfigurar los mundos que de ahí emanan. Aquí surge nuevamente la pregunta que ha estado presente: ¿cómo reconfigurar?, ¿cómo mirar?, ¿es un cómo lo que se busca? Los procesos formativos permiten buscar, ensayar o experimentar en una continua necesidad de encontrar(se) y dicha reconfiguración podría convertirse en un acto “creativo” debido a que emerge del ser.

Si bien llegar al conocimiento de sí requiere hacer rodeos simbólicos y culturales, hay una parte de este proceso en que el sujeto logra percibirse y en consecuencia interpretarse. ¿Qué sucede cuando los procesos formativos se preocupan de todo menos de dotar de herramientas sólidas: reflexión y capacidad crítica? Sin duda lo que predomina es la ausencia de sentido, el rumbo se torna confuso e inasible, la mirada no alcanza a distinguir por dónde y para qué, y, sobre todo, algo que sucede en muchas propuestas “posmodernas”, la no consideración a quienes asisten a contemplar.

Hay una tendencia suicida a correr sin freno, sin rumbo y lo más peligroso: sin conciencia, que, en el caso de los creadores escénicos, no sólo serviría para integrar saberes y estilo, sino para generar análisis profundo y reflexivo. La conciencia también es una fortaleza que requiere procesos multidisciplinarios que interaccionen de modo que el carácter “ocurrente” se anule por completo. Y aquí no deben confundirse las “ocurrencias” con la capacidad imaginativa, inventiva y lúdica que caracteriza a las y los creadores escénicos.

En el primer encuentro que surge entre la obra y quien la contempla, los sentidos son los que procesan la experiencia estética y la “asimilan” mediante el gusto, el encuentro se establece mediante la percepción; posteriormente, en un segundo momento, el análisis crítico juega un papel sustancial, la mirada que distingue se encarga de ordenar los elementos del montaje para ubicar sus debilidades y ventajas. El crítico necesariamente tiene un ojo que ubica el o los “problemas” del resultado escénico, así como la capacidad de reconocer las cualidades de la obra, por encima de cualquier preferencia personal. Desde una perspectiva hermenéutica la capacidad crítica establece una relación constructiva ante la obra, o ante cualquier fenómeno, reconfigura mediante una dialéctica de comprensión, explicación y reconocimiento.

Los procesos formativos en instituciones, que atienden las artes escénicas, necesitarían de herramientas fundamentales para habitar y construir de otros modos los espacios educativos: conciencia, pensamiento reflexivo, capacidad crítica y postura ética. La implementación y fortalecimiento de estas herramientas se podría extender a todos los ámbitos del país: social, científico, económico, político, etc.

La situación de espera y sosiego que ha traído *Ananké*, posibilita la entrada de una *epokhe* obligada donde se pudiesen replantear los modos de enseñar las artes escénicas, los modos de configurar y producirlas a partir de esta coyuntura global. Insistir en la “continuidad”, a toda costa, de las ofertas artísticas, y en particular de las escénicas, a nivel nacional e internacional, desde las plataformas virtuales, podría tropezar con los mismos esquemas “impuestos” desde hace más de cien años. No se trataría del mero hecho de emplear o defender un medio frente a otro, ya que el medio o vehículo que se utilice, no sería en sí mismo un factor de transformación, ni tampoco garantizaría o preservaría lo que se considera “teatro” (en tanto acto vivo). Dentro de las propias ofertas educativas, a nivel profesional, que ofrecen las artes escénicas ya hay marcadas diferencias en sus procesos y en sus resultados, no se requiere anular unas y optar por otras, cada quien elige lo que considera favorable a sus intereses y necesidades. Lejos de apresurarse a “continuar haciendo teatro”, lo deseable sería que surgieran múltiples propuestas para habitar la virtualidad desde el ejercicio escénico y apostar por la experimentación de procesos que logran dialogar y satisfacer a miles de miradas ávidas de “contemplar” los fenómenos, desde otras perspectivas y en otros medios.

Durante los procesos formativos y aun en los profesionales, suele confundirse lo que ha sido concebido y conceptualizado para su escenificación, con los resultados finales, y aunque se ha integrado la función del teatrólogo(a) a los montajes, la confusión permanece y en el peor de los casos se incrementa. Sería momento de ser autocríticos, para distinguir los mecanismos que sacan de la jugada a los públicos, para quienes se supone, estarían configuradas las propuestas teatrales.

En paralelismo con la trayectoria de los personajes trágicos, el factor recurrente que se convertiría en el “grave error”, sería la *hybris*. Característica, cada vez más común entre los creadores escénicos, por

lo que urge fomentar la autocritica y replantear el sentido de seguir haciendo teatro, a raíz de que la función social del mismo, se ausenta de los escenarios.

La capacidad crítica, como ya mencioné, se sostiene en el “ojo” que distingue, pero la mayoría de las veces, ante la complejidad de los fenómenos, se confunden los indicios y se genera un caos. Un factor que ocasiona serias confusiones durante los procesos creativos, se relaciona con la insistencia de “etiquetar” todo, entonces el riesgo que se corre al no hacer una “comedia”, por ejemplo, se convierte en ciega obsesión para lograrla; y así podría mencionar un cúmulo de situaciones que evidencian la necesidad de simplemente detenerse a contemplar en riguroso silencio.

Pues bien, ante la inminencia del sosiego, el aspecto que no podría quedar excluido de este contexto emergente, y en cualquier otra circunstancia, sería sin duda alguna, el compromiso y la postura ética; cabe mencionar que los cinco meses de la Facultad tomada se vinculan con problemas éticos y políticos, y, en definitiva, insisto, no se trataría de “correr a ciegas” para volver a la normalidad, ahora virtualmente. La realidad a la que nos ha confrontado la diosa *Ananké* implicaría narrar(se) de otros modos, pero reitero, con las herramientas que fortalezcan las relaciones docentes-estudiantes, estudiantes-estudiantes y demás combinaciones posibles. Los educadores en artes escénicas, así como los propios creadores escénicos podrían contribuir a educar y formar ciudadanos conscientes, reflexivos y críticos. Los contenidos y discursos que ofrecen en sus propuestas escénicas propiciarían el diálogo que Antígona y Creonte no lograron por su incapacidad de escucha mutua.

El teatro, en tanto actividad artística, es en sí mismo una posibilidad de reconocimiento y transformación, que bien valdría el esfuerzo de mirar y contemplar, por un momento, detrás de la primera línea. Cabe recordar que los seres humanos tejen su historia en complicidad ontológica con los personajes de ficción.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Joel Hernández Otañez, *El concepto del hombre y el relato de ficción en Paul Ricoeur*. Tesis, UNAM, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2004.

## II.3 La música y el teatro: ideas, conceptos y reflexiones, con una propuesta didáctica para la enseñanza del teatro

### ● HORACIO JOSÉ ALMADA ANDERSON Colegio de Literatura Dramática y Teatro

*Ut queant laxis  
Resonare fabris  
Mira gestorum  
Famuli tuorum  
Solve polluti  
Labi reatum  
Sancte Ioannes*

Guido D'Arezzo, *Himno a San Juan*

*If music be the food of love, play on,  
give me excess of it,*

William Shakespeare, *Twelfth Night*

*... el Ut soy, y el eco de su virtud  
pues en virtud el Ut suena...*

*Regocijo que celebra...*

*Miramiento que venera...*

Sor Juana Inés de la Cruz,  
“Loa, encomiástico poema a los años  
de la excelentísima Señora Condesa de Galve”

## La música y el teatro: a manera de introducción

No tenemos idea clara, aunque existen teorías e interpretaciones, de cómo se generaron la práctica musical y la práctica de la representación en el ser humano. Tenemos testimonios de que antes de la escritura, de la historia, existía la práctica musical, los instrumentos musicales; por ejemplo:

...en las regiones que abarcan la zona vasco-cántabra es notoria esa misma riqueza de testimonios musicales, muchos de ellos localizados en las cuevas del Pendo, Altamira, del Castillo y de Cueto de la Mina, y su abundancia no es menos notable en los yacimientos levantinos.<sup>1</sup>

Existen dos teorías, que me gustaría enunciar, sobre la invención de la música: la primera plantea que, por imitación, el ser humano aprendió el arte del sonido de la naturaleza, de la vibración, y a partir de esto creó la música, desde sus posibilidades físicas. La segunda, en la que creo, sostiene que fue la primera forma de comunicación, que nada tuvo que ver con el canto de los pájaros, ni el sonido del viento entre los árboles, sino por sus posibilidades naturales de sonar, y satisfacer la necesidad de la creación de ritos y de prácticas que lo ayudaran a comunicarse con sus iguales, que conservaran la memoria, y aprendió así, antes de la escritura o de la formación incluso de palabras, la eficacia y el poder del sonido y su eventual composición y arreglo por medio del ritmo, del tono, y de lo que encontró finalmente a partir de estos elementos: la palabra. La música comunica, es lenguaje en ella misma, pero como afirma Adorno:

La música es semejante al lenguaje en tanto que sucesión temporal de sonidos articulados, que son más que meros sonidos. Dicen algo a menudo, algo humano. Y lo dicen de modo tanto más enfático, cuanto más elaborada es la música. La sucesión de sonidos es análoga a la lógica: existe lo correcto y lo falso. Pero lo dicho no

<sup>1</sup> Ramón Andrés, *El mundo en el oído*, Barcelona, Acanalado, 2008, p. 25.

se deja desprender de la música. Ésta no constituyen ningún sistema de signos.<sup>2</sup>

La música, plantea Ramón Andrés, es parte fundamental del proceso cognitivo, del desarrollo del cerebro humano y de su espíritu:

No estaba errado Sören Kierkegaard (1813-1855) al anunciar que el oído es, de todos los sentidos, el que está determinado “de una manera más espiritual”. Si, como señaló Platón, el sonido es un choque transmitido hasta el alma a través de los oídos, por intermedio del aire, del cerebro y de la sangre, la función sensitiva tiene un doble componente físico y espiritual. En torno a este asunto la mayor parte de los filósofos griegos mostraron un acuerdo...<sup>3</sup>

En la antigüedad se consideró que la voz, vibración que se convierte en un “fenómeno acústico trascendente”, elemento estático, representativo de lo inconsciente por recordar de nuevo a Jung, se debe a que fue entendida como una exteriorización mediante la cual podía expresarse la verdad y el designio de lo oculto, de lo *absconditus*.<sup>4</sup>

Sólo los iniciados podían reproducir los sonidos, las palabras, los ritmos de eso oculto; aparecieron los rapsodas, que ahora llamaríamos poetas, o músicos, o cantantes, por acompañarse de un instrumento musical, para construir un sistema de comunicación complejo: no sólo eran los significados de las palabras mismas las que comunicaban, ni las historias que contaban, sino también, y con una carga tan importante como la del significado, la música que las envolvía y con las que lo entonaba.

El hombre pudo representar la realidad, codificarla en palabra, sonido, ritmo<sup>5</sup>... música. Así, el ser humano, racional, sensible, convirtió el mundo en el que vivía en un escenario. Podía, desde ese momen-

<sup>2</sup> Thomas W. Adorno, *Sobre la música*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 25.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>5</sup> Cf. Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Acantilado, Barcelona, 2012.

to, representarse; el teatro pudo ser creado entonces en algunas culturas; en otras, otro tipo de sistemas de representación.

### **La tradición de lo escénico: límites impuestos entre las palabras y la música**

La escena, a partir de los estudios del teatro, es reconocible en su plena función dramática mimética en la tradición clásica griega. La tragedia griega hace aparecer en escena, dialógicamente, a los personajes con el *coro*. En el espacio escénico que ocupa, la *orchestra*, la música acompaña la representación, indistinta la monodia, la recitación detrás de la máscara y el movimiento escénico.<sup>6</sup> La música estaba tan ligada a la representación como las palabras que los espectadores escuchaban.

A finales del siglo xv, un grupo de eruditos se reunía bajo el auspicio de su mecenas, el conde Giovanni de Bardi en Florencia. Jacopo Peri, Jacopo Corsi, Giulio Caccini, Ottavio Rinuccini, Vincenzo Galilei (padre de Galileo Galilei), entre otros, discutían cómo debían haber sido las representaciones de las tragedias en la Grecia del siglo V antes de nuestra era. A partir de sus discusiones y sus prácticas musicales crearon un género sin antecedentes de práctica en la historia del teatro y de la música: la ópera, en lo que creyeron, fuera una reconstrucción de la experiencia escénica de la Antigüedad.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Para el estudio del ditirambo (διθύραμβος), se puede consultar: Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, Livre de Poche, (collection références), 2001, y Christiane Sourvinou-Inwood, *Tragedy and athenian religion*, Oxford, Oxford University Press, 2003. “Heródoto (I, 23) cuenta que Arion representó en Corinto el ditirambo; el *Suda* añade que Arión fue el primero que hizo una representación artística-coral. Parece que esta obra de Arion fue el primer paso, después del ditirambo agrario”, en César García Álvarez, *Para la comprensión de la tragedia. ¿Quién es Dioniso?*, Byzanthion Nea Hellas, núm. 36, 2017. Para un estudio de la tragedia griega, cf. Francisco Rodríguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza editorial, 1983.

<sup>7</sup> Cf. “El nacimiento de la ópera italiana”, en Daniel Snowman, *La Ópera, una historia social*, Siruela, FCE, México, 2013, pp. 23-44.

Pareciera que al fundarse las Academias de la música y la danza en Francia, bajo el patronazgo y las ideas de Luis XIV, lo escénico empezó a distinguir la música como algo separado del teatro, de las palabras y de la acción. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII la música, como le expone Tim Blanning en *El triunfo de la música*, gana su independencia, no sólo en las prácticas escénicas, sino en su comprensión de ella misma: la música ya no sirve solamente a cantantes, bailarines o circunstancias sociales específicas. Se sirve a ella misma, y sólo a ella misma. En la era moderna la música se elevó al primer lugar en el gusto popular:

Como este libro he intentado mostrar, cada época tiene su arte privilegiado. La combinación del desarrollo de la esfera pública y la consiguiente transformación de los espacios y lugares culturales como la secularización y la correspondiente sacralización de la cultura, la revolución romántica, el ritmo cada vez más acelerado de la innovación tecnológica y la irrupción de la cultura juvenil en la segunda mitad del siglo XX llevaron a la música a ocupar el primer puesto entre todas las artes, por lo que a categoría, influencia y recompensas materiales respecta.<sup>8</sup>

En el siglo XX, la música era ya, indiscutiblemente un arte independiente. El lenguaje musical ofrecía experiencias sólo musicales. Como lo reconoció Schopenhauer, lejos de ser un mero soporte para la poesía, la música es, en verdad, un arte independiente; de hecho, es la más poderosa de todas las artes y por ello alcanza por completo sus fines desde sus propios recursos.<sup>9</sup> En este proceso moderno, los dramaturgos, de no pensar en una ópera o cualquiera de sus subgéneros, el *singspiel*, la *semi-ópera*, la *ópera buffa*, la *ópera seria*, el *drama in*

<sup>8</sup> Tim Blanning, *El triunfo de la música, los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*, México, Acantilado, 2013, p. 521.

<sup>9</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Barcelona, Planeta-De agostoni, 1999, *apud*. Anthony Storr, *La música y la mente, el fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Barcelona Paidós, 2002, p. 165.

*musica* etc.,<sup>10</sup> desde finales del siglo XVI, escribieron para la escena, decidiendo si incluir o no, desde su concepción, en un libreto-partitura,<sup>11</sup> la inclusión de música intra o extradiegética.<sup>12</sup> A diferencia de este elemento constitutivo en estos géneros escénicos, el teatro dialógico, popular, como los *pasos* o los *entremeses* en España, dieron lugar a un teatro, desde el mismo siglo XVI, en el que la música empezó a convertirse en un adorno o complemento escénico.

En las experiencias posteriores, en la era neoclásica, o en la romántica, y después a lo largo del siglo XX, el dramaturgo puede sugerir en qué parte de la obra dramática se canta algo, o se escucha música. Con la aparición, en la última mitad del siglo XIX, de la figura del director de escena, tal como la concebimos hoy, puede decidir musicalizar su puesta en escena. Ya no en las necesidades de la escritura dramática, pero en las del espectador. Nacen las primeras referencias a una música no-diegética, incidental.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Para revisar estos aspectos de la ópera y sus subgéneros, existen distintas historias de la ópera que pueden aclararlos: Daniel Snowman, *La Ópera, una historia social*, México, Siruela / FCE, 2013; Carlos Díaz Du-Pond, *La Ópera en México de 1924 a 1984*, México, UNAM, 1986; Francisco Camino, *Ópera, historia, autores, obras y argumentos, intérpretes, teatros, discografía*, Madrid, Ollero&Ramos, 2001; Andrés Batta, *Ópera, compositores, obras, intérpretes*, Barcelona, Könemann, 2005.

<sup>11</sup> Para este concepto de libreto-partitura, cf. José-Luis García Barrientos, *La triple vida del texto dramático*. En línea: <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-46/la-triple-vida-del-texto-dramatico/>> [consultado el 15 diciembre 2020].

<sup>12</sup> Para una definición de diégesis, puede empezarse por “Diégesis”, en Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 131. Para un estudio más profundo, cf. Gérard Genette, *Figures II*, París, Le Seuil, 1969.

<sup>13</sup> En su *Diccionario del teatro*, Patrice Pavis advierte en la entrada *Música escénica*: “Música utilizada en la escenificación de un espectáculo, tanto si ha sido compuesta adrede para la obra o tomada de composiciones ya existentes, tanto si constituye una obra autónoma como si sólo existe por referencia a la escenificación”. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 306.

## La música y el público: una tradición mexicana

México es reconocido como un pueblo musical. Recibimos de nuestras herencias culturales, tanto la de los pueblos originarios como la de los españoles y europeos desde 1521, un profundo amor por la música y una práctica ininterrumpida de transmisión de técnicas y métodos para ejecutarla, componerla y gozarla.

Existen pocas fuentes de cómo sonaba la música de los pueblos mesoamericanos al momento del contacto con los europeos. Existen, en los cronistas, menciones por las que sabemos que todas las fiestas calendáricas, los ritos religiosos y las festividades civiles estaban pobladas de música. Conocemos los instrumentos que se siguen usando hasta nuestros días: el caracol y el teponaxtli, por ejemplo. Existen fuentes, notaciones e interpretaciones de la música anterior a la Conquista.

Los cantores acostumbraban a trabajar sobre fórmulas melódicas sencillas que junto con la dinámica, el conjunto de instrumentos que las acompañaban y el sentido del texto, hacían los distintos tipos de canto: guerrero, religioso, festivo, etcétera. Pero la variedad también provenía de que cada pueblo de Mesoamérica desarrollaba un canto y danza con características particulares. Así era como el tlatoani se reunía con los músicos y designaba el canto que se iba a entonar, junto con el vestuario que se usaría para la danza, y el grupo de instrumentos con que se iba a acompañar...<sup>14</sup>

Los estilos americanos, fruto del mestizaje, transformaron los que llegaban de España; tomemos el ejemplo de la *Folia* o el *Romance* europeos transformados en el *Corrido* mexicano.<sup>15</sup> El *corrido* mexicano, género completamente popular, constituye uno de esos brotes, es un exponente de la sensibilidad de nuestro pueblo, siendo su antecesor directo, literario y musical, el *romance* español.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1993, p. 108.

<sup>15</sup> Cf. el estudio aún no superado de Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano*, México, UNAM, 1997.

<sup>16</sup> *Idem.*, p. 5.

No es azaroso, que el espectador mexicano contemporáneo a nosotros busque y se deleite en un montaje teatral, con la inclusión de la música. Así lo prueba el público que, desde el siglo XIX, aficionado a la zarzuela y al género chico, ahora se lo haga por el musical norteamericano o europeo.

Todo director de escena, en mi experiencia, busca las posibilidades diversas que puede acrecentar el gusto en el público por intercesión de la música: de la musicalización de la puesta en escena. El público sabe que la música en el espectáculo evocará emociones, sensaciones, ideas, además de reconocer movimientos y personajes. O, por lo menos, eso es lo que esperamos los que nos dedicamos a ello. La música es una herramienta siempre eficiente para lograrlo.

Muchos aspectos de la música, por supuesto, se benefician de un estudio prolongado, pero aprender su significado emocional o dramático bien es algo inmediato, bien no requiere otra cosa que familiarizarse con ella. Comprender la música en el sentido más elemental significa simplemente disfrutarla cuando se escucha.<sup>17</sup>

## La música en el teatro

Cuando escuchamos desde un escenario la música que llega a nuestros oídos, nos modifica; el estado de ánimo cambia. Hay un poder inmediato en la música que no tiene ningún otro elemento escenificado:

La música es intangible, existe sólo en el momento en que es aprehendida, pero aun así puede alterar profundamente nuestra manera de ver el mundo y nuestro lugar en él. La música puede ayudarnos a superar momentos difíciles de la vida, cambiando no sólo cómo nos sentimos por dentro, sino también como sentimos todo lo que nos rodea. Es muy poderosa.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Charles Rosen, *Música y sentimiento*, Madrid, Alianza Música, 2012, p. 11.

<sup>18</sup> David Byrne, *Cómo funciona la música*, México, Sexto piso, 2016, p. 11.

Desde los años 60, el neurólogo Oliver Sacks se interesó por los efectos de la música relacionados con las funciones cerebrales. Sus textos en *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*,<sup>19</sup> y *Musicofilia relatos de la música y el cerebro*, nos hacen reflexionar y abren a posibilidades de cómo utilizar la música en el teatro y modificar el estado de ánimo del público:

William James hablaba de nuestra “sensibilidad para la música”, y al tiempo que la música puede afectarnos a todos, nos calma, nos anima, nos consuela, nos emociona, o nos sirve para organizarnos y sincronizar cuando trabajamos o jugamos, también podría ser especialmente poderosa y poseer un gran valor terapéutico para pacientes de diversas dolencias neurológicas.<sup>20</sup>

Todo lo que sucede para el espectador se convierte en una señal. Los seres humanos estamos programados para reaccionar a las señales, tanto las que sucedan fuera de nosotros, como las que tengan lugar dentro de nuestro cuerpo. La música es escuchada, pero mientras lo hacemos, nuestro cerebro la reinterpreta. La música genera señales externas e internas simultáneamente. Genera estímulos que, a partir del reconocimiento, de la experiencia de cada individuo, altera el estar, el sentir, el relacionarse.

La aparición de las teorías de Appia,<sup>21</sup> a partir de sus reflexiones sobre la obra de Wagner y la revolución escénica determinada por la aparición de la luz eléctrica planteó las formas en que aún pensamos en la puesta en escena en nuestros días: el director, o el dramaturgo desde el texto, piden elementos sensoriales a través del sonido y la imagen para construir mundos sensibles en el escenario. Se estableció desde ese momento el arte de la *puesta en escena*.

<sup>19</sup> Oliver Sacks, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, Barcelona, Anagrama, 2009.

<sup>20</sup> Oliver Sacks, *Musicofilia, relatos de la música y el cerebro*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 13.

<sup>21</sup> Adolphe Appia, *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2000.

Juega, para ella, la música, un papel determinante. La música ayuda, en la puesta en escena, a conseguir ritmos y tonalidades que guían sensorialmente al espectador. Esto es especialmente importante si sabemos que el espectador, al percibir y recibir lo que ve y lo que escucha en escena, reacciona, no desde su plano racional, sino por el que lo puede realmente modificar: el sensible. Sin pensar en el momento de *espectar*, el público se modifica.

Pavis habla de las relaciones que la música mantiene con el teatro como “complejas y conflictivas”.

A menudo, la escenificación es comparada con una composición en el espacio y en el tiempo, con una partitura que reagrupa el conjunto de los materiales, con una interpretación individual por parte de los actores. La anotación y la composición musicales suministran el esquema director del juego teatral al permitir tanto a los espectadores como a los actores “sentir el tiempo en el escenario tal como lo sienten los músicos”.<sup>22</sup>

La música también funciona para percibir el paso del tiempo, tanto en el funcionamiento de este particular en la representación, como en la percepción por parte del público de su impronta psíquica y emocional. El paso del tiempo se acelera, o se alenta, se percibe como deseable o lo contrario: todo ello puede estar cifrado en la música que induce al espectador en sumar lo que ésta logra independientemente, como “mundos virtuales, marcos emocionales para el resto de la representación”<sup>23</sup>

## ¿Qué es musicalizar una obra de teatro?

Al poner en relación directa a la música con la práctica escénica teatral en nuestros días, y después de reflexionar, por la historia del teatro y por la relación de los espectadores con estas dos tradiciones, en las dife-

<sup>22</sup> Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 307.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 308.

rentes posibilidades en que se ha sostenido ésta, podemos, gracias a la experiencia, decir que la música no es sólo un adorno de lo teatral: es componente independiente, que ayuda a la puesta en escena a comunicarse con el espectador.

La música puede estar presente —o no— en todo montaje escénico. La ausencia de música en un montaje es una forma de musicalizar. No podemos olvidar que el lenguaje es música en él mismo. Las formas que adopta, sea en prosa y en verso, tienen características musicales particulares. La música, como elemento del discurso narrativo del montaje puede proporcionar elementos esenciales para ofrecer una lectura particular del texto dramático. Puede determinar en una buena medida el tono de la obra y se agrega como un elemento decisivo para lograr el ritmo deseado.

Como ya se ha mencionado anteriormente, la música puede ser diegética o no. Esto es, ser parte de la fábula (diegético) o del discurso escénico (extradiegético). Es un elemento que el director de escena tiene para concebir el espectáculo que recibirá el espectador y que lo podrá modificar a partir del punto de vista en que se construya. Desde la dirección escénica se puede musicalizar, para los efectos que se crea conveniente, su puesta en escena; ser concebida desde las ideas y el montaje del director. En la práctica profesional este trabajo especializado recae en manos de un musicalizador, cuando no de un músico (compositor).

Se requiere una amplia cultura musical, un conocimiento del campo de acción, que deben estar presentes de antemano en el estudiante, para que se conviertan en herramientas eficaces para el futuro profesional.

La historia de la música tiene un papel primario en esta formación. Además de ser un melómano, al musicalizador, si no es un músico formado, le convendrá distinguir los elementos de un tipo de música particular, y reconocer los elementos constitutivos de la creación musical: modo, ritmo, melodía, armonía, timbre, formas musicales, retórica musical, para ponerlos al servicio del drama.

En mi experiencia, me parece que es de particular ayuda un libro que nos guía, desde el juego, la escucha y el reconocimiento de estos elementos constitutivos de la música. La edición que de sus progra-

mas didácticos hiciera Leonard Bernstein: *El maestro invita a un concierto*.<sup>24</sup>

Bernstein escribió y apareció como comentarista, como pianista solista y director en cincuenta y tres conciertos diferentes concebidos para jóvenes (de edades comprendidas entre los 8 y los 18 años). Las cualidades pedagógicas de Bernstein y su viva personalidad pronto se hicieron populares en todo el país. A través de medios impresos y audiovisuales, contribuyó a la transformación de toda una generación de estadounidenses, oyentes ocasionales de música, en melómanos apasionados. Su discurso elocuente y lúcido es una cualidad poco habitual en un músico, que, como suele decirse, normalmente prefiere dejar que la música hable (¿o debería decirse “cante” por sí misma?).<sup>25</sup>

De manera ágil y divertida, este acercamiento puede empezar a despertar la curiosidad de un estudiante, incluso de un profesional del teatro, e introducirlo al mundo de la música. Desde un primer capítulo que habla del significado de la música, hasta sendos capítulos sobre la orquestación, el estilo, o aspectos históricos y compositores, este estudio podría reincorporar la práctica musical como propia e inherente de la teatral.

Para seguir con esta formación, otro texto que resulta útil y claro para estudiar los elementos que componen y explican el efecto de la música está el texto de Aaron Copland, *¿Cómo escuchar la música?*<sup>26</sup>

Todos escuchamos la música según nuestras personales condiciones. Pero para poder analizar más claramente el proceso auditivo completo lo dividiremos, por así decirlo, en sus partes constitutivas. En cierto sentido, todos escuchamos la música en tres planos diferentes distintos. A falta de mejor terminología como, se podrían denominar: 1) el plano sensual, 2) el plano expresivo, 3) el plano puramen-

<sup>24</sup> Leonard Bernstein, *El maestro invita a un concierto. Conciertos para jóvenes*. Madrid, Siruela, 2003.

<sup>25</sup> *Idem.*, p. 13.

<sup>26</sup> Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, México, FCE (Tezontle), 1992.

te musical. La única ventaja que se saca de desintegrar mecánicamente en esos tres planos hipotéticos el proceso auditivo, es una visión más clara del modo como escuchamos.<sup>27</sup>

## Un proceso musical particular en el teatro del siglo xx: Bertolt Brecht

Un planteamiento particular fue el que estableció el dramaturgo alemán Bertolt Brecht, desde finales de la década de los años 20 del siglo pasado. Él, en su colaboración particular con el músico alemán Kurt Weill, con quien creara *La ópera de los tres centavos*, desarrolló un uso de la música que tenía que ver con una percepción particular de para qué podía servir la música en la escenificación.

La tradición establece el encanto que puede provocar la música, el canto. Esto está bien referenciado en el mito griego de las sirenas que seducen a los marinos para lograr estrellar sus barcos en los arrecifes:

La seducción vocal está magníficamente ilustrada por el mito de las sirenas transmitido por Homero en la *Odisea*. Ulises, advertido por Circe, la maga, del peligro de captura y encantamiento por las voces hechiceras de las sirenas, frente a las que tienen que pasar con su nave, ordena a sus compañeros de ruta que se taponen los oídos con cera para evitar la tentación y sus peligros; se reserva para sí el derecho y el placer de escuchar, si bien atado al mástil y ligado de pies y manos, prohibiendo que se desate sí, al escuchar la voz de las sirenas expresara el deseo de detenerse. Estas precauciones no son en vano: apenas oye a las hechiceras, Ulises, a pesar de las advertencias recibidas y la certeza de perecer, ordena a sus compañeros que lo desaten como cosa que, por fortuna, estos se guardarán mucho de llevar a cabo.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> *Idem.*, p. 17.

<sup>28</sup> Marie-France Castarède, *El espíritu de la ópera, la exaltación de las pasiones humanas*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 49-50.

Para Brecht, la música y la canción en el contexto escénico-teatral puede querer, en el público, el efecto contrario. El de alienar la emoción producida por la escenificación y regresar al espectador la posibilidad de no confiar en sus emociones, sí en su capacidad racional, que sin duda se nublará por aquellas.

... Brecht reemplazó el tradicional y a menudo incoherente libreto de ópera por otro más fácil de entender, sumamente poético pero realista y contemporáneo. También buscó un “distanciamiento crítico” por parte del público, a fin de evitar el habitual “dominio del sentimiento”. Utilizó determinados recursos (que luego se sintetizarían en su concepto de “distanciamiento”), tales como establecer una deliberada dicotomía entre palabra y música —realizado impecablemente por Kurt Weill—, separando elementos de la obra como la acción y la canción, utilizando la proyección de carteles con frases bíblicas y refranes, dirigiéndose directamente al público, o bien revolucionando el carácter musical de la ópera.<sup>29</sup>

## Preparar una musicalización de una obra de teatro

Para hablar del proceso de musicalización, una necesidad profesional para la producción teatral en la actualidad en la Ciudad de México, que es donde tengo la experiencia que me permite hablar desde esa perspectiva, me referiré a continuación a la práctica de musicalizar una obra de teatro, de cómo poder armar un curso y pasar el conocimiento con la bibliografía pertinente, desde la materia que imparto en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro: *Musicalización*. Se trata de una materia de carácter optativa de la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro. Consta de 32 horas de clase semestral y se hace en dos semestres.

<sup>29</sup> Frederic Ewen, *Bertolt Brecht, su vida, su obra, su época*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, editora, 2001, p. 143.

## *Introducción*

¿Para qué musicalizar una obra de teatro? Esta pregunta será el eje transversal de este curso optativo de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro.

La música puede estar presente —o no— en todo montaje escénico. Como elemento del discurso narrativo del montaje, puede proporcionar elementos esenciales para ofrecer una lectura particular del texto dramático. La música se usa generalmente en un montaje escénico para

1. marcar el paso del tiempo en el plano ficcional;
2. determinar, en una buena medida, el tono de la obra;
3. lograr el ritmo deseado en la puesta en escena, y
4. proponer las atmósferas que envolverán al espectador, quien encontrará en la música un elemento, unas veces diegético, otras, extradiegético, y poder apoyarse, motivar sus afectos, reacciones y emociones y reconocer los de los personajes.

La/el Director(a) Escénico(a) puede musicalizar, para los efectos que ella/él crea conveniente, su montaje. En la práctica profesional este trabajo especializado recae en manos de un musicalizador, cuando no de un músico (compositor).

Esta materia tratará de dar cauce a planteamientos que pueden llevar al estudiante a una realizar una especialización en esta disciplina. Se requiere una amplia cultura musical y un conocimiento del campo de acción, el teatro, que deben estar presentes de antemano en el estudiante. Sin embargo, un primer acercamiento a estas necesidades lo podrán conducir a adentrarse en el mundo de la música y de la escenificación teatral.

Se detallarán varios de los usos posibles de la música para apoyar un montaje escénico a partir de sus estilos, modos y tipos a los que se pueda recurrir. Esto se apoyará en el estudio de la historia de la música, los principios básicos de la teoría musical, bajo el estudio y análisis de los materiales dramáticos y escénicos que se requieran.

La Historia de la Música tiene un papel primario en esta formación, ya que además de ser un melómano, al musicalizador(a) le convendrá

distinguir los elementos constitutivos de un tipo de música particular: sus ritmos, melodías, la armonía, los timbres.

### *Propósito*

Dar las herramientas necesarias para musicalizar una obra de teatro y/o un espectáculo escénico.

### *Objetivos*

Objetivo del Plan de Estudios vigente de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro:

Semestre 1: “Conocer algunas de las características de la música y su desarrollo histórico, como elemento integrador para la puesta en escena”.

Semestre 2: “Dominar los elementos básicos de la musicalización para una puesta en escena”.

Para lograrlo, estableceremos los siguientes objetivos para este plan de trabajo, que se llevará a efecto en los dos semestres de la materia:

1. Hacer un recorrido de la Historia de la Música. Revisar sus estructuras, estilos y autores; así como integrar la influencia de la música no sólo en la práctica escénica, sino en la cultura y la sociedad.
2. Reconocer los elementos constitutivos de la creación musical: modo, ritmo, melodía, armonía, retórica musical para ponerlos al servicio del drama.
3. Hacer una reflexión continua desde la teoría teatral: ¿Música y teatro?, ¿música o teatro? ¿Música-Teatro?
4. Preparar un ejercicio práctico con un texto dramático completo.

### *Metodología*

Todas las entregas (se harán lecturas y se realizará un trabajo final de algún tema revisado, elegido por la/el estudiante) se harán en un google classroom en el que las/los estudiantes y el profesor estarán en cons-

tante comunicación. El curso consta de dos sesiones semanales de dos horas cada una.

Para lograr los objetivos de esta materia se cuenta con dos semestres. Sin embargo, para los efectos de una materia “optativa”, se podrá tomar sólo uno de los dos, y seguir de manera individual, si ese es el interés del educando, con su aprendizaje:

Se atenderán estos seis módulos, a lo largo de los dos semestres:

1. Historia de la música: las épocas, los estilos, los compositores y las obras.
2. Teoría musical: el ritmo, la melodía, la armonía, el timbre, las formas musicales.
3. Factura y efecto en el escucha: el folklore, la música popular y la música culta.
4. Teatro y música: consideraciones teóricas: Adolphe Appia.
5. El texto dramático y sus elementos musicales propios.
6. Música escrita exprefeso para la escena.

Se llevarán ejemplos musicales de todo lo anterior para ser escuchados en clase en presencia de todo el grupo. Se escucharán y discutirán para ejemplificar y explicar los conceptos, las ideas y los procesos históricos en la música.

Se establecen lecturas obligatorias (bibliografía básica) que serán comentadas en y con el grupo. Se harán ejercicios prácticos para seleccionar música y lograr atmosferas y ambientes que ayuden a la selección musical para efectos escénicos. Estos ejercicios serán asignados a las/los estudiantes semana a semana.

En el segundo semestre el/la estudiante realizarán dos ejercicios para lograrlo, por parejas: en el primero una(o) de los dos dirigirá una obra de teatro breve y trabajará con el segundo como musicalizador. En el segundo se intercambiarán los roles. Estos dos ejercicios serán el trabajo de todo el segundo semestre, y se realizarán en presencia del grupo en las horas asignadas para la clase.

Se explicará y se ejercitará la presentación que un musicalizador le hace al director de la puesta en escena para entregarle su propuesta de musicalización: la *maqueta musical*. Es un primer documento sono-

ro en el que el musicalizador entrega, como haría un vestuarista al determinar la paleta de color, o el escenógrafo, las referencias de los espacios a diseñar, en la que se sugieren compositores, tipos de ritmos, melodías, timbres sonoros, etc., para después de acordarlo con el director de escena realizar el proceso de musicalización como tal.

### A manera de conclusión

El uso de la música en el teatro no ha dejado de transformarse a lo largo de la historia de la puesta en escena, de la música y del teatro. Existen tan variadas formas de utilizarla como el dramaturgo, el director de escena o la producción teatral las conciba. Puede determinar el tono, el ritmo, puede hacer pasar el tiempo y darnos la impresión emocional que eso provoca. Puede despertar mundos oníricos en el espectador, o experiencias aterradoras (quítele el sonido a una película de terror y verá qué le provoca). Es un elemento que nos emociona o que puede regresarnos al frío discurrir de la inteligencia.

Shakespeare la usó de muchas maneras imaginativas, como en el *Cuento de invierno*, en el que, por la música revive a Hermione dándole el cuerpo de una estatua que la retrataba:

¡Música, despiértala! ¡Resuena!  
Ya es hora, deja de ser piedra, acércate  
y llena de asombro a los que miran.  
Ven, cerraré tu sepultura. Muévete, ven;  
da la muerte tu parálisis, pues de ella  
la hermosa vida te redime.<sup>30</sup>

Podríamos imaginar que estas palabras le son dichas a la música, pronunciadas desde el aliento del teatro. Lo que necesitamos son artífices que “hagan de esos dos nombres, uno”. El plan de trabajo, a partir del Plan de Estudios vigente de la Licenciatura en Literatura

<sup>30</sup> *El cuento de invierno*, en William Shakespeare, *Comedias y tragicomedias*, Vol. 3, Barcelona, Espasa Calpe, 2012, p. 1249.

Dramática y Teatro,<sup>31</sup> es sólo un punto de partida. Como se percibe en las fuentes utilizadas para este ensayo no hay publicaciones que integren estos conocimientos. Es un campo con áreas de oportunidad para investigadores, músicos y hacedores de teatro.

<sup>31</sup> El programa de estudio de las asignaturas puede consultarse en el sitio web del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, a través de la liga: <https://teatro.filos.unam.mx/>.



## II.4 Proceso de enseñanza de la producción en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

● **JUAN PABLO GALLEGOS INFANTE**  
Colegio de Literatura Dramática y Teatro

### **Introducción**

El campo de la producción teatral en la Ciudad de México es un tema complejo de abordar, pues, comparado con otras áreas como la actuación o la dirección, la investigación en torno a la producción teatral es escasa, la producción como práctica es relativamente joven en el plan de estudios del Colegio, así como las tareas delimitadas de un productor.

Cuando yo entro como profesora al Colegio empieza a darse la revisión del Plan de Estudios de 1985 que fue con el que yo estudié, al hacerse esta revisión se decide que hay que cambiar muchas cosas y dentro de lo que había que cambiar, había algo importante que era dar atención sobre todo a las cuestiones de producción, entonces se genera el área de Diseño y Producción, aquí siempre había habido un problema porque anteriormente [...] se entendía por producción más bien el diseño, si vamos a hacer una maqueta, estamos produciendo una maqueta pero eso no era producción.<sup>1</sup>

En buena medida, la falta de investigación en este respecto puede deberse ya sea a la no existencia del productor como una figura presente en el teatro como a la falta de foco sobre los productores existentes. En cualquiera de los casos aún en la actualidad la información nacional se limita a alguna publicación ocasional cada tantos años.

<sup>1</sup> Entrevista a Yoalli Malpica realizada por Juan Pablo Gallegos Infante, Ciudad de México, México, 23 de agosto del 2021, min 6:57.

Esta escasez hace que sea difícil establecer un panorama sobre la producción en el teatro nacional; la mayor parte de las fuentes existentes provienen de otros países que han profundizado más en estas cuestiones y, a pesar de lo útiles que puedan resultar, es importante el estudio y documentación de la producción escénica en México que nos permita entender las condiciones y las formas bajo las cuales se ejerce la producción nacional, para entenderla y desarrollarla de una forma adecuada a nuestro contexto.

El objetivo principal es hacer un registro del proceso formativo del campo de la producción en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro (CLDYT) de la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL) de la Universidad Nacional Autónoma De México (UNAM).

## La producción

Es importante anotar que la figura del productor no tiene una definición formal establecida y específica pues los roles que puede cumplir varían y se adaptan a la composición del personal de la compañía, y puede variar dependiendo de los estilos y modos de producción de dónde, cómo o cuándo se haga una obra, así como factores económicos y de organización, entre otros. En la gran diversidad de países que existen se tienen distintas formas de hacer teatro, y para ello se utilizan distintas personas cumpliendo diferentes funciones. Esto a mi parecer aumenta la importancia de establecer la variedad de definiciones y perspectivas en torno a la producción teatral en nuestro contexto.

Para establecer mi definición inicial de la producción teatral me remito a dos fuentes. La principal es el libro *Espectáculos escénicos, producción y difusión* escrito por Marisa de León, que nos sirve como referente por ser una fuente constante en los programas de las asignaturas relacionadas a la producción en el Colegio.

La segunda, es el artículo *El rol del productor en el teatro independiente. La producción es ejecutiva y algo más....* De Andrea Hanna. Escrito en Argentina, aborda una concepción de la producción en el teatro independiente de otro país latinoamericano con una presencia constante en los estudios teatrales.

En el caso de Marisa de León, encontramos una aclaración importante; la presencia de dos nociones de producción existentes en el pensamiento colectivo. La noción de producción general “quién pone el dinero, puede ser una persona, una institución, una empresa o una compañía, y se habla entonces de producción financiera o de producción general”;<sup>2</sup> también señala que

Es la responsable del financiamiento del espectáculo. Por lo general es una institución o empresa cultural o bien una persona emprendedora que selecciona la obra, nombra al director, plantea una serie de premisas del proyecto y gestiona el teatro, además de estar presente en las decisiones fundamentales para el proyecto y provee los recursos económicos para su ejecución.<sup>3</sup>

Por otra parte, se plantea la noción de producción ejecutiva como esa área que “se encarga de gestionar, coordinar y supervisar diversos aspectos del proyecto y de las actividades que se realizan en las diferentes etapas, así como de administrar los recursos (dinero, tiempo, espacio, materiales y personas) para garantizar el proceso y lograr resultados escénicos de calidad”.<sup>4</sup>

De León se enfoca en este segundo tipo de producción y la resume como:

La materialización en tiempo, espacio, presupuesto y calidad de las ideas, sueños, imaginarios, motivaciones y móviles —propios o de otros (autor, director, empresario)— a través de sistemas organizativos adecuados (cuadros, organigramas, tablas formatos, diagramas, modelos, días, rutas, directorios, etc.) diseñados para cada proyecto específico. También supone la coordinación y administración de los recursos humanos, económicos, técnicos, infraestructurales, espaciales y temporales en todo momento.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Marisa de León, *Espectáculos escénicos producción y difusión*, México, CONACULTA, FONCA, 2015, p. 26.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>5</sup> *Ibid.*, cit. M. de León, p. 28.

Dentro del mismo texto también se enlistan una serie de tareas, que realiza un productor dentro de un montaje escénico, entre las cuales se encuentran el análisis y diagnóstico de un proyecto, la planeación de estrategias, la gestión de espacios, patrocinios y trámites, la elaboración y administración de presupuestos y cronogramas, la supervisión de calidad y puntualidad de los elementos que requiere la puesta en escena y la coordinación entre los distintos equipos de trabajo.

En la segunda fuente, Andrea Hannah menciona que “la figura del productor surge en el teatro independiente argentino cuando las compañías notan que es muy complicado llevar estas tareas y montar un espectáculo al mismo tiempo, por lo que conviene tener una persona que se dedique a ocuparse de ellas”.<sup>6</sup>

Hannah define al productor como

El que gestiona. Y en esa “gestión” a *priori* [...], vale todo lo administrativo que no involucra lo artístico (confección de planillas para la Asociación Argentina de Actores, formularios para solicitud de subsidios a los diversos organismos oficiales, organización de ensayos, administración de los recursos económicos del grupo, compra de insumos en general, etc.).<sup>7</sup>

También hace la diferenciación entre los modelos de producción en el teatro “comercial” y en el teatro “independiente”.

Sí tomamos un programa de mano de un espectáculo de teatro comercial, vamos a observar que el rubro producción cuenta con varios renglones, varias categorías que son responsabilidades distintas personas (producción artística, producción técnica, producción ejecutiva, asistencia de producción, producción general, etc.). En el caso del teatro independiente, por lo general la producción la ejerce una sola persona. En el mejor de los casos tendrá un asistente, pero las tareas a realizar no difieren demasiado de las que se llevan a

<sup>6</sup> Andrea Hannah, “El rol del productor en el teatro independiente. La producción es ejecutiva y algo más...”, Universidad de Palermo, *Cuadernos del centro de estudios en diseño y comunicación*, cuaderno 50, Buenos Aires, 2014, pp. 73-74.

<sup>7</sup> *Ibid.*

cabo en el teatro comercial. La diferencia estará en la envergadura del espectáculo, por supuesto, pero, de todos modos, el productor deberá asegurar que todo lo necesario para que el espectáculo suba a escena en la fecha prevista.<sup>8</sup>

Entonces, entendemos que un productor ejecutivo de teatro independiente asume todas las responsabilidades que en el teatro comercial se dividiría entre distintos productores.

Por su parte, De León también aborda esta división de responsabilidades en lo que ella llama el “equipo de producción ideal”,<sup>9</sup> que se divide en productor general, coordinador de producción, gerente de producción, productor ejecutivo y asistentes de producción, antes de centrarse igualmente en el productor ejecutivo. Así pues a pesar de que la definición de productor sea similar en ambos casos, las tareas y clasificaciones varían dependiendo de distintos factores, sin embargo, todas estas tareas siguen siendo parte de la labor de producción.

La labor de un productor entonces implica conocimientos de gestión, administración, y organización, sin embargo, la producción escénica requiere también una formación en cuestiones culturales, estéticas, sociales, comerciales, literaria y técnica. Le es necesario el entendimiento de todas estas áreas para asegurar la calidad y armonía en el proceso de creación artística, pues como todo proceso, sobre todo cuando es colaborativo, tiene necesidades específicas que se deben conocer y cumplir para que la creación, presentación y difusión resulte eficaz y no sea dañino o problemático para el producto final o las personas involucradas.

Mi interés principal con este concepto se centra en tener bases teóricas que nos permitan contrastar estas ideas de producción con la concepción que genera el Colegio a través de la perspectiva de profesores, alumnos y su puesta en práctica en el mismo y en la vida profesional.

En el Colegio de Literatura Dramática y Teatro el Plan de Estudios está dividido en ocho semestres, los primeros dos siendo de tronco común, en los cuales se estudian fundamentos de las distintas áreas del

<sup>8</sup> *Idem.*, pp. 76-77.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 27.

teatro: Actuación, Dirección, Dramaturgia, Diseño y Producción, y Teatología. A partir del tercer semestre el alumno elige dos de estas áreas, ahora como obligatorias de elección, y se integran distintas asignaturas optativas, de las cuales se deben cursar quince a lo largo de la carrera como requisito de titulación.

Después de esto el alumno elige sólo una de estas áreas para cursar del cuarto semestre en adelante.

En el Colegio la producción comparte área con diseño como una asignatura obligatoria en el tronco común de los primeros semestres y como una obligatoria de elección a partir del tercero y hasta el octavo semestre. Por lo cual, en el esquema de esta Licenciatura, de los ocho semestres contemplados en un curso natural de estudios, hay al menos dos semestres en los que se estudian necesariamente fundamentos de diseño y producción. Posterior a estos dos semestres la persona en cuestión puede estudiar otros dos como parte de sus asignaturas obligatorias de elección, y si así lo desean, otros dos semestres si la elige como su única obligatoria de elección del siguiente año.

Sin embargo, de todos estos semestres, los planes que se adentran en el campo de la producción teatral sólo son el quinto y el sexto. Esto nos deja con un margen relativamente corto en cuanto a la formación de esta área, lo cual se está trabajando en la nueva revisión del Plan de Estudios de la Licenciatura. Hasta entonces la mayor parte de la formación referente a la producción, se encuentra en las siguientes asignaturas optativas:<sup>10</sup>

- Administración y Difusión teatral 1 y 2.
- Administración de operaciones de teatros.
- Sistemas organizacionales.

<sup>10</sup> Los listados referentes a las asignaturas impartidas en el Colegio fueron tomadas del Plan de estudios de la licenciatura, en su versión del 2009. “Proyecto de modificación del plan y programas de estudio de la licenciatura en literatura dramática y teatro”. Comisión revisora del plan de estudios de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Nacional Autónoma de México, junio del 2007.

En línea: <<http://teatro.filos.unam.mx/inicio/programas-academicos/plan-de-estudios/>> México, Distrito Federal.

- Administración de operaciones de teatros.
- Taller de producción.

Sumados a los dos semestres mencionados anteriormente eso nos deja con cuatro asignaturas a lo largo de un curso, impartidas hasta el momento de realización de las entrevistas por un total de cinco docentes:

- Dra. María Azucena Feregrino Basurto
- Mtra. Esperanza Yoalli Malpica López
- Lic. Fiallega Suárez Alonso
- Lic. Pamela Vidal Rojo
- Lic. Miguel Antonio del Castillo Paredes

El plan de estudios de la licenciatura establece como objetivo en el área de diseño y producción “Formar conocedores del fenómeno teatral capaces de colaborar con otros creadores para concebir, diseñar, realizar, promover y difundir la puesta en escena”;<sup>11</sup> y plantea una variedad de habilidades deseadas en el estudiante dividido entre las distintas clases de Diseño y Producción:

- Diseño y Producción 1: Transformar el texto dramático en un mundo visual y emotivo, mediante herramientas conceptuales y técnicas básicas.
- Diseño y Producción 2: Desarrollar habilidades manuales y visuales a través del conocimiento y usos de materiales.
- Diseño y Producción 3: Conocer y aplicar de manera teórico-práctica las tareas de la producción escénica.
- Diseño y Producción 4: Conocer y aplicar de manera teórica-práctica las tareas de la producción escénica. Establecer los procedimientos que conduzcan a la elaboración colectiva de los proyectos a desarrollar en el Laboratorio de Puesta en Escena.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Comisión revisora del plan de estudios de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, “Proyecto de modificación del plan y programas de estudio de la licenciatura en literatura dramática y teatro”, tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, junio de 2007, p. 26.

<sup>12</sup> *Idem.*, p. 37.

Igualmente, el Plan de Estudios plantea el desarrollo de distintas habilidades como objetivo de las asignaturas optativas en esta área:

- Administración y Difusión Teatral 1: Conocer los elementos de la mercadotecnia para promocionar y difundir espectáculos teatrales.
- Administración y Difusión Teatral 2: Aplicar, en una puesta en escena concreta, elementos de la mercadotecnia para promocionar y difundir espectáculos teatrales.
- Taller de Producción 1: Transformar el texto dramático en un mundo visual y auditivo mediante herramientas conceptuales y técnicas, básicas para el diseño escénico.
- Taller de Producción 2: Conocer y aplicar de manera teórico práctica las tareas de la producción escénica en un proyecto específico.
- Administración de operaciones de teatros: Identificar los procesos y procedimientos necesarios para administrar las operaciones necesarias para realizar la puesta en escena dentro de un teatro. Adquirir los conocimientos, hábitos y técnicas necesarios de Seguridad para aplicarlos oportunamente garantizando un clima óptimo de seguridad y previniendo posibles accidentes o siniestros.
- Sistemas organizacionales: Conocer y definir los sistemas necesarios para financiar, conformar y operar administrativamente organizaciones culturales, en especial de las artes escénicas.<sup>13</sup>

Finalmente están las dos asignaturas del Colegio enfocadas en crear puestas en escena. Taller Integral de Creación Artística y Laboratorio de Puesta en Escena. Ambas tienen como objetivo unir las diferentes áreas del Colegio y servir como práctica de puestas en escena, a pesar de no estar enfocadas en la producción fueron recurrentes en las entrevistas, los objetivos de ambas son:

- Taller Integral de Creación Artística 1 y 2: Explicar, analizar y explorar en la práctica, la vinculación interdisciplinaria, colectiva y creativa propia del hecho escénico.

<sup>13</sup> *Idem.*, pp. 39-41.

- Laboratorio de Puesta en Escena 1: Organizar, realizar y presentar con calidad profesional, un boceto escénico de la puesta en escena de una obra completa.
- Laboratorio de Puesta en Escena 2: Realizar y presentar la puesta en escena con calidad profesional, de una obra completa.<sup>14</sup>

Entre los objetivos generales de las asignaturas, se encuentra la mayoría de las habilidades mencionadas por nuestras fuentes. En su planeación, las asignaturas están dirigidas a enseñar distintas habilidades de análisis, conceptualización, planeación, coordinación y gestión y aplicación técnica, práctica y teórica de estas enseñanzas.

En los procesos de creación escénica, por lo que podemos establecer, el Plan de Estudios, en efecto, sigue una línea conceptual acorde con lo que se establece en la teoría como producción. El siguiente paso para conocer este proceso de formación es definir cómo se lleva a la práctica, cómo esta base teórica se traduce a la práctica en las clases, cómo funciona en el mundo profesional y cómo se adapta para hacerlo.

## Las entrevistas

La finalidad de este apartado se centra en registrar el testimonio de la mayor cantidad posible de docentes en la lista. Conocer sus perspectivas del teatro, del Colegio, y de la producción, con el fin de definir la variedad de ideas y recursos que se pueden recibir de las diferentes clases impartidas por distintos docentes.

La segunda etapa de mi proyecto consiste en obtener el testimonio de profesionistas de la producción que hayan estudiado en el Colegio. Y con esta información obtener un panorama del Colegio como semillero para el campo de la producción.

En el caso de los profesionistas egresados de la Licenciatura, hay cuatro entrevistas propuestas quienes enfocaron su carrera profesional en el campo de la producción de puestas en escena, todos cursaron el más reciente Plan de Estudios, las asignaturas antes mencionadas, y

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 43.

han puesto en práctica sus aprendizajes en el campo profesional, por esto su testimonio es fundamental para conocer el funcionamiento del proceso formativo. Para este fin los profesionistas propuestos son:

- Aurora Gómez
- Mauricio Baylón
- Omar Saavedra
- Angélica May
- Alexis Morales

La estructura de las entrevistas está dividida en dos secciones. La primera sección tiene el enfoque de conocer a la persona entrevistada, su trayectoria, su paso por el Colegio y el tipo de teatro que acostumbra trabajar así como su concepción personal de la Producción como área de conocimiento y como parte de un equipo. Después de esta parte introductoria, la segunda sección de la entrevista va enfocada a conocer sus perspectivas del funcionamiento del proceso educativo en el Colegio.

1. ¿Cuál es la función de un productor?
2. ¿Cómo es el proceso de formación de un productor en el Colegio?
3. ¿Qué habilidades se busca que desarrollen y qué conocimientos se busca que adquieran los estudiantes en este proceso?
4. ¿Cómo se desarrollan estas habilidades en el proceso de enseñanza?
5. ¿Se cumplen los objetivos propuestos del área de conocimiento?
6. ¿Cómo se incorpora un productor al campo laboral?
7. ¿Qué aspectos de la formación en el Colegio son de mayor utilidad en la vida profesional?
8. ¿En qué aspectos puede mejorar el proceso formativo de productores en el Colegio?

Las entrevistas arrojaron los siguientes resultados: los exalumnos egresados del Colegio se desenvuelven en diversos campos relativos a la producción. Esta variación permite que el contenido de las entrevistas responda a la realidad de áreas muy variadas, sin embargo la mayoría convergen constantemente, lo cual me da a entender que la formación en el Colegio establece pautas generales entre los alumnos, que

resultan útiles en el ejercicio de la producción de espectáculos, no restrictivamente al teatro, que vale la pena resaltar como sus fortalezas.

Las áreas de oportunidad para mejorar también tienen muchos puntos en común entre profesores y entre alumnos, principalmente enfocadas en las posibilidades de práctica dentro de la formación y la especialización. Encuentro esto un resultado positivo, pues parece existir un camino claro de mejoría, lo cual a mi parecer es un fenómeno natural de cualquier proceso bien estructurado. En el caso de que hubiera una variedad mayor de respuestas, probablemente sería difícil definir tendencias de aprendizaje positivas y negativas y por lo tanto campos de mejoría, afortunadamente, al no ser ese el caso empezaré definiendo los puntos en común en las respuestas de las diferentes personas entrevistadas.

### ¿Qué es la producción?

Como expuse anteriormente, un productor puede realizar tareas de distintos ámbitos. Y dependiendo del modo de producción, estas tareas se pueden dividir o unificar en distintas personas. Sin embargo, a mi parecer, debe haber un factor determinante que permita ubicar la variedad de tareas y de personas dentro de un equipo de producción, para lo cual es importante definir a la Producción como un elemento dentro de la realización de una obra.

La última pregunta de la parte introductoria de las entrevistas tiene la intención de reconocer o definir la Producción. De estas salieron respuestas muy variadas, todas aportaban su parte, y aunque por separado ofrecen definiciones parciales pero muy útiles, tenerlas en conjunto revela una imagen a mi parecer nítida de lo que pueden llamar producción.

Hay tres palabras que se repitieron en las respuestas a la pregunta ¿Qué es la producción?: planear, materializar y creatividad. Considero que estas palabras centrales para entender la visión del productor que procede del Colegio, pues sintetizan las respuestas obtenidas a esta pregunta.

Las respuestas se enfocaron principalmente en dos ámbitos, por un lado, llevar procesos que facilitan el desarrollo de un evento y por otro

lado tener la sensibilidad necesaria para priorizar que las decisiones tomadas sean siempre en favor de un proyecto y su gente, recordando que los proyectos surgen y se conforman a su vez de la sensibilidad conjunta de sus miembros. “Para mí el productor es alguien que materializa los sueños de los creadores. En esa materialización [...] se vuelve un creador”.<sup>15</sup>

Por esto es importante que los procesos se adapten al factor intrínsecamente humano que tiene el teatro, sin dejar de lado el rigor administrativo y organizacional que se requiere para llevar a término una colaboración entre tantas personas con roles tan variados. La ex alumna y productora Angélica May definió las tareas de producción como “Materializar y llevar una estructura para que el montaje o la puesta en escena pueda estar al menos bien montada [...] somos quienes vamos juntando todas las piezas para ponerlas a disposición de los actores y que el público disfrute de ese espectáculo”.<sup>16</sup>

*Planear, materializar y creatividad* me sirvieron como conceptos base para extraer y sintetizar lo expuesto durante las entrevistas y definir la producción como una serie de procesos que permiten planear, desarrollar e implementar de manera creativa y adaptativa estrategias para conceptualizar, organizar y materializar espectáculos estructurados, cohesivos y redituables.

Me parece idóneo hacer énfasis en la palabra *materializar*, presente en la mitad de las entrevistas y en la definición de producción de De León, pues nos habla de un concepto que existe sólo en la mente de alguien, lo cual nos remite inevitablemente al factor creativo de las personas implicadas en la realización de un evento. Nos habla de sueños, sensibilidad, y sobre todo de la ambición de traer ese concepto que existe en un mundo abstracto, preso dentro de la mente a la realidad, lo cual a mi consideración es aquello que convierte a la producción teatral en un área de trabajo y comprensión humana y artística, más allá de una serie de procesos mecánicos.

<sup>15</sup> Entrevista a Miguel del Castillo realizada por Juan Pablo Gallegos Infante, Ciudad de México, México, 19 de junio del 2021, min. 15:52.

<sup>16</sup> Entrevista a Angélica May realizada por Juan Pablo Gallegos Infante, Ciudad de México, México, 20 de julio del 2021, min. 4:24.

Lo anterior me devuelve a la selección de palabras en mi definición, en la cual contemplo como procesos a la gestión de la que habla Hannah, así como los sistemas organizativos y administrativos de los que habla Marisa de León, los cuales resultan importantes y también salieron a relucir dentro de las entrevistas como veremos más adelante, sin embargo, prefiero dejarlos implícitos dentro del término ya que los entrevistados también señalaron otros procesos como parte de las tareas concernientes a los productores, que convierten a la producción en un área que requiere sensibilidad, creatividad y sobre todo la capacidad de individualizar cada proyecto. Ninguno de estos es más importante que los demás, nombrarlos todos sería complejo y haría la definición innecesariamente intrincada, sobre todo cuando hay mejores momentos para ahondar en definiciones, lo que nos lleva a nuestra siguiente pregunta.

### **¿Cuál es la función del productor?**

El desarrollo de esta pregunta deja en un plano general la función del productor en términos prácticos dentro del desarrollo de una obra, hasta ahora no hemos entrado demasiado en detalle al respecto de qué hace un productor en la práctica. Entre las entrevistas se nombraron una serie de procesos que en su generalidad engloban las actividades que podríamos llamar “tareas de producción”. Con esto me refiero a aquellas labores que pueden incluirse dentro de nuestra definición anterior de producción.

Las entrevistas ofrecen un panorama muy amplio de cuáles son estas tareas. En resumen, las tareas que atribuyeron los entrevistados al área y al equipo de producción de un evento son: conseguir y administrar el dinero, tener la creatividad necesaria para materializar los sueños, determinar el rumbo de una producción y coordinar los equipos para que avancen en ese mismo sentido; planear, organizar y ejecutar los recursos, así como evaluar el resultado y materializar lo que el director y diseñadores necesitan.

En particular la ex alumna y productora Aurora Gómez definió al productor como “un administrador, gestor y estratega artístico”.<sup>17</sup> Lo que me parece que engloba de manera efectiva qué es un productor y nos sirve para empezar a organizar este mar de tareas de modo que sea más fácil comprenderlas y ubicarlas en uno o varios miembros de un equipo. Es aquí donde llegamos a la primera división de tareas. Surgió durante las entrevistas la constante de que la producción se divide esencialmente en dos partes:

Por un lado está la gestión: el control de logística. Poder definir y organizar cómo es que un proyecto se va a llevar a cabo, las necesidades y cómo se van a resolver. Por otro lado el desarrollo: cómo se van a desarrollar en términos financieros, comerciales, carpetas, convocatorias.<sup>18</sup>

Esta primera división también la reconoce el profesor Alonso Fiallega. “El productor general es el que concibe, el que gestiona el dinero, y contrata un ejecutivo que se dedica a gastarse el dinero que consiguió este productor general; también hace los presupuestos, es un experto en saber cuánto cuestan las cosas, quién construye las cosas, cómo se consiguen las cosas”.<sup>19</sup>

Mencioné anteriormente esta división entre productor general y productor ejecutivo, pues la hace también Marisa de León, y haciendo una síntesis de su libro y el resultado de las entrevistas podríamos decir que un productor general se dedica a las labores de gestión mientras que un productor ejecutivo se dedica a las labores de desarrollo. Hacer esta primera división es importante, pues, repercute en las siguientes partes de las entrevistas.

<sup>17</sup> Entrevista a Aurora Gómez realizada por Juan Pablo Gallegos Infante, Ciudad de México, México, 17 de julio del 2021, min. 7:16.

<sup>18</sup> Entrevista a Omar Saavedra realizada por Juan Pablo Gallegos Infante, Ciudad de México, México, 13 de julio de 2021, min. 16:17.

<sup>19</sup> Entrevista a Alonso Fiallega realizada por Juan Pablo Gallegos Infante, Ciudad de México, México, 18 de junio del 2021, min. 6:38.

## ¿Cómo es el proceso de formación de un productor en el Colegio?

En cuanto a este proceso, parece haber una experiencia común en la carrera, el aprendizaje de lo que la mayoría, tanto de alumnos como de profesores, llamaron “embarradas” de conocimiento en las áreas, es decir, sólo lo suficiente para desarrollar un enfoque personal, con la intención de causar inquietudes y despertar la curiosidad del estudiante, con la finalidad de que éste complemente su enfoque por cuenta propia. El profesor Miguel del Castillo lo define como

Aleatorio como toda nuestra formación, somos una escuela única en el mundo, en general los estudios de las artes vienen de las academias, nosotros somos una cosa rarísima, porque no venimos de una academia, venimos de los estudios de letras [...] nuestra diferencia y a la vez ventaja, porque tenemos mejor colocación laboral [...] a nosotros nos enseñan el teatro como fenómeno.<sup>20</sup>

Esto suena adecuado pues en su transcurso por el Colegio el interés del alumno puede guiarlo a través de muchos caminos distintos, dependiendo de las asignaturas que sean de su interés, esto le permite al estudiante crear su propio criterio a partir de la exploración entre las distintas áreas de trabajo del teatro, entenderlo de manera global, y por tanto aprender también a ver el teatro como un fenómeno compuesto por distintas áreas, que se apoyan una a la otra para lograr un resultado satisfactorio, por lo cual es fundamental tener conocimiento básico de todas.

En cuanto a la producción en específico el área está unida con diseño. Aurora Gómez comenta que esto obstruye ambos procesos, pues “En el Colegio de Literatura Dramática y Teatro no forman diseñadores ni productores especializados, es como darles una embarrada general a ambas partes”.<sup>21</sup>

Omar Saavedra menciona que “la preparación de productores en el Colegio está enfocada en el productor ejecutivo, considera que la pre-

<sup>20</sup> Miguel del Castillo, entrevista citada, min. 30:04.

<sup>21</sup> Aurora Gómez, entrevista citada, min. 10:50.

paración es suficiente para identificar, desglosar y desarrollar procesos, pero requiere más énfasis en las tareas del productor general, lo concerniente a la gestión. La enseñanza de la producción y la gestión también requieren sus espacios separados”.<sup>22</sup>

Ambos comentarios abordan los dos escenarios resultantes de la condición actual del Colegio en cuanto a la enseñanza del diseño y la producción, ambos conviven en el panorama que observan los entrevistados, pues si bien la integración de un egresado del Colegio puede complicarse por la falta de enfoque en su área durante su proceso de enseñanza, también es importante considerar el valor agregado que ofrece el modelo actual. Me parece inevitable considerar que estas obstrucciones podrán resolverse satisfactoriamente cuando termine el proceso de separación de las áreas de Diseño y Producción, el cual tiene la complejidad de encontrar un modo en el que puedan librarse las complicaciones de la integración al campo laboral, sin sacrificar las ventajas de un plan de estudios único en su tipo.

### **¿Qué habilidades se busca que desarrollen y qué conocimientos se busca que adquieran los estudiantes en este proceso?**

Hasta este punto casi pareciera que la sensibilidad en la que enfatizan los entrevistados en la primera pregunta quedó un poco relegada, sin embargo, en reiteradas ocasiones a lo largo de las preguntas he mencionado las necesidades del proceso, y cómo es importante para un productor saber reconocerlas adaptarse y encontrar las maneras de satisfacerlas. Como mencionó Alexis Morales en la entrevista. “Los productores de teatro no somos robots de sistemas, podemos ver el alma del proyecto”;<sup>23</sup> pero ¿cómo reconoce un productor las necesidades o el “alma” de un proyecto? Entender eso es el motivo de la pregunta que estamos atendiendo.

<sup>22</sup> Omar Saavedra, entrevista citada, min. 17:50.

<sup>23</sup> Entrevista a Alexis Morales realizada por Juan Pablo Gallegos Infante, Ciudad de México, México, 12 de julio del 2021, min. 42:20.

Las respuestas a estos procesos son en su mayoría dirigidas hacia habilidades que ya he mencionado antes, conocer y reconocer procesos, curiosidad, adaptabilidad, conocimientos de finanzas, presupuestos, programas, etc.

En general podemos entender éstas como habilidades técnicas concretas, pero hay otras que me llaman la atención entre las respuestas a esta pregunta. Sensibilidad y capacidad de análisis artístico, estas capacidades se refieren a la posibilidad de conceptualizar y visibilizar el resultado final de un proyecto que en el momento puede estar plasmado sólo en letras, o imágenes, incluso en la mente de una o varias personas, poder verlo antes de que haya algo tangible que asegure su existencia y encontrar los mecanismos más aptos para materializar este cúmulo de conceptos casi oníricos que puede ser una obra en una fase temprana de desarrollo.

A su vez es natural que en un proceso de materialización como éste, un concepto pueda requerir modificaciones para adecuarse a las necesidades del equipo, como poder montarse en uno o varios lugares, poder transportarse, y que cumplir con estos requerimientos no implique sacrificar la retribución justa a los involucrados, estas adecuaciones requieren que haya un balance entre la sensibilidad del análisis y la creatividad del productor quien juega un rol importante para definir qué es lo que se requiere en el proceso, haciendo uso de ambas habilidades para lograr que los temas administrativos no interfieran con la viabilidad del producto. El uso innecesario de recursos, por ejemplo, puede ir en detrimento del equipo y el producto mismo, entender cuáles gastos de recursos favorecen el producto, cuáles no, y balancearlo siempre en favor de la obra y el equipo, requiere un tipo de sensibilidad que más de un entrevistado reconoció al responder a esta pregunta; como mencionó Alonso Fiallega “planear bien es ahorrar dinero”.<sup>24</sup>

Hay otra habilidad reconocida entre los exalumnos, como parte importante de la formación en el Colegio, una que se vuelve más presente en la próxima pregunta, la habilidad comunicativa. Tener la comunicación suficiente para poder mantener el rumbo de una producción de manera armónica para escuchar y recibir necesidades que tal vez el

<sup>24</sup> Alexis Morales, entrevista citada, min. 12:37.

productor no notó y pudo pasar por alto, la conjuga con la adaptabilidad para que todas las necesidades surgidas, producto de la comunicación, puedan abordarse y resolverse sin mayor problema.

### **¿Cómo se desarrollan estas habilidades en el proceso de enseñanza?**

En esta pregunta recibí una variedad importante de respuestas, todas enfocadas en la práctica, aunque desde distintos ángulos.

La mayoría concuerdan en que la práctica principal se da a través del diálogo y la experimentación en las clases prácticas (principalmente en laboratorio y el taller). Mientras que otros entrevistados hacen énfasis en aprender y pulir las habilidades de planeación y en los proyectos individuales que pueden surgir durante el estudio de la licenciatura.

Pamela Vidal lo describe como “empezar desde la teoría, con la idea de llevarlo hasta un proyecto en concreto, con práctica, juego, experimentación, y sistematización de los resultados”.<sup>25</sup>

Por su parte la Maestra Yoalli Malpica resalta la importancia de aplicar las enseñanzas teóricas al entorno inmediato del alumno “si tu pones el conocimiento en relación con lo inmediato del alumno... la forma de enseñarlo es aplicando”.<sup>26</sup> De este modo parece que las enseñanzas en este campo están enfocadas en que el alumno aprenda a sistematizar los procesos de creación y afinar la capacidad de entender a través de la comunicación las necesidades de otros miembros de sus equipos y asimilar las formas posibles de solución de estas durante su paso por el Colegio. De modo que a través del análisis de la situación, en el entorno profesional pueda adaptar los procesos a las necesidades de los equipos y los proyectos.

<sup>25</sup> Entrevista a Pamela Vidal realizada por Juan Pablo Gallegos Infante, Ciudad de México, México, 25 de enero del 2022, min. 5:24.

<sup>26</sup> Yoalli Malpica, entrevista citada, min. 33:29.

## ¿Se cumplen los objetivos propuestos del área de conocimiento?

En concreto un docente respondió con negativa, y un exalumno respondió un “a veces” mientras que los demás respondieron que “sí”, aunque siempre matizando esa respuesta ya que, como ha quedado claro en respuestas anteriores, la mayoría entiende que el Colegio no forma productores especializados, en cambio, forma conocedores del teatro como un fenómeno con el conocimiento y capacidad suficientes para integrarse al campo laboral de su interés a través de la práctica.

Se conoce la parte técnica y todo el proceso detrás de cada uno de los diseñadores, más allá de saber diseñar, que también es una parte importante, y de poder explorar toda esa parte del diseño y que conozcan lo más que puedan de todas las áreas de una producción, porque al final del día el productor es el que tiene la visión general del proyecto.<sup>27</sup>

En el caso del área de diseño y producción, la unión de ambas áreas secciona en términos muy generales los objetivos respectivos a cada una, sin embargo, en el caso de producción los objetivos establecidos en el plan de estudios son en su mayoría acordes con lo que perciben docentes y exalumnos.

En general, estos son conocer y desarrollar las tareas de producción, así como aplicar estos conocimientos en un proyecto de elaboración colectiva, que en este caso son, en primera instancia, el Taller Integral de Creación Artística y el Laboratorio de Puesta en Escena.

Según la opinión de la mayoría de los entrevistados los objetivos en lo general se cumplen, el Colegio egresa personas con el conocimiento suficiente para integrarse de un modo u otro en las labores de producción de los diferentes tipos de eventos culturales, sin embargo, señalaron áreas importantes de posible mejoría en la enseñanza:

Se cumplen porque el objetivo de la carrera es mostrar cómo suceden estos procesos... Porque te los muestra tal cual son las cosas,

<sup>27</sup> Pamela Vidal, entrevista citada, min. 6:40.

hay una barrera entre cómo son las cosas cómo se tienen que hacer cuando ya estás en acción, pero se cumplen.<sup>28</sup>

Se cumplen pero creo también que se quedan cortos comparado con cómo es la realidad y creo que esto es consecuencia de que haya pocos módulos de producción.<sup>29</sup>

Si se cumplen, es mucho trabajo porque es la primera vez que se enfrentan a términos que tal vez le serán ajenos [...] pero lo que sí me doy cuenta es que debe haber práctica para que se pueda cumplir el objetivo.<sup>30</sup>

Según el parecer de los entrevistados, la mayor parte de las carencias podrían arreglarse con la separación de las áreas, más clases de estos temas y la posibilidad de tener más práctica.

Creo que nos quedamos cortos por varias razones, creo que el hecho de tener dos áreas juntas ya es un problema. Porque no puedes darle la atención suficiente a cada una, y seguramente los diseñadores tampoco piensan que se cumplen los planes de diseño... el alumno tiene que tomar la misma clase dos veces para poder salir de todas las dudas. Y por otro lado, el no tener acceso fácil a un recurso económico también hace que muchos ejercicios se queden únicamente en lo teórico y las praxis no se hagan hasta que están afuera y empiezan a asistir la producción de alguien más.<sup>31</sup>

Ante esta situación, es evidente que el Colegio sienta bases suficientes para perfilar una carrera en el ámbito de la producción, sin embargo, más importante aún, tiene los fundamentos necesarios para ampliar su capacidad para acomodarse a las necesidades del área en cuestión. “La organización del Colegio ha evolucionado brutalmente, pero le falta especialización”.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Alexis Morales, entrevista citada, min. 34:37.

<sup>29</sup> Angélica May, entrevista citada, min. 11:24.

<sup>30</sup> Yoalli Malpica, entrevista citada, min. 34:57.

<sup>31</sup> Alonso Fiallega, entrevista citada, min. 17:29.

<sup>32</sup> Miguel del Castillo, entrevista citada, min. 55:47.

Puedo concluir que la estructura del método educativo de la Licenciatura, entendiéndolo como uno aún perfectible, no dificultan las posibilidades desarrollar una carrera en su ámbito, sin embargo hace que estas personas requieran un proceso de adaptación externo al integrarse a estos campos, lo cual es el foco de la siguiente pregunta.

### **¿Cómo se incorpora un productor al campo laboral?**

Tanto docentes como egresados, distinguen un escenario en el que los alumnos del Colegio pueden integrarse al mundo laboral desde muchos ángulos distintos, todas estas posibilidades implican, una adaptación gradual en el teatro y en el área de su elección, sin embargo, hay dos formas principales que parecen ser las más comunes.

La primera empezando como asistente de alguna persona con mayor experiencia, lo cual le permite especializarse desde el campo laboral y en el currículum. A partir del trabajo como asistente el estudiante se puede posicionar en el ámbito en el que desee enfocarse y puede obtener habilidades extra, que le permitan financiar, estructurar, planear, desarrollar y materializar de mejor manera sus proyectos personales. “Mi recomendación es ser asistente de producción de alguien que lo sepa hacer. Esa sería mi recomendación para todo el mundo. Ser asistente de alguien que sepa hacerlo bien y que esté en activo me parece la mejor manera de aprender sin poner en riesgo tu salud mental, física, tu nombre y tu prestigio”.<sup>33</sup>

La segunda opción es reuniendo un grupo de trabajo a partir de las relaciones establecidas durante su trayecto en la carrera. Esto le permite establecer un equipo de trabajo cercano y de confianza con quienes pueda experimentar y aprender en conjunto. Salir adelante integrarse en el campo laboral como una agrupación o compañía desde el principio. “En productores del Colegio se junta un grupo y uno de ellos es el director y el otro es el productor. Porque antiguamente le dejaban todo

<sup>33</sup> Alonso Fiallega, entrevista citada, min. 19:57.

al director que en vez de dedicarse a dirigir, se dedicaba a dirigir a producir, ahora se conforman equipos de trabajo”.<sup>34</sup>

En este aspecto queda clara la importancia de la práctica en el desarrollo profesional de los egresados del Colegio, así como la necesidad de aumentar las posibilidades de experimentarla durante la duración de la carrera, no sólo de las personas que se dedican a la producción. El proceso educativo busca que los alumnos puedan integrarse al campo laboral y definir sus procesos y modos de la forma que más les convenga, su equipo y sus proyectos, así como adaptarse a modos de producción diferentes que podrían corresponder a prácticas diferentes.

A lo largo de las preguntas se hizo énfasis en que la carrera no forma gente especializada en las distintas áreas del teatro por lo tanto y coincidentemente con esto, dos habilidades mencionadas recurrentemente entre los entrevistados fueron la versatilidad y la adaptabilidad. La capacidad de adaptarse a distintos procesos y la disposición de aprender siempre de estos, con esto principalmente volvemos a la idea de que la especialización la crea la persona egresada en medida que adquiere experiencia en el área que le es de interés.

El egresado del Colegio desde mi punto de vista tiene una creatividad tremenda para ubicarse. Damos clases, hacemos teatro aplicado de todas las vertientes, hacemos teatro para niños, hacemos teatro penitenciario, hacemos teatro para adultos, para adolescentes, también damos clases, hacemos investigación, nos cambiamos de disciplina, hacemos mercadotecnia, tenemos un perfil amplio que tiene que ver con todo lo que vemos en la carrera y todo eso que estudiamos, no a profundidad, ese es el problema, pero que estudiamos [...] Uno de los objetivos que tengo en la clase es que ustedes vean que el éxito en el teatro no sólo es la escena, nos hacen falta comunicadores de teatro, es decir periodistas, críticos, programas especializados en teatro, divulgación de teatro o difusión de teatro especializada [...] Cuando di Fundamentos de Dramaturgia, que hay dramaturgia en los videojuegos las escenas que pasan entre escena y escena, el objetivo a lograr puede no tener dramaturgia o puede tener la dramaturgia tan compleja como un juego de rol, entonces

<sup>34</sup> Yoalli Malpica, entrevista citada, min. 37:30.

depende mucho de nuestra creatividad pero también desde de cómo veamos al teatro.<sup>35</sup>

En este aspecto, lo variado en la enseñanza dentro de la carrera puede jugar un papel ventajoso, pues al no encasillarse en un modo de producción específico puede desarrollarse en campos ajenos incluso a la concepción común de lo que son las artes escénicas, o sea, esto hace que la capacidad del egresado no sea privativa al teatro convencional, pero esto no excluye que las habilidades técnicas aprendidas en el Colegio sean de utilidad, pues las enseñanzas básicas de organización, administración y gestión, así como la posibilidad de entender y materializar los proyectos desde lo abstracto son esenciales para crear no sólo productos, también modos de producción y espectáculos completamente nuevos con posibilidades nuevas. “La idea es que vayan y se enfrenten, pero el objetivo del curso es que tengan la mayor cantidad de herramientas para defenderse en este mundo que sigue evolucionando, y en el que nunca dejamos de aprender”.<sup>36</sup>

### **¿Qué aspectos de la formación en el Colegio son de mayor utilidad en la vida profesional?**

En la sección anterior hubo un énfasis en la capacidad adaptativa de los estudiantes egresados del Colegio, no sólo en el campo de la producción, también en su capacidad de desarrollarse en distintas disciplinas.

Podemos encontrar entre los entrevistados dos ejemplos. Aurora Gómez, productora en Red Orquesta México, una compañía de proyecciones cinematográficas con orquesta en vivo, la cual tiene espectáculos con obras de distintos directores, como Tim Burton, Jean Pierre Jeunet y Hayao Miyazaki. Como segundo ejemplo, Mauricio Baylón, quien produce, con la Compañía Complot Escena, un espectáculo llamado *Improlucha*, una mezcla entre improvisación y lucha libre con música en vivo, el cual ostenta el récord del espectáculo con mayor entrada en

<sup>35</sup> Miguel del Castillo, entrevista citada, min. 15:52.

<sup>36</sup> Pamela Vidal, entrevista citada, min. 08:03.

el foro Shakespeare de la Ciudad de México y mayor retorno de taquilla, también ha colaborado con México de colores, una compañía de danza e inspirada en el folclor mexicano con temática de inclusión.

Queda por saber ¿Cuáles son las habilidades que un estudiante de teatro no especializado necesita desarrollar para adaptarse a tal diversidad de espectáculos? Que si bien pueden catalogarse como escénicos, distan en varias medidas de lo que entendemos como una obra de teatro. A esta pregunta recibí, respuestas muy variadas, desde habilidades técnicas de gestión y administración de tiempos y espacios, hasta cuestiones de ética e interdisciplinariedad, la explicación a esta variedad la encontré en la respuesta del maestro Fiallega:

Pues depende de con quién trabajes, el tipo de teatro que hagas, cómo lo quieras hacer, cuándo, con quién, de qué manera, en dónde, o sea de muchas circunstancias, diferentes proyectos y diferentes compañías requieren diferentes conocimientos o actitudes o deseos, lo que sí es ser una persona honesta, abierta a escuchar a los demás y estar dispuesta a aprender.<sup>37</sup>

Tal como lo mencionó el maestro Fiallega, los tipos de espectáculos tienen distintas necesidades y la piedra angular de la adaptabilidad parece ser estar abierto a atender estas necesidades por distintas que puedan ser, sin embargo, hay algunas habilidades básicas recurrentes en las respuestas que sirven como base para la capacidad adaptativa de los egresados.

Con la situación del Covid nos dimos cuenta de que existen otros modelos de producción. Un productor ejecutivo de la carrera también puede producir cosas audiovisuales porque entiende el proceso de producción, en general es el mismo esqueleto, una película, una serie, una obra de teatro, danza llevan el mismo proceso básicamente, evidentemente es muy diferente tener una preproducción en teatro que tenerlo en una película pero entiendes que necesitas re-

<sup>37</sup> Alonso Fiallega, entrevista citada, min. 21:22.

cursos, colaboradores y puedes buscar lo necesario para desarrollarte en ese ambiente.<sup>38</sup>

Las habilidades técnicas administrativas y organizacionales que ofrece la carrera, aunque básicas, proveen de tierra fértil para entender y aprehender los distintos procesos, para diferentes espectáculos, cada uno con sus dificultades propias. Sin embargo, también es constante la necesidad de mejoría entre las opiniones recibidas, ya que adaptarse a los distintos procesos requiere práctica y estudio más allá de los que provee el Colegio en su estado actual; esta es la parte que abre nuestra última pregunta.

### **¿En qué aspectos puede mejorar el proceso formativo de productores en el Colegio?**

En el caso de esta última pregunta me pareció importante saber la opinión de personas que ya vivieron el adentrarse en el campo profesional, tanto como la opinión de personas que se dedican a enseñar los temas designados en el Plan de Estudios.

El tema más recurrente dentro de las respuestas, fue la especialización, la necesidad inminente de separar el diseño de la producción.

Dividiendo el área de diseño y producción sería un gran avance lo cual ya se está trabajando y esperemos que en los años venideros se pueda dar el visto bueno al plan y llevarlo a cabo [...] contratar profesionales en activo de cada área [...] que haya un apartado económico dedicado a la producción de los trabajos finales de Taller y Laboratorio.<sup>39</sup>

Esto permitiría que la enseñanza de ambas áreas sea más enfocada. En el caso de producción permitiría abordar más a fondo cómo llevar y sistematizar los procesos más detalladamente.

<sup>38</sup> Alexis Morales, entrevista citada, min. 37:02.

<sup>39</sup> Alonso Fiallega, entrevista citada, min. 22:51.

Habría que lograr que los productores aprendan a hacer toda la tramitología que sucede de fuera, cómo tramitar un permiso, dar de alta un evento, como trabajas con las boleterías, cómo declarar impuestos de espectáculos públicos, hacer contratos, todas las cuestiones legales y fiscales, cómo suceden fiscalmente las becas [...] las cuestiones legales contables y administrativas todavía les falta y quizá también las técnicas.<sup>40</sup>

Como mostré anteriormente, el campo de la producción abarca muchos procesos administrativos y organizacionales de distintas esferas de conocimiento, principalmente implican la creación, desarrollo y sistematización de procesos para llevar a cabo la realización de eventos culturales de distinta índole, los entrevistados detectaron aspectos concretos que podrían integrarse en el proceso formativo que a su parecer facilitarían la integración de los egresados en el campo de la producción, la maestra Yoalli Malpica menciona algunos: “habría que abrir materia por ejemplo de marketing, habría que poner algunas asignaturas relacionadas con difusión y prensa, habría que tener un mayor trabajo colegiado entre los profesores para apoyar los montajes [...] crear una compañía de repertorio ayudaría en muchos aspectos la formación de los estudiantes”.<sup>41</sup>

Si bien, como hemos visto, la enseñanza en el Colegio no entorpece la adquisición de estas herramientas y facilita el desarrollo de éstas, es cierto, ante los ojos de los entrevistados, que son necesarias adecuaciones para ofrecer más de estas herramientas, sobre todo en cuanto a desarrollo, pues ejecutarlos implica un proceso y experimentación, los cuales dentro del Colegio son limitados.

Sería bueno llegar a ciertos acuerdos con compañías o incluso con algunas instituciones teatrales para hacer prácticas de producción porque sí, efectivamente ayuda todo lo teórico que se brinda pero no te hablan de cuál es la realidad real [...] como a enfrentarte a lo

<sup>40</sup> Entrevista a Mauricio Baylón realizada por Juan Pablo Gallegos Infante, Ciudad de México, México, 6 de julio del 2021, min. 26:40.

<sup>41</sup> Yoalli Malpica, entrevista citada, min. 42:26.

que pasa mucho en la realidad sobre todo a nivel presupuestal y llegando al teatro [resolución de problemas].<sup>42</sup>

El foco de esta última parte está en aumentar la posibilidad de desarrollo de procesos individuales o grupales dentro del ambiente controlado que ofrece el proceso de aprendizaje y la asesoría constante de personas con mayor experiencia. Esta experiencia ya había sido reconocida anteriormente por docentes y egresados por igual, y en la mayoría de los casos le atribuyen un papel fundamental en su integración al mundo laboral, por lo que considerarlo dentro del proceso educativo es una necesidad en la que concuerda la mayoría de las partes, ya sea mediante el reacondicionamiento de las condiciones de estudio, dando un mayor tiempo a las áreas de diseño y producción por separado, o expandiendo las posibilidades de formación posteriores, pues, ante las limitantes actuales del Colegio también sería adecuado considerar la implementación de especialidades, que permitieran a los egresados ahondar en su área electa, a partir de una decisión consciente basada en su experiencia adquirida durante la Licenciatura.

Con toda la información facilitada por las personas entrevistadas, puedo concluir que el Colegio de Literatura Dramática y Teatro es funcional como un lugar de formación para productores no sólo del ámbito teatral, sino también de los espectáculos escénicos y las expresiones culturales en general.

El Colegio ofrece habilidades y herramientas básicas para entender y aprehender las capacidades necesarias que les permiten producir eventos de distinta índole, hay una importante cantidad de estas que son necesarias para el éxito y rentabilidad de los espectáculos que podrían enseñarse y aprenderse dentro del Colegio, sin embargo la capacidad reducida del área, debido a su condición actual, y la falta de posibilidades para ponerlo en práctica en entornos controlados, dificulta introducir, aplicar y evaluar la eficacia de su enseñanza.

Estas enseñanzas podrían ser benéficas no sólo para los estudiantes recién egresados, sino también para aumentar las posibilidades de desarrollo y expansión de las prácticas ya existentes en el Colegio.

<sup>42</sup> Angélica May, entrevista citada, min. 15:41.

Hay importantes barreras que sortear para llevar esta área de estudio a su máximo potencial. Principalmente encontrar modos de ampliar las posibilidades de especialización para los estudiantes con interés en el área. A lo largo de las entrevistas, se plantearon tres posibilidades de lograr esto a través de la vía institucional con enfoque en la formación teatral.

La primera consiste en la división de Diseño y Producción en dos áreas diferentes, la importancia de diferenciar entre estas dos disciplinas fue constantemente mencionada por los entrevistados, en particular la maestra Yoalli Malpica resaltó esta posibilidad. “Ahora estamos haciendo otra revisión del plan de estudios que ya es del 2009 donde se agregó el área de diseño y producción, y vamos a intentar que se divida esa área, que de un lado quede diseño y de otro, producción”.<sup>43</sup>

De lograrse, esta división permitiría que los estudiantes de teatro tengan un acercamiento mayor a las labores de producción desde el principio de su formación profesional, lo cual facilitaría su comprensión como parte integral de las artes escénicas y sumaría habilidades fundamentales para llevar a buen puerto sus proyectos personales, así como los proyectos emergentes de las asignaturas que tienen como finalidad la práctica escénica conjunta.

En cuanto a las otras dos posibilidades, ambas dentro de la línea de los estudios de posgrado, se plantea la posibilidad de crear un diplomado enfocado en los estudios de esta área, y finalmente la inclusión de la producción como un campo de conocimiento en un programa de maestría en artes escénicas, que actualmente se encuentra en proceso de creación.

Para explorar ambas opciones, realicé una entrevista final al Maestro Emilio Méndez, profesor del Colegio y actual Secretario General de la Facultad de Filosofía y Letras.

Se ha comentado la iniciativa de crear un diplomado sobre producción teatral en nuestra División de Educación Continua [...] esta facultad tiene un proyecto de abrir diplomados que puedan ser vías para que se titulen las personas que egresan de esta Licenciatura.

<sup>43</sup> Yoalli Malpica, entrevista citada, min. 8:03.

Los diplomados en particular como opción de titulación en la Facultad de Filosofía y Letras son personas que ya egresaron hace por lo menos cuatro años y que ya tienen una actividad profesional de cierta intensidad que a lo mejor no van a escribir una tesis o una tesina, sino que van a tomar estudios de educación continua en un diplomado para profundizar sus saberes y sus habilidades en cierto ámbito.<sup>44</sup>

Esta posibilidad abriría una alternativa para los egresados que pudieran encontrar la necesidad de profundizar más en esto después de iniciadas sus labores profesionales, así como la titulación a través de aprendizajes extra en esa área específica para quienes se encuentren interesados, con el reconocimiento de un enfoque extra en esta área.

Finalmente, en la Maestría encontramos otra opción hacia el estudio especializado e intensivo de esta área en un entorno interdisciplinario.

La Maestría en artes escénicas y performatividades contempla cuatro campos de conocimiento, Creación escénica y performance, Educación y artes escénicas, Sociedad, artes escénicas y performatividades y Producción, administración y gestión de las artes escénicas. Esos cuatro campos se podrían subdividir a su vez en dos. Unos que tienen la vocación de profundizar en investigación y otros que parecieran ser más profesionalizantes. Qué es decir que nos dotan no sólo para vivir con habilidades para profundizar en la investigación y la docencia, sino que además nos permiten profundizar en habilidades, conocimientos y aptitudes relacionadas con el ejercicio profesional de las artes escénicas [...] dado que tu interés es la producción podría hablar básicamente de dos momentos. Cómo se imagina que esta Maestría pueda ofrecer un campo de estudio y a su vez un espacio formativo para quienes se quieren profesionalizar en el quehacer de la producción.<sup>45</sup>

La opción a una maestría es igualmente ventajosa, pues alentaría la constante investigación, documentación y creación de conocimiento

<sup>44</sup> Entrevista a Emilio Méndez realizada por Juan Pablo Gallegos Infante, Ciudad de México, México, 11 de agosto del 2023, min. 01:09.

<sup>45</sup> Emilio Méndez, entrevista citada. Min 07:49.

nuevo en torno a ella, lo cual serviría en buena medida a subsanar la falta de material que permita estudiar y comprender las necesidades del teatro nacional y de la producción como parte del quehacer teatral.

Las tres opciones son relevantes, ya que permiten el acercamiento al área desde distintos momentos de la formación del estudiante, así como distintas dinámicas que pueden favorecerle dependiendo de sus necesidades individuales. En el escenario ideal, todas podrán ser una realidad, encontrarnos en esa situación nos permitiría mejorar la experiencia de los estudiantes con aspiraciones a producir espectáculos escénicos, y la capacidad de desarrollarse cómo profesionales en la viabilidad económica de las artes escénicas y el desarrollo de las expresiones culturales en todos los niveles, aportando al ya muy necesario desarrollo de las artes y de la condición de los artistas escénicos en México.

## II.5 Las diferentes ciencias, los desarrollos técnicos de la neurofisiología y su relación con la instrucción y entrenamiento básico del actor

● JOAQUÍN HERNÁNDEZ SÁNCHEZ  
Colegio de Literatura Dramática y Teatro

### Las neurociencias y las ciencias humanas en el trabajo actoral

Una de las cuestiones más interesantes del fenómeno teatral es que, mediante la experiencia y el estudio escénico, configura tecnologías, técnicas y herramientas corporales. Como es bien sabido las instituciones técnicas y las tecnológicas han sido genealogía de diversas ciencias: las llamadas ciencias positivas, las ciencias naturales, ciencias exactas &c. así como los saberes que dejaremos aquí en su acepción de “ciencias humanas” en su sentido moderno. No pretendemos aquí considerar y discutir los problemas filosóficos de la cuestión e intentar definir artificiosamente a una ciencia que desborda y domina sobre las demás ciencias,<sup>1</sup> una “Ciencia de ciencias” y establecer con ello relaciones inexistentes, metafísicas o idealistas; cosa que aquí rechazaremos por los argumentos que nos confiere la teoría del cierre categorial que utilizaremos muy modestamente en la conformación de las ideas que aquí van a ser expuestas.<sup>2</sup>

Antes de plantear el asunto de las relaciones tecnológicas de la neurofisiología y el entrenamiento neuromuscular con el trabajo e instrucción del actor en formación, y que nos lleva a escribir estas páginas, vamos a hacer mínimamente una distinción desde una pers-

<sup>1</sup> Gustavo Bueno, *¿Qué es la ciencia?* Oviedo, Pentalfa, 1995, pp. 7-8.

<sup>2</sup> Arturo Herrera Melo, “Introducción a la teoría del cierre categorial: un acercamiento desde la historia de la teorización filosófica sobre la ciencia”, en *Stoa*, 2019, vol. 10, núm. 20, pp. 48-50.

pectiva noetológica entre las ciencias, las artes y las técnicas que estudian y activan los procesos que impulsan la interpretación corporal del actor en escena (sensu Ibáñez, 2016-2019) de los materiales literarios en este caso dramáticos (sensu Maestro, 2017)<sup>3</sup> para poder ubicar los procesos y operaciones fisiológicas que estudian las neurociencias, en particular a la neurofisiología, dentro de las coordenadas de un espacio de análisis gnoseológico en un campo categorial cerrado (mas no cancelado ya que se relaciona análogamente con el teatro en el cuerpo del actor) en donde el actor queda segregado totalmente de las operaciones de dichos procesos y sin que éste pueda evitar que sucedan; pero que evidentemente si podrá dirigirlos para “resolver en escena”<sup>4</sup>.

## Ciencias humanas y ciencias positivas

Las ciencias humanas se han revestido de ideas como el método científico en su sentido popperiano<sup>5</sup> para denominarse así “The acceptance of basic statements is compared by Popper to trial by jury: the verdict of the jury will be an agreement in accordance with the prevailing legal code and on the basis of the evidence presented and is analogous to the acceptance of a basic statement by the research community”. Nosotros intentaremos matizar brevemente, para las finalidades de este documento, que estas ciencias son de varios tipos pero que no pueden ser cerradas en sus respectivos campos categoriales.

Pero estas diferentes ciencias no pueden dar cuenta de la naturaleza profunda de las Religiones, o de los Estados, o de las Culturas, sencillamente porque tales “naturalezas” no pueden ser “encerra-

<sup>3</sup> Maestro, J. G. (2017), Crítica de la razón literaria, El materialismo filosófico como teoría, crítica y dialéctica de la literatura, Editorial Academia del Hispanismo. pp. 305-306.

<sup>4</sup> Comentario de la profesora Margarita González en el Seminario Peribañez y el Comendador de Ocaña, 2020.

<sup>5</sup> Stephen Thornton, “Karl Popper”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2021/entries/popper/>>. 2-5.

das” en círculos categoriales, desbordan todo círculo y, por tanto, no pueden ser tratadas sin “mancharnos las manos”, es decir, sin comprometer nos con determinados presupuestos (o con otros alternativos) que ya no pueden ser considerados como científicos, puesto que o bien son metafísicos, o ideológicos, o, en el mejor caso, filosóficos, racionales (pero con una racionalidad que no puede pretender una capacidad convictiva similar a la que corresponde, en general, a las ciencias). En vano se intentará reducir al plano de los círculos categoriales las configuraciones religiosas, políticas o culturales que se dibujan, por decirlo así, en espacios de más de dos dimensiones; los análisis científico-positivos, que son indispensables, dejarán escapar, por necesidad, la sustancia de la cosa: es imposible, sin comprometerse con opciones filosóficas que desbordan los límites de cualquier recinto categorial —es decir, manteniéndose en los límites de la estricta racionalidad científica—, decir nada con sentido (y con sentido, desde luego racional, puesto que la racionalidad no es un monopolio de la metodología de las ciencias, en sentido estricto), acerca de la naturaleza de las Religiones superiores, del Estado o de la Cultura.<sup>6</sup>

Los cuerpos de las ciencias positivas, por lo tanto, se desarrollan y constituyen en sus partes fundamentales de otra forma y con otras características distintas con respecto a los de las ciencias humanas y las artes.

## Diferencias entre ciencias positivas y humanas

Una caracterización de las ciencias hecha por David Alvargonzález<sup>7</sup> nos dice que las ciencias positivas se apartan de las demás disciplinas y ciencias humanas no por partir de tesis, teorías, axiomas, teoremas &c., sino porque desde la perspectiva y análisis gnoseológico se segrega y cancela al sujeto operatorio, quien, por ejemplo es la persona que

<sup>6</sup> Gustavo Bueno, *Teoría del cierre categorial*. Siete enfoques del estudio de la ciencia, Oviedo, Pentalfa Ediciones, 1992, pp. 26-28.

<sup>7</sup> D. Alvargonzález, *Rasgos genéricos y específicos de las ciencias*, en *Eidos*, 32, 2020, pp. 33-37. En línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=C-7eN17KBe0>> [YouTube, 25 de marzo de 2019] [consulta: 30 de abril, 2022].

objetiva el teorema de Pitágoras, donde los cuadrados como elementos determinantes que se forman a partir de los segmentos de recta de un triángulo rectángulo, son los que definen desde su categoría dicho teorema. Este hecho es preexistente, inamovible e independiente de quien lo haya descubierto, analizado y establecido como teorema. El sujeto queda fuera de los fenómenos ya explorados, experimentados y analizados. Esta cancelación del sujeto operatorio es la característica fundamental que las ciencias positivas no comparten con ninguna otra ciencia o actividad humana; aunque un artista plástico quede alejado de su obra porque ya ha sido realizada, la obra puede actualizarse teniendo al autor como referencia fundamental para su interpretación y estudio en diferentes contextos. Dicho lo anterior, y al contrario de los fenómenos naturales, podemos plantear que los métodos y tecnologías en teatro no se pueden realizar sin un sujeto operatorio que en este caso serían el Director y su Compañía y, que la resolución escénica por medio de las herramientas y técnicas configuradas para el actor en escena no es unívoca, pero, los procesos fisiológicos del sistema neuromuscular y el sistema en espejo que impulsan al actor son independientes y paralelos al teatro en cuanto a procesos y operaciones fisiológicas que se llevan a cabo a una temperatura, pH y condiciones celulares dadas, no importando si se llevan a cabo por el actor en la cotidianidad o en la escena.

## **Un acercamiento al cierre categorial**

Para poder sostener estas ideas desde nuestra perspectiva, mencionaremos brevemente la teoría del cierre categorial de Gustavo Bueno (1993), donde se distingue entre ciencias positivas y otras especies de ciencias. Dentro de la vertiente del materialismo filosófico a las ciencias exactas, naturales o positivas las ubicaremos en las coordenadas de un espacio gnoseológico de tres ejes:

Dentro del espacio gnoseológico, el eje sintáctico referirá al orden y tratamiento que el cuerpo cuéntico dará a los “términos”, “relaciones” y “operaciones” involucrados en su campo de investigación;

el eje semántico, a los “fenómenos”, “referencias” y “esencias” sobre los que se concentrará el estudio del cuerpo científico y, el eje pragmático, al uso que los individuos constructores del cuerpo científico harán de los “autologismos”, los “dialogismos” y las “normas”. Dentro del eje sintáctico, los “términos” serán las partes objetuales, es decir, las partes no proposicionales que configurarán el campo del cuerpo de una ciencia”.<sup>8</sup>

Desde esta perspectiva de tres dimensiones es donde podemos analizar las ciencias que llegan a sintetizar una verdad científica. Con nuestro ejemplo del teorema de Pitágoras en donde  $a^2+b^2=c^2$ , realicemos un análisis muy simple con este sistema de coordenadas:  $a^2$  es un lado del triángulo rectángulo,  $b^2$  es otro lado del triángulo,  $c^2$  es la hipotenusa del triángulo. Estos términos así mencionados en su forma se ubican dentro del eje sintáctico y, los signos  $+$ ,  $^2$  y  $=$  son los comandos que se encuentran en el eje semántico, son las operaciones y relaciones. Son elementos determinantes de las operaciones la suma de las áreas de los cuadrados de los catetos que deben ser igual al área del cuadrado de la hipotenusa. Esta evidencia sólo define al triángulo rectángulo y no al equilátero. En el eje pragmático se registra el uso del teorema, por ejemplo: para las tecnologías del cálculo del epicentro de un sismo o la ubicación de cualquier dispositivo electrónico por triangulación en un geoposicionador global o en las artes plásticas para ubicar el espacio y punto de fuga en *Las Meninas* (1656).<sup>9</sup> Aunque el teorema ha sido objetivado por personas, después de ello, este fenómeno geométrico es esencialmente independiente del ser humano, es decir, este ser humano no puede ya intervenir o modificar la esencia, los términos, relaciones y operaciones que definen dicho triángulo. “por supuesto, en cuanto materialismo, la teoría del cierre categorial tampoco puede referir la verdad a la forma de la construcción (teoreticismo), sino a la construcción misma, en tanto ella tiene incorporados los materiales de cons-

<sup>8</sup> José Arturo Herrera Melo, “Introducción a la teoría del cierre categorial: un acercamiento desde la historia de la teorización filosófica sobre la ciencia”, en *Stoa*, vol. 10, núm. 20, Universidad de Oviedo, 2019, pp. 58-62.

<sup>9</sup> Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Las Meninas* (óleo sobre tela) (1656), Madrid, Museo del Prado.

trucción”.<sup>10</sup> Tales son los alcances de algunas de las ciencias que en su contexto están en un círculo, en un cierre categorial en donde existe una rigurosidad de sus términos y su estudio con respecto de los fenómenos “naturales” y los procesos de los cuales son parte. Entonces, planteado lo anterior estaremos hablando de categorías científicas más o menos bien delimitadas: las ciencias modernas y la geometría euclidiana. Todas estas ciencias están conformadas por categorías que se relacionan, pero que no desbordan en el contexto humano. Tampoco intersectan estas ciencias positivas una sobre la otra debido a las diferencias metodológicas y técnicas que les han dado origen. No será lo mismo que la ciencia de la microscopía o astronomía se hallan originado mediante su necesidad de mejorar las tecnologías y el desarrollo de la construcción de lentes, que la intersección de este desarrollo y cierre técnico con los principios fundamentales de la óptica. La talla de lentes tiene un cierre tecnológico con respecto a la óptica, pero a los fundamentos físicos de la óptica no les interesa estudiar microorganismos o estructuras moleculares o desarrollar una lente para una lámpara teatral, o estudiar el universo profundo, sino verificar verdades del comportamiento de la energía como luz y ondas mediante espejos, lentes convexas o cóncavas. En las artes, como en el caso del teatro, las ciencias positivas dan lugar a técnicas sustantivas o cierres técnicos del teatro por analogía o paralelismo.

## La racionalidad de las ciencias

Hay una característica importante que sí encontramos en las ciencias humanas y las ciencias positivas: la racionalidad. La racionalidad está presente en toda actividad humana, desde lo más simple hasta la puesta en marcha de procesos de análisis, implementación y generación de las altas técnicas, elaboración de herramientas simples, así como la postulación de teorías o conjuntos de axiomas que producen un desarrollo científico. Las racionalidades son generadoras de sistemas de pensamiento e incluso de análisis que parten desde racionalidades

<sup>10</sup> G. Bueno, *op. cit.*, pp. 145-146.

metafísicas, idealistas o científicistas “la teoría de la ciencia no es ciencia —tal es nuestra tesis—, sino filosofía, y esto no de modo coyuntural (‘hasta que un día alcance el seguro sendero...’), sino constitutivo”.<sup>11</sup> Lo que le permitiría a una ciencia en particular constituirse es colocarse en un cierre categorial y pasar a ser objeto, si acaso en parte o análogamente de un análisis gnoseológico de sus partes. Sin la racionalidad, las ciencias no podrían tener estructura ni ser constitutivas “Atribuimos, en general, racionalidad a las instituciones, a cualquier tipo de instituciones, en general. Y son racionales las instituciones por el mero hecho de ser instituciones, en cuanto este “hecho” implica su sostenimiento, con un mínimo funcionalismo, más allá de la vida de los individuos que las constituyen y las gestionan”.<sup>12</sup>

Es esta racionalidad científica que integra a la experiencia y de la que parten y se gestan las instituciones tecnológicas con sus respectivas herramientas que el actor debe estudiar y dominar para realizar su arte (no su ciencia y su búsqueda de la verdad, aunque utilicemos este término coloquialmente en teatro y que se refiere al funcionamiento del hecho teatral, si acaso sería una verdad actualista). Mencionaremos humildemente ahora a la racionalidad noetológica, que está relacionada con los cierres tecnológicos generales y subjetivos (como las técnicas y herramientas de actuación establecidas en un contexto artístico) que el actor utiliza para una exploración constante dentro de su imaginación, y que estimula a su fisiología motora y expresiva. Esta racionalidad sólo le pertenece al actor y al teatro. En este contexto, no tiene cabida un análisis en un sentido gnoseológico, como en las ciencias positivas, sino más bien noetológico;<sup>13</sup> es decir, dentro de un sistema de análisis racional general que parte de la experiencia externa al ser humano y que se mapea igualmente (aunque sin cierres categoriales) desde un eje sintáctico, otro semántico y un eje pragmático. Es en estas coordenadas es donde se desvela su sistematicidad. Pero este mapeo no pretende llegar a una síntesis científica “El ciclo o circuito noetoló-

<sup>11</sup> G. Bueno, *op. cit.*, pp. 12-14.

<sup>12</sup> G. Bueno, “Poemas y teoremas”, en *El Catoblepas*, 88 (2), 2009, pp. 4-5.

<sup>13</sup> G. Bueno, “Noetología” [fgbuenotv, 13 de abril de 2010]. En línea: <<https://youtu.be/eCMVfR65Jas>>. 9.01 [consulta: 6 de febrero de 2021].

gico de referencia consta sintácticamente de términos, relaciones y operaciones; la ‘propuesta’ (o proposición) va referida a las operaciones entre términos y relaciones de un campo de referencia”.<sup>14</sup>

En contraste con la complejidad e inamovilidad de las unidades sintéticas de las ciencias positivas, la resolución de los sistemas artísticos tiene múltiples aristas o referencias “no se queden con una sola opción”, decía José Luis Ibáñez en sus ensayos y clases, por lo tanto, el arte dramático no llega a una verdad sintética, sino a veces a verdades que sólo se desvelan por una noche en una función de teatro dada en donde imperan las decisiones en escena del artista en particular, es decir se actualizan con el público en un contexto espacio temporal.

En el llamado hecho escénico, el público recibe en su organismo configuraciones artísticas de lo ideológico, metafísico, lo sociológico, lo político &c. Este hecho, que es evidentemente apotético por sus componentes actor-espectador, es decir, el teatro y las ideas objetivadas en el espectáculo van hacia el espectador y éste las recibe y procesa “¿qué efecto tiene en ti?” constantemente José Luis Ibáñez con un agudo sentido de investigador cuestionaba con esta pregunta a quienes estábamos percibiendo el ensayo de una escena. No estamos aquí hablando groseramente de que las ciencias positivas pretendan explicar mediante el método científico al teatro, sino que hay un conjunto de fenómenos fisiológicos técnicas y herramientas con estructuras científicas que están relacionados en la actividad teatral sin que por ello el arte teatral, en cuanto arte, sea o esté relacionado directamente con una ciencia dura.

### **Las instituciones técnicas derivadas de la neurofisiología y el entrenamiento neuromuscular para el trabajo del actor**

Hasta aquí hemos reflexionado acerca de la distinción y características de los sistemas de análisis y evaluación de las ciencias, lo cual nos desvela relaciones paralelas y análogas entre estas y el teatro por medio de su ubicación en sus sistemas de coordenadas. Ahora bien, hecha

<sup>14</sup> G. Bueno, “Poemas y teoremas”, *op. cit.*, p. 4.

esta mínima distinción y pensando que lo gnoseológico en las artes se reduce a la historia de las ciencias positivas que intervienen básica, técnica y tecnológicamente en la gestación de las artes, presentaremos a la ciencia de la neurofisiología que últimamente órbita alrededor de las operaciones del actor y el espectador en el fenómeno escénico y que en nuestro caso particular nos ha permitido, a lo largo de siete años, la configuración de técnicas de entrenamiento físico básico con énfasis en un entrenamiento neuromuscular y del sistema de neuronas en espejo<sup>15</sup> del actor en el contexto de la docencia. La neurofisiología ha implementado desde los inicios de su conformación, diversas tecnologías. En 1929, Hans Berger realizó los primeros estudios encefalográficos con fines médicos. En México, en el contexto de las patologías del sistema nervioso como la epilepsia, fue el Dr. Mario Shkurovich quien impulsó la investigación con la tecnología de la que se disponía en neurofisiología.<sup>16</sup> Pero fue un equipo de la universidad de Parma<sup>17</sup> quien realizó un descubrimiento capital para la humanidad, tan importante por sus relaciones con diversas actividades humanas como el descubrimiento de la estructura del ADN por Watson y Crick. Este equipo de neurocientíficos italianos obtuvo resultados destacados de sus experimentos que los hicieron encontrarse con el sistema de neuronas en espejo en animales, su análisis desde la neurofisiología, se puede acoplar de forma técnica al entrenamiento físico del actor.

Esta familia de neuronas visomotoras se localiza de forma general en el área frontal del cerebro humano y otros mamíferos. Se trata, pues, de un sistema neurofisiológico que procesa señales de movimiento (en el sentido de sensor), sonidos, posición e intención corporal del otro. De acuerdo con los experimentos clásicos realizados por Pellegrino y colegas (1992), este grupo de neuronas en el área rostral del cerebro

<sup>15</sup> No me refiero a las técnicas de actuación, sino al entrenamiento formativo neuromuscular del actor.

<sup>16</sup> M.A.C. Corona, "Historia de la neurofisiología clínica en el Centro Médico ABC", en *Anales Médicos de la Asociación Médica del Centro Médico ABC*, 61 (2), 2016, pp. 156-159.

<sup>17</sup> G. Rizzolatti y L. Craighero, "The mirror-neuron system", *Annu. Rev. Neurosci.*, 27, 2004, pp. 169-192.

dispara cuando un primate experimental toma un objeto, pero ese mismo grupo de neuronas también se estimula cuando este animal de experimentación observa a un investigador hacer una acción equivalente. Lo más relevante de los resultados de estos experimentos y que conectamos aquí como base tecnológica de entrenamiento e instrucción para el actor hacia la escena, es que el macaco también respondía motrizmente ante los movimientos de las manos de un investigador que tenía la clara intención de tomar algo de la mesa. La mano del investigador va configurando la forma del objeto o trozo de comida que va a tomar, antes de que la mano agarre ese objeto; esta acción provocó que las neuronas de interés en el simio dispararan vigorosamente. Su sistema de control motriz (corporal), incluyendo mecano receptores, fue estimulado mediante la configuración de un programa motriz (sin realizar la acción) con la intención de tomar ese objeto.

There is always a clear link between the effective observed movement and that executed by the monkey and, often, only movements of the experimenter identical to those controlled by a given neuron are able to activate it. These findings indicate that premotor neurons can retrieve movements not only on the basis of stimulus characteristics, as previously described, but also on the basis of the meaning of the observed actions.<sup>18</sup>

Los estímulos que procesan las neuronas en espejo se relacionan con una serie de procesos y rutas metabólicas que activan el control motor mediado por los mecanoreceptores y propioceptores<sup>19</sup> del cuerpo del actor y, en consecuencia, de la construcción de su expresividad escénica. Las neuronas motoras que participan en el control motor tienen forma de arbúsculos que inervan los paquetes musculares (for-

<sup>18</sup> G. Di Pellegrino, L. Fadiga, L. Fogassi, V. Gallese y G. Rizzolatti, "Understanding motor events: a neurophysiological study. *Experimental brain research*", 91(1), 1992, pp.176-177.

<sup>19</sup> Me refiero que los propioceptores y mecanoreceptores son importantes en la dirección y precisión del movimiento del cuerpo en su sentido expresivo. En el caso de los deportes se refiere por ejemplo a la velocidad, potencia y arranque de un movimiento preciso para finalidades competitivas.

mando una unidad motora) estimulándolos y dando lugar a el proceso fisiológico de la contracción muscular y al fenómeno apotético del tono muscular expresivo entrenado que llamaremos aquí modulación muscular expresiva. Este es en primera instancia el instrumento técnico y artístico del trabajo actoral, su cuerpo en estado-de-estar-en-escena.<sup>20</sup>

Tanto el sistema de neuronas en espejo como el sistema neuromuscular son sujetos de entrenamiento para finalidades escénicas mediante las tecnologías, técnicas y herramientas basadas en los procesos neurobiológicos que sólo pueden ser analizados desde las ciencias positivas, pero que son estructural, molecular y esencialmente parte del cuerpo del actor y que mediante su entrenamiento en el sentido de Barba e Ibáñez y las técnicas aquí expuestas, paciente y amorosamente el actor puede dirigirlos de forma viva en escena mas no cambiar las operaciones fisiológicas que han evolucionado durante millones de años. En definitiva, el actor no podrá intervenir el proceso por el cual se lleva a cabo la contracción muscular debido a que está es esencialmente autónoma (química y fisiológicamente).

Una placa neuromuscular en general se compone de dos elementos: el axón de la neurona motora y el paquete muscular. Este paquete con aspecto estriado se compone de miles de fibras proteicas contráctiles de actina y miosina. Estas fibras son las que procesan la contracción muscular la cual se lleva a cabo mediante una despolarización de la membrana plasmática. La despolarización es mediada por la concentración del ión sodio ( $\text{Na}^+$ ) y el diferencial de concentración de ión calcio ( $\text{Ca}^{++}$ ) dentro y fuera del retículo sarcoplásmico; este proceso causa y modula la contracción muscular que sostiene y mueve el sistema musculo esquelético. El control motor del cuerpo funciona a través del entrenamiento del sistema neuromuscular i.e. los receptores del músculo, tendones y piel que contraen de forma precisa los músculos del cuerpo y su movimiento articular. El actor entrenado puede hacer consciente su expresión corporal mediante técnicas como el reléase para actores que sean consistentes con un entrenamiento neuromuscular y no de fuerza o destreza. Como consecuencia de este entrenamien-

<sup>20</sup> G. Bueno, "La esencia del teatro", en *Revista de ideas Estéticas* 46, 111, 1954, pp. 20-35.

to fisiológico y actoral se desvela ante nuestra percepción visual y motora el tono muscular, su posible expresión y modulación escénica.

### **La técnica release para actores que surge de la relación paralela entre la neurofisiología y el arte del actor**

En las asignaturas de expresión corporal del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, que imparto desde 2009, hemos desarrollado un programa técnico con base en el entrenamiento de la recepción de señales del sistema de neuronas en espejo y del sistema neuromuscular. En este programa entrenamos para estimular el control motor i.e. del movimiento expresivo del actor en escena, el desarrollo de la comunicación actor-espectador, la contracción muscular expresiva, la capacidad propioceptiva &c. Esto aporta en la base corporal expresiva principalmente de los estudiantes del área de actuación. Uno de los objetivos de esta técnica es la de generar estímulos que promueven una retroalimentación motriz actor-espectador.

El entrenamiento comprende una configuración de clase donde hay actores en el escenario realizando secuencias de movimiento (release para actores) que son precisas y expresivas debido a que se estimulan los mecanorreceptores y propioceptores (entrenamiento neuromuscular) para funcionar en escena y también hay actores recibiendo como espectadores la señal de este movimiento en su sistema en espejo y neuromuscular. Si recordamos el experimento clásico en donde el simio experimental observaba una acción válida y su sistema en espejo y motriz se activaba, nos hemos basado en este hecho para la estructura de este entrenamiento corporal básico.

La conexión actor-espectador explicada partiendo de la estimulación y entrenamiento del sistema de neuronas en espejo y el desarrollo del sistema neuromuscular, nos permitió estructurar, desarrollar e implementar una técnica corporal (release para actores) que aborda y resuelve aspectos muy básicos del entrenamiento de la expresión corporal del actor en formación: en primer lugar los estudiantes realizan secuencias de movimiento de forma espacial multidimensional, es decir, no sólo

adelante, atrás y en giro sino en todas las direcciones posibles en un espacio sin objetos (escenario). Los movimientos no tienen el objetivo de generar fuerza, sino de colocar el cuerpo de tal forma que la señalización propioceptiva y mecanoreceptora funcione de forma no cotidiana; esto sucede con los deportes o la danza, pero los movimientos de estas disciplinas son más acotados a una actividad en particular. Las secuencias de movimiento de release para actores, son captadas poderosamente por quienes las observan siempre y cuando los ejecutantes estimulen el sistema en espejo de los observadores (público), para ello, deben contactar corporalmente con los que observan no sólo por contacto visual, sino de forma motriz i.e. neurofisiológica. Este fenómeno permite que se activen tanto el actor y el espectador simultáneamente; ambos desarrollan un programa motriz que les permite: por una parte, al actor que está moviéndose en escena concatenar acciones físicas concretas y precisas al momento y al espectador en su asiento conectar con el trabajo del actor y sus acciones complementándolas y construyendo la ficción.

El estudiante observador (espectador) ya con este programa motriz que acaba de recibir del estudiante actor, desarrolla movimientos y secuencias más eficientemente en escena cuando le corresponde ser actor. Otro aspecto que se detona es su imaginación como espectador, ya que su propio cuerpo “se mueve aunque esté quieto” por el escenario. Esta práctica le permite percibir cómo debe trabajar con la atención del público y darle la importancia irremplazable que tiene en la construcción de la ficción y de su formación actoral. Se desarrolla, como aspecto importante, la expresividad complementaria que el actor en formación construye a la par del espectador; esto le permite aprender a modular corporalmente todos los aspectos de su expresividad con respecto a un público al momento de estar en escena.

El actor modifica con su trabajo el tono muscular del espectador y, el espectador también influye en los movimientos y acciones del actor. Si sólo se entrena físicamente, concentrado en sí mismo, o por partes, no se detona una retroalimentación motriz con el observador (espectador) y, por lo tanto, no se desarrollarán las capacidades físico-técnicas necesarias para estar en escena. Conforme se practica el release para actores con un enfoque en lo neuromuscular y la estimulación del siste-

ma de neuronas en espejo, disciplinada e inteligentemente en el tiempo, resulta claro para el estudiante que mediante los estímulos corpóreos y secuencias de movimiento que se incorporan a su sistema nervioso del control motor, lo llevarán por el proceso de configurar un cuerpo rico, generoso, expresivo y preparado para la escena.

El estudiante-espectador en esta configuración de clase, percibe con su cuerpo el espacio, tiempo y ritmo de los movimientos y sonidos en escena, y realiza una coordinación con el cuerpo del actor en movimiento. Reiteramos que esto es muy importante para la valoración del público por parte del estudiante en su formación y trabajo escénico, cosa que en general es ignorada. Por otra parte, cuando el estudiante funge como actor en la clase ya es capaz de reconocer que su sistema en espejo activa la conexión del actor con el espectador a nivel presencia y está consciente que la técnica le provee de esas habilidades neurofisiológicas básicas.

Pero este tipo de acomodo de los estudiantes en clase no es nada nuevo: José Luis Ibáñez siempre organizaba a sus estudiantes y actores en el salón de clases con finalidades escénicas ya desde hace décadas. José Luis siempre buscaba diferentes perspectivas escénicas tanto desde el punto de vista del espectador, el actor, así como el de los elementos que consideraba esenciales en la escena. De esta forma podía evaluar desde su perspectiva como director las diferentes posibilidades que se descubrían en cada sesión de ensayo y estudio de una obra. Desde nuestra perspectiva, estas posibilidades son las diferentes formas de totalizar la obra. Como decía el maestro, parafraseándolo: “entre los actores y los amiguitos”. Por supuesto, este acomodo del maestro, desde nuestra aproximación técnico-neurofisiológica, daba como resultado efectos en el organismo de los espectadores y de los actores. No ahondaré aquí en otros efectos como lo que él llamaba la activación de la imaginación, sino que conectaré estas herramientas con la elaboración e implementación de las técnicas que aquí estamos ejemplificando como relación paralela de ciencias y artes en el contexto de la instrucción física para actores.

## Release para actores, una tecnología neuromuscular para la escena

Las técnicas de movimiento escénico y su implementación mediante el entrenamiento del sistema de neuronas en espejo y motriz, que llamaremos aquí genéricamente release para actores, son eficaces para entrenar el cuerpo y desarrollar capacidades concretas de lo que Gustavo Bueno llamaba el estado de estar en escena,<sup>21</sup> atendiendo las necesidades de un plan de estudios para la expresión corporal como el de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro.<sup>22</sup> Cuando un estudiante se entrena para el escenario mediante una técnica como el release para actores, ejecuta secuencias de movimiento en varias dimensiones espaciales (x, y, z, ...n). Mediante el movimiento realizado de esta manera, se va estimulando el sistema neuromuscular mediante finas contracciones musculares y movimientos precisos de las articulaciones que se generan a través de la presión de diferentes apoyos del cuerpo; principalmente la presión plantar y palmar. Estas fuerzas en la superficie de las manos y pies conectan y activan todo el sistema neuromuscular. Si presiono con las manos, se estimulan sincrónicamente todos los músculos de la espalda, incluyendo la zona lumbar; si presionamos con la planta de los pies, se conectan y contraen todos los músculos de las piernas, abdomen y torso hasta llegar al cuello.

Al contrario de otras técnicas como aquellas emanadas de lo que se llama genéricamente el yoga, y que por lo general son ejercicios estáticos, estas técnicas aquí expuestas están diseñadas para estar conectadas con la escena de inmediato y de forma dinámica; sin comprometerlas a ninguna corriente artística, estética o ideológica preestablecida. La técnica se lleva a cabo directamente en el escenario físico (salón de clases), aborda la relación motriz del actor con el espectador y desarrolla la percepción del tiempo, ritmo y espacio escénicos; esta técnica en definitiva está acoplada a la práctica escénica.

Al estudiante de actuación instruido con esta técnica, se le capacita para ir descubriendo como es el potencial expresivo de su cuerpo en

<sup>21</sup> Idem.

<sup>22</sup> Programas de estudio de las asignaturas del plan de estudios de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, tomo II, pp. 187-193.

términos de contracción muscular y de movimiento escénico con respecto a quien lo está observando trabajar. De acuerdo con la experiencia docente de siete años desarrollando estas técnicas, cuando los estudiantes están en el día 0 y llegan al día 10 de instrucción de 4 horas semanales basadas en técnicas que estimulan los procesos neurofisiológicos, su cuerpo experimenta los siguientes cambios: una mejor postura corporal escénica debido a que el tono muscular es más elevado y por lo tanto el esqueleto se reacomoda, un estado de atención mayor porque los movimientos en muchas direcciones y niveles requieren una alta concentración corporal, aumenta la percepción y atención hacia los demás actores en el espacio escénico lo cual es muy importante para el trabajo en *Compañía*. Adicionalmente, los estudiantes adquieren una excelente asimilación musical e interpretativa del texto, por último, jerarquizan como lo más importante a la atención al público mientras se mueven; esto les permite valorar una construcción de la escena con el público.

Al prestar atención constante al público, que en este caso son los estudiantes que observan y reciben en la clase, el sistema de neuronas en espejo se activa con respecto y en función a los estudiantes que están recibiendo la información motriz y auditiva. Esto provoca que el cuerpo del observador configure un “programa motriz”<sup>23</sup> que por una parte le permite entrar en un proceso de descubrimiento y percepción subjetiva de su cuerpo con respecto a la escena y, percibir como se activa su imaginación como espectadores.

La técnica *release* para actores con base neurofisiológica se resume de la siguiente forma:

1. Son frases de movimiento que están basadas en la anatomía y el movimiento natural del cuerpo humano.
2. Estas frases componen secuencias de movimiento muy complejas de ejecutar pero que, si se repiten, cualquier estudiante las puede hacer en un tiempo relativamente corto.

<sup>23</sup> C. Falleti, *El espacio de acción compartido. Diálogos entre Teatro y neurociencias*, Bilbao, Artezblai, 2010, pp. 15-28.

3. Sincroniza la contracción muscular y el movimiento en aras de estar en la escena expresivamente.
4. Eleva el tono muscular expresivo (no cotidiano) de cada estudiante y en particular mejora su postura para la escena.
5. Se parte de un tono muscular de la vida cotidiana hacia el desarrollo de la expresión corporal escénica.
6. Aumenta la percepción del cuerpo y voz del estudiante en un nivel interpretativo y no solamente técnico.
7. Permite percibir el movimiento del cuerpo del espectador por medio de la retroalimentación motriz neurofisiológica.
8. Promueve el aprendizaje rápido de secuencias de movimiento y trazos, mediante el programa motriz, que ayuda a cada actor en particular a desarrollar su propio movimiento; esto es más eficiente que intelectualizar y después ejecutar.
9. Mediante la sincronización neurofisiológica del actor y el espectador, se promueve el entendimiento del funcionamiento del fenómeno escénico in situ.
10. Se entiende y práctica, cuando y como hacer una acción en el escenario y desarrollar así cierres fenoménicos con respecto al público.

Si observamos los puntos anteriores, el paralelismo entre ciencias positivas y arte dramático permite que esta técnica sea sustantiva en cuanto a cierres técnicos para el entrenamiento del actor. Si el estudiante domina la técnica (cierre técnico) y sus herramientas de movimiento que aquí estamos mencionando, el actor desbordará con su presencia y su arte a esta técnica y otras, encaminándolo a lo artístico, a una función única de teatro, a un cierre fenoménico más no de verdad científica ni de identidad sintética.

La técnica release para actores y sus herramientas particulares ayudan a que el actor en escena proyecte su energía hacia el público, provocando de primera instancia la estimulación del sistema en espejo del espectador, si esto sucede, entonces este le presta su atención absoluta. De esta forma, el actor no sólo causa la percepción de su presencia intencionada, sino que se desplaza por el escenario junto al espectador a causa de las operaciones del programa motriz en cuestión. Modifica su percepción del tiempo y el espacio. El actor conecta me-

diante estas técnicas con el espectador en su dimensión material, psicológica, histórica, geográfica o en otras palabras la realidad.

Las técnicas de movimiento como el release para actores promueven un desarrollo técnico que le permite al estudiante construir un soporte consolidado (el cuerpo del actor) de expresión artística de la literatura dramática. Coadyuvan en el desarrollo y entendimiento por parte del estudiante de lo que la expresión corporal es. Las tecnologías, técnicas y herramientas para la expresión corporal basadas en neurofisiología son —por supuesto, sólo en parte— genealogía del arte de cada actor y actriz en particular.

El sistema de neuronas en espejo aporta, cuando se ha entrenado, en la conexión del actor con el espectador mediante una retroalimentación de señales neuronales que son procesadas hacia el sistema nervioso periférico en la musculatura del cuerpo del actor y del espectador. A partir de esto y en términos escénicos, el espectador en su inmensa pluralidad de vivencias procesa de forma imaginativa pero eminentemente motriz, las realidades de la escena conectándolas con su propia realidad. Se trata de realidades concretas porque de otra manera el espectador no conectaría con ellas, las reduciría sólo a su experiencia y se perdería en la inmensidad de las ideas. La ficción sólo se sostiene fisiológicamente mientras dure la representación, cuando termina la función el espectador continúa en un proceso de asimilación que puede llevarle toda una vida engarzarlo y objetivarlo nuevamente; llegando incluso a cambiar el orden de sus ideas en sentidos como el ideológico o incluso político.

Las expresiones corporales emanadas de la literatura dramática (e.g. la versificación) soportadas en los tonos musculares generados de la instrucción y entrenamiento continuo como el release para actores, y que para el espectador son auditivas y visuales, se procesan en el público neurofisiológicamente como señales de la posición, movimiento, voz e intención del cuerpo del actor; causando que el espectador se mueva muscularmente y todo lo que ello implica “el amiguito activa su imaginación” (sensu Ibáñez 2016-2019) y por lo tanto vive la experiencia de la escena ejecutada por el actor. Es como si se moviera físicamente en escena, aunque está sentado en su butaca. Esta ficción es generada una sola vez por el cuerpo del espectador y se deriva del

trabajo del actor “Pero todos vosotros nobles espectadores, perdonad al genio sin llama que ha osado llevar a estos indignos tablados un tema tan grande [...] ¡Oh perdón! Ya que una reducida figura ha de representaros un millón en tan pequeño espacio y permitidme que contemos como cifras de ese gran número las que forje la fuerza de vuestra imaginación”.<sup>24</sup>

Falletti menciona que a este fenómeno del actor-espectador se le denomina “espacio de acción compartido”.<sup>25</sup> Este espacio sólo comienza a funcionar cuando el fenómeno escénico es mediado por la neurofisiología del actor y del espectador que se mueven sincrónicamente (uno en el foro y el otro en su butaca). No pretendemos unívocamente decir aquí que esta es en definitiva la explicación del cómo se genera el teatro. Nada más alejado de nuestra intención, el breve análisis aquí propuesto quiere destacar y poner en evidencia que las técnicas como el release para actores que entrenan el sistema en espejo y el sistema neuromuscular en los estudiantes de actuación de nuestro colegio, son gestadas en las ciencias positivas y funcionan en paralelo y análogamente a las “verdades científicas”, como, por ejemplo, los gradientes de concentración de iones en los paquetes musculares. Sin este fenómeno fisiológico no habría cambios en la expresión corporal.

Aquí es donde sostendremos la tesis de que la neurofisiología y el control motor del actor, los cuales residen en sus procesos biológicos inamovibles, reciben entradas de estímulos mediados y modulados por las tecnologías, técnicas y herramientas actorales de su instrucción física. Esta instrucción y su entrenamiento inciden en el cuerpo del actor que es capaz de modular y realizar un conjunto de operaciones en escena que no son ciencia, sino —insistimos— un cierre fenoménico artístico que sucede por única ocasión, aunque tenga una continuidad en el tiempo.

Sólo se alcanza este cierre fenoménico y artístico mediante la relación entre técnicas sustantivadas para un arte como el teatro, las cuales están sostenidas por sus bases que en este caso en particular son neu-

<sup>24</sup> Luis Astrana Marín, en William Shakespeare, *Obras completas*, Madrid, Aguilar Ediciones, 1951, pp. 517-518.

<sup>25</sup> Idem.

rofisiológicas. La tradición del entrenamiento actoral, no importando que técnica, indica que hay que dominar en su sentido básico a las herramientas de entrenamiento.<sup>26</sup> Entonces el sistema de neuronas en espejo es un fenómeno que se activa mediante sus procesos neurofisiológicos que son esencialmente independientes de los procesos moduladores actorales. Es un primer y poderoso impulso vital de sus esfuerzos de construcción escénica y uno de los fundamentos fisiológicos del movimiento vivo del actor en escena.

## Discusión

Hemos hecho hasta aquí, un recorrido que nos ha permitido distinguir modestamente como se relacionan análogamente las ciencias positivas y el teatro, particularmente, la neurofisiología en su parte del sistema de neuronas en espejo y el sistema neuromuscular. Esta distinción permite la configuración y sistematización de tecnologías, técnicas y herramientas (como en el caso del *release* para actores) con una base científica que instruye y entrena al cuerpo del estudiante de actuación hacia la escena. Por una parte, el sistema de neuronas en espejo es un proceso que ayuda al actor a comunicarse motriz y auditivamente con el espectador, pero para ello, necesita dominar con maestría esta u otra técnica para poder realizar dicha tarea con soltura y libertad. El *release* para actores contiene puntos de apoyo y movimientos que están basados en la biomecánica del cuerpo humano en el sentido de la física clásica, esta conexión es clave para activar los sistemas neuromusculares del actor que son una parte capital de su trabajo escénico. Una vez que este punto de partida científico y técnico se ha establecido en el cuerpo del actor, la técnica del actor queda segregada de la obra artística que la desborda por completo, ubicándolo en una categoría que es difícil de alcanzar, la artística; incluso lo artístico desborda también a lo ideológico, político y hasta económico para establecer,

<sup>26</sup> Eugenio Barba, *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Buenos Aires, Catálogos. 1994, pp. 101-102.

por ejemplo, un sistema de valores como el estético que podría trascender en el tiempo.

Las operaciones fisiológicas del sistema nervioso que se llevan a cabo en el cuerpo del actor, se desarrollan en sus respectivas categorías científicas y se relacionan análoga y paralelamente con el dispositivo teatral, impulsándolo poderosamente mediante sus técnicas, tecnologías y herramientas hacia el público en donde, causa efectos que lo involucran en una experiencia única, un cierre fenoménico. Por lo tanto, así como tampoco podemos cancelar al público del fenómeno teatral, tampoco podemos segregar a los elementos neurofisiológicos de los cuales depende el proceso de la instrucción y entrenamiento del actor.

Es entonces necesaria la configuración y elaboración de tecnologías, técnicas y herramientas que tengan una base científica, pero sobre todo que tengan la característica de estar orientadas a promover cierres tecnológicos y tener influencia en los fenoménicos, en definitiva, fenómenos artísticos que no pretendan convertir a las artes en materia de las ciencias duras o hacer parte a este de una especie de discurso científico, sino que contribuyan a un alto desarrollo de las artes escénicas y de manera importante al teatro.

## **Glosario**

**Actina:** proteína que acoplada a la miosina permite el movimiento de la contracción muscular.

**Apotético:** fenómeno que va de la realidad concreta hacia el sujeto que las recibe.

**Área rostral del cerebro:** el encéfalo.

**Control motor:** organización y procesamiento de las señales que estimulan el sistema nervioso para generar movimiento del sistema músculo esquelético.

**Ciencias positivas:** las ciencias naturales con un enfoque progresista

**Campo gnoseológico:** espacio en donde existen categorías de las ciencias positivas que se relacionan con sus saberes pero que conservan su autonomía

**Mecanoreceptor:** receptores que se estimulan por la presión en las articulaciones y la contracción muscular. Informan sobre que tanto están contraídos los músculos en una posición corporal.

**Miosina:** proteína filamentososa y fibrosa que tiene la función de la contracción muscular.

**Institución tecnológica:** técnicas que han sido configuradas para una finalidad artística o científica.

**Neurociencias:** ciencias que atienden diversos aspectos del funcionamiento del sistema nervioso de los seres vivos.

**Neurofisiología:** ciencia que se ocupa del funcionamiento metabólico del sistema nervioso.

**Noetología:** disciplina que se ocupa de analizar procesos de pensamiento dialéctico desde una perspectiva lógica-subjetiva.

**Propioceptor:** conjunto de receptores en el sistema músculo-esquelético que informan de cómo está configurada la posición corporal.

**Sistema neuromuscular:** se constituye por el sistema nervioso y el sistema músculo esquelético y los procesos de contracción muscular.

**Sistema de neuronas en espejo:** familia de neuronas en mamíferos que se estimulan con la intención, movimiento y sonidos del otro.

**Sujeto operatorio:** ser humano que realiza las operaciones en una categoría o conjunto de categorías y no sus fenómenos autónomos.

## Acompañamiento pedagógico 2

### *La enseñanza del teatro*

Si bien el mapa curricular de cualquier licenciatura plantea una estructura determinada y enmarca los saberes a los que se aspira en el perfil de egreso, el estudiantado de la carrera de Literatura Dramática y Teatro tiene un papel activo al ir enfocando su formación, a partir del segundo año, según las posibles áreas de estudio, esto le responsabiliza a conocer el mapa curricular y a tener una posición al respecto. Se propone lo siguiente con el fin de reflexionar en lo que ofrece la licenciatura, así como aportar claridad para que cada persona estudiante de teatro elija de manera informada su camino individual.

Título	Reflexiones sobre el mapa curricular de la carrera de Literatura Dramática y Teatro.
Propósitos	Tomar conciencia sobre la importancia y pertinencia de la enseñanza en musicalización y producción para los y las estudiantes de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, y cómo se refleja en los programas de estudio.
Recursos	Mapa curricular de la carrera de Literatura Dramática y Teatro <a href="http://teatro.filos.unam.mx/inicio/programas-academicos/plan-de-estudios">http://teatro.filos.unam.mx/inicio/programas-academicos/plan-de-estudios</a>
Descripción	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Después de la lectura de este capítulo, haz una revisión puntual del mapa curricular de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, reconociendo las asignaturas en las que se imparten contenidos de musicalización por un lado y sobre producción en otro, ¿qué peso ocupa cada una en la carga curricular?</li> <li>2. Compara tus resultados con el Plan de Estudios de alguna otra institución.</li> </ol>

	<p>3. ¿Si estuviera en tus manos proponer cambios en alguno de los Planes de Estudio que revisaste, en qué consistirían y con qué argumentos los defenderías?</p> <p>4. ¿Consideras que en las carreras de teatro se está dando espacio para propuestas y técnicas innovadoras como la que describe Joaquín Hernández Sánchez en su texto?</p> <p>5. En el segundo año de la carrera de Literatura dramática y teatro de la UNAM, el estudiante selecciona dos de las cinco posibles áreas de estudio. Usa la tabla a continuación para reflexionar sobre la elección de áreas pensando en cuál es la mejor manera de complementar la formación dependiendo de la finalidad que pueda tener un estudiante.</p>
--	--

Si tu finalidad es...	¿Con qué área de estudio complementarías tu formación?	¿Por qué?
Actuación		
Dirección		
Diseño y Producción		
Dramaturgia		
Teatrología		

### III. CORPORALIDADES Y PERFORMATIVIDADES



### III.1 Coordinadas para iniciarse en el paradigma de los estudios del performance y las performatividades en las artes escénicas

● DIDANWY KENT TREJO

Colegio de Literatura Dramática y Teatro

#### Apertura

Este es un texto destinado a todas aquellas personas interesadas en el paradigma de los estudios del performance o de las performatividades, que desde el desconocimiento del tema sienten una genuina “picazón cognitiva”<sup>1</sup> por eso que en la academia nos ha dado por llamar el giro performativo en las artes y las humanidades. Comienzo haciendo la advertencia de que este no es un texto escrito para dialogar con los especialistas en la materia. No es tampoco un texto que pretenda agotar discusión alguna, ni realizar una contribución personal a los debates del campo de los estudios performativos. Escribo para aquellas personas que, como yo, en algún punto de su trayecto han intuido que, dentro de las nociones de *performatividad*, *performance*, *performático*, *performativo* o cualquier otro término similar, hay algo que puede serles útil para llevar a cabo sus procesos creativos o de investigación, pero que no saben hacia dónde dirigir sus pasos (o su ímpetu lector) para poder comprender a cabalidad de qué van estos términos.

Más frecuentemente de lo deseable en el marco de congresos, coloquios, e incluso en las aulas en donde nos formamos dentro de la academia, se parte del presupuesto de que todos sabemos con certeza de qué estamos hablando cuando aludimos a la performatividad de algo o

<sup>1</sup> Empleo estos términos “picazón cognitiva” para hacer alusión a esa suerte de “roncha” o “pique” intelectual que nos ocurre cuando tenemos un interés, un deseo por comprender, y que muchas veces se convierte en instinto e intuición para la investigación.

alguien, y si no lo sabemos, lo callamos por miedo, por vergüenza a exhibir nuestra “ignorancia”. Ciertos mecanismos de simulación del conocimiento en la academia se han normalizado y nos han llevado a un territorio de simulacros constantes en donde asumimos que es una tarea individual hacer las lecturas y las indagaciones necesarias para conocer los términos y emplearlos apropiadamente. Sin negar la responsabilidad personal que tenemos —estudiantes, profesores, artistas, investigadores etc.— de destinar nuestros esfuerzos a leer y buscar los materiales necesarios para comprender los términos y sus aplicaciones con rigor, lo cierto es que respecto al paradigma de los estudios performativos el deseo por comprender, rápidamente se transforma en agobio ante la enorme cantidad de materiales que podemos encontrar en los acervos bibliotecarios y en la red. La sensación de que uno ha llegado a una “película ya empezada” de la que no tendremos manera de comprender la compleja trama, ni el contexto, ni los diálogos entre los personajes, suele conducir a dos actitudes posibles: desistir y elegir otras perspectivas de estudio que parezcan más asibles, o “hacer como que entendemos”. La segunda vía es bastante más común de lo deseable.

En mi caso, recuerdo haber iniciado la aproximación a las perspectivas performativas (por interés y necesidad de conocimiento para la construcción de mi tesis doctoral en Historia del arte) leyendo textos de Judith Butler y Erika Fisher-Lichte; ambas figuras por demás relevantes y agudas estudiosas de este campo. Las incitadoras ideas de estas dos autoras me llenaban de entusiasmo y de preguntas y, sin embargo, leyendo y releendo sus textos siempre quedaba con una sensación de que había “zonas grises”, términos que me resultaban inaccesibles, palabras que buscaba en el diccionario y que creía comprender pero que nunca terminaban de quedar del todo claras. Esta sensación redundaba en el empleo tímido de los términos y categorías porque siempre sentía que estaba pisando una tierra poco firme, lo que me llevaba a refugiar mis ideas en el amparo que las palabras de otras personas, de letras ya legitimadas, me daban.

Este texto es para esas personas que se hallan en ese interregno, entre las certezas y el titubeo. Busca ser una introducción, en el sentido preciso de esta palabra, es decir “dar entrada” al paradigma de los estudios performativos, sin pretensiones exhaustivas ni altos vuelos in-

lectuales, procurando seguir el hilo conductor desde los inicios del término performativo, el proceso de desarrollo y consolidación del campo de los estudios del performance, su vínculo y entrecruzamiento con las artes escénicas, hasta delinear a rasgos generales la pertinencia que pueden tener estos enfoques como herramientas teórico- metodológicas en la actualidad. El recorrido que se propone está organizado en tres partes, les he llamado “umbrales”, por considerar que en todos los casos son sólo eso, una aproximación, un asomo a la entrada de puertas que dan a territorios amplísimos, inagotables. En el primer umbral abordo la genealogía del término ‘performativo’ desde la filosofía del lenguaje; en el segundo exploraremos el ‘giro performativo’ en las artes escénicas; el tercero y último está dedicado a abordar el campo de los estudios del performance. En todos los casos el trayecto es más histórico-explicativo que analítico por la necesidad de plantear coordenadas generales más que objetos de estudio concretos. El primer umbral, advierto que puede resultar desafiante en su lectura por la densidad teórica, pero imprescindible para transitar a los otros dos. Espero que resulte un trayecto agradable, si no exento de complejidades, al menos en parte esclarecedor.

### **Primer umbral: (a, b, c,) primera aproximación a la teoría del performativo o ¿por dónde empezar?**

Como veremos más adelante la denominación de estudios del performance (*performance studies*) es un crisol —o “esponja mutante” como le ha llamado Antonio Prieto<sup>2</sup>— que aglutina tanto expresiones artísticas, activismos sociales y políticos, como abordajes teóricos e incluso metodológicos que desde la sociología, la antropología, la sociolin-

<sup>2</sup> Antonio Prieto propone la anti-definición de performance en estos términos “como metáfora para explicar que el performance es arte, es teoría, es movilización social que hace ruido aun en su manifestación más silenciosa para resistir el poder”. Antonio Prieto, “las mutaciones del performance mexicano”, en *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano, Casa de las Américas*, núm. 192-193, julio-diciembre, 2019, p. 75.

güística, la psicología, la teatrología y otros tantos derroteros disciplinares, multidisciplinares y transdisciplinares (incluso post-disciplinares). Pero antes de entrar en el generoso y desafiante desborde que este campo entraña, considero de vital importancia empezar por el principio (sería quizá más atinado decir por uno de los inicios posibles); no siempre podemos decir que es reconocible cuándo inicia algo, pero en el caso del término *performativo* (no del campo de los estudios en su amplia complejidad aún) es clara su primera aparición y algunos de sus primeros tránsitos. Desde mi punto de vista, realizar la lectura de los textos —como una suerte de “a”, “b”, “c” de los estudios del performance— a los que haré referencia en este apartado (Austin-Derrida-Butler), en el orden aquí propuesto, resulta ser de gran utilidad para comprender de qué modo se fue tejiendo la categoría de lo performativo en el ámbito de la teoría. Reconozco en este primer trayecto teórico que propongo una suerte de brújula bien calibrada, que es de gran utilidad para orientarnos en las complejas orografías que los caminos de los estudios del performance suponen. Una aclaración antes de iniciar el trayecto: el abordaje de las ideas de J. L. Austin, Jacques Derrida y Judith Butler que se presentan en los siguientes apartados han sido escritos decantando ideas principales para organizar una línea argumentativa, con la intención de guiar esta primera aproximación teórica a la noción de lo *performativo*. No sustituye de forma alguna la lectura de estos textos, en todo caso persigue el anhelo de despertar el interés por aproximarse a ellos directamente con algo de conocimiento previo. Las palabras de la doctora Linda Báez, que insistentemente nos repetía en las aulas del posgrado, “hay que ir a la fuente”, nunca han dejado de ser para mí una guía y una premisa sustancial en la investigación: siempre que haya posibilidad hay que ir a la fuente. En el conocimiento los “atajos” muchas veces terminan siendo más una desviación que un camino corto para la comprensión.

Iniciemos este trayecto situando la primera vez que hizo su aparición el término *performativo*, para comprender en los dos siguientes apartados de qué manera éste fue transitando como categoría de pensamiento hacia el ámbito de las artes y las humanidades.

## La teoría de J. L. Austin: el acto performativo y su fuerza ilocucionaria

El término *performativo* surge en el marco de la filosofía del lenguaje con uno de sus máximos exponentes, John Langshaw Austin,<sup>3</sup> filósofo británico que centró sus preocupaciones filosóficas en el uso del lenguaje ordinario; es decir, el lenguaje que cotidianamente empleamos para comunicarnos. Austin consideraba que las distinciones corrientes del lenguaje no debían ser desatendidas por la filosofía; contraponía esto al lenguaje de reflexión que, desde su punto de vista, estimulaba y favorecía las falacias y había llevado a un empleo rutinario de teorías y de jerga filosófica. El libro en el que se recogen sus teorías sobre los actos de habla lleva por título *How to do things with words*;<sup>4</sup> fue publicado en una edición póstuma en 1962 por el filósofo J. O. Urmson, quien compiló las conferencias dictadas por Austin en Harvard en 1955.

Austin dejó muy poco de su pensamiento registrado en textos, es importante no pasar por alto este aspecto, tener presente que lo que uno lee es un texto que en primera instancia fue escrito para ser leído en voz alta permite una entrada situada a sus palabras, pero además como apunta María Isabel Rodríguez Ponce:

Se trata de una prosa que encarna el propio concepto de performativo (Leiber, 1976: 64) y en la que los rasgos de estilo y el humor son al mismo tiempo una metodología y una epistemología (Zwagerman, 2010: 143). Mediante esta actitud Austin estaba rompiendo con un prejuicio fuertemente instalado sobre los modos de expresión en el ámbito científico y académico: cualquier rastro estético, retórico o literario en un texto filosófico se ha considerado tradicionalmente como algo sólo accidental u ornamental, una irrelevancia, una distorsión (Lang, 1990: 2). Sin embargo, la expresión retórica de

<sup>3</sup> Lancaster, Reino Unido, 1871- Oxford, 1960.

<sup>4</sup> John Langshaw Austin, *How to do things with words*, The Williams James Lectures Delivered at Harvard University in 1955, ed. de J. O. Urmson, Oxford, Clarendon Press, 1962.

una teoría no tiene por qué hacerla menos científica, sino que puede convertirla en más adecuada a su objeto.<sup>5</sup>

El libro fue traducido al español por Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi en 1971 con el nombre de *Cómo hacer cosas con palabras*, en la primera y hasta la fecha única traducción a nuestra lengua.<sup>6</sup>

En la “Conferencia I” de este libro, Austin introduce el término *performativo* por primera vez; es un neologismo del inglés ‘performative’ derivado del verbo ‘to perform’. En palabras del propio Austin, la elección del término se justifica así: “En otras ocasiones usé la palabra ‘performatory’ (‘realizatoria’), pero ahora prefiero ‘performativa’ (‘realizativa’) porque es menos fea, más manejable y porque su formación es más tradicional. [...] Me he decidido por una palabra nueva; aunque su etimología no es irrelevante, quizá no nos sintamos tentados a atri-

<sup>5</sup> María I. Rodríguez Ponce, “*How to do things with words* en español: terminología, omisiones y adiciones”, en *Hermēneus. Revista de traducción e interpretación*, 20, 2018, p. 484. Leiber, Justin (1976), «How J. L. Austin Does Things with Words», *Philosophy and Literature*, 1.1, pp. 54-65. Zwagerman, Sean (2010), *Wit’s End. Women’s Humor as Rhetorical and Performative Strategy*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. Lang, Berel (1990), *The Anatomy of Philosophical Style: Literary Philosophy and the Philosophy of the Literature*, Oxford, Basil Blackwell.s

<sup>6</sup> Sobre la complejidad de la traducción y las inconsistencias con el texto original en inglés, se recomienda la cuidadosa lectura del artículo de María Isabel Rodríguez Ponce: “*How to do things with words* en español: terminología, omisiones y adiciones”, en el que analiza minuciosamente el tema. Entre otras cosas, pone el acento en el contexto en que la traducción fue realizada: “Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi realizaron esta espinosa traducción (1971) en los umbrales de la revolución de la teoría traductológica. La tarea de ofrecer una versión lo más ajustada posible al original era muy complicada, como ellos mismos confiesan en su introducción, tanto por la dificultad idiomática intrínseca como por un condicionamiento más o menos inconsciente para los traductores en aquella época: el respeto a las formas instituidas del discurso académico en filosofía, que, según nuestra hipótesis, castra los rasgos más idiosincráticos del estilo austiniiano” (Rodríguez, *op. cit.*, p. 484). Para preservar el espíritu didáctico que guía este artículo las citas sobre el texto de Austin que se incluirán serán las de la traducción al español, aunque sugiero que quiénes tengan la posibilidad de leer el texto en inglés elijan mejor esta vía o realicen la lectura del artículo de Rodríguez Ponce para orientar sus interpretaciones.

buirle algún significado preconcebido”.<sup>7</sup> Más de medio siglo después podemos decir que Austin pecaba de cierta ingenuidad, probablemente no imaginó que el término que eligió sería una de las categorías más debatidas y a la que se le adherirían no sólo nuevos significados sino un giro entero en el hacer y el pensar para las artes y las humanidades.

Austin parte sus conferencias argumentando que, casi sin excepción, los filósofos y los lógicos han centrado su atención en los enunciados descriptivos o declarativos, es decir en las expresiones que describen algún estado de cosas o un hecho, y que poseen la característica de poder ser verdaderas o falsas. Centra su atención en un “fenómeno muy difundido y obvio que sería imposible que otros no lo hubieran advertido, al menos ocasionalmente” y al que sin embargo no se le ha prestado el debido cuidado: las expresiones *performativas*.<sup>8</sup> Estas expresiones tienen la función de llevar a cabo un “acto”, lograr un acto mediante el proceso mismo de su enunciación; poseen la peculiaridad de que al pronunciarlas en ciertas circunstancias llevamos a cabo una acción, hacemos algo más que decir algo.

El propósito fundamental que persigue Austin en la primera parte de su trabajo es el de poder establecer una distinción clara entre los enunciados *constatativos*<sup>9</sup> y los *performativos*. La tarea parece fácil si

<sup>7</sup> J. L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, “Palabras y acciones”, Barcelona, Paidós, 1996, p. 48.

<sup>8</sup> En su traducción, Carrió y Rabossi se refieren a estas expresiones como realizativas, según explica Rodríguez Ponce: “[...] el caso prototípico de esto último lo encontramos en la traducción del término que representa el concepto central de esta teoría filosófica, *performative*, que se traduce, con todos sus derivados, por *realizativo*; también se reconoce aquí un intento de que la traducción explique mejor el sentido del término y de que este no sea un anglicismo crudo, al mismo tiempo. Pero puede afirmarse que Austin deriva este término del verbo *to perform* con la clara intención de que su acepción teatral esté muy presente”. Rodríguez, “How to”, p. 495.

Más adelante volveré sobre esta tensión de la traducción del término y sobre la idea errónea que durante mucho tiempo prevaleció, o prevalece quizá aún hoy en algunos contextos, de que la palabra *performance*, *performativo* y sus derivados no deberían entrar en el idioma español por ser una expresión extranjera.

<sup>9</sup> Austin decide llamarlos enunciados *constatativos* y no *descriptivos* porque “No todos los enunciados verdaderos o falsos son descriptivos; por esta razón prefiero usar la palabra ‘constatativos’”. Austin, *Como hacer*, p. 43.

pensamos en los enunciados *performativos* explícitos, tales como “Sí, juro desempeñar el cargo con honradez”, pronunciado durante una ceremonia de ascensión a un cargo; o el ejemplo prototípico empleado por Austin, cuando se pronuncian las palabras “Bautizo este barco ‘Trinidad’”, acompañadas por el acto de romper una botella de champagne contra la proa. A partir de ese momento el barco será nombrado Trinidad. Acá queda claro que un acto performativo hace cosas en el mundo al involucrar palabras y acciones. Muy distinto que, si persiguiéramos un fin descriptivo del acto, es decir formulado en un enunciado *constatativo* donde funcionaría, por ejemplo, así: “Bauticé el barco con el nombre de Trinidad”.

Austin plantea que para que un *performativo* tenga éxito (plantea este término ligado a la noción de afortunado) requiere ser enunciado en las circunstancias apropiadas, por las personas autorizadas y con las palabras precisas; además de hacerse en el orden y tiempo adecuados. Si, por ejemplo, en una ceremonia de matrimonio aquel que dice “Los declaro marido y mujer” no ha sido autorizado por la ley religiosa o social para hacerlo, el acto *performativo* “saldría mal”, se consideraría como un acto *nulo* y entraría en la categoría de *infortunios*. Recurriendo a una imagen que en nuestra cultura televisiva puede ser referente común, es como cuando en la cuarta temporada de la *sitcom Friends* el personaje de Ross equivoca el nombre de su futura esposa británica Emily, confundiendo el nombre de su amiga Rachel, pronunciando las desafortunadas palabras “te acepto a ti, Rachel” frente al altar. Este es un ejemplo contundente de lo que Austin llamaría como acto performativo desafortunado o fallido. Por el contrario, cuando todo “sale bien” y la acción se ejecuta con éxito estamos frente a una expresión *afortunada*.

Las expresiones *performativas*, afortunadas o no, han de ser entendidas como emitidas en circunstancias ordinarias.<sup>10</sup> Sobre este punto problematizaré más adelante, pero cabe subrayar que para Austin el contexto y el lenguaje ordinario son elementos indispensables para su argumentación sobre el *performativo*. Entre los *infortunios* (actos desafortunados), Austin distingue dos clases: los *desaciertos*, que son actos intentados pero *nulos*, y los *abusos*, actos pretendidos pero huecos.

<sup>10</sup> Cfr. Austin, *op. cit.*, p. 63.

Una de las cosas que resulta interesante cuando uno realiza el recorrido de las conferencias de *Cómo hacer cosas con palabras* es que vamos acompañando a Austin en su búsqueda por legitimar su teoría; es como escucharlo pensar en voz alta buscando vías para sustentar sus ideas. Sería imposible resumir en este texto las distintas elaboraciones que Austin transita, por lo que destaco algunas de las que considero pueden servir como motor reflexivo. Por ejemplo, en algún momento buscando un criterio gramatical que le permita sostener su tesis sobre la diferencia entre *constatativos* y *performativos*, Austin señala que las expresiones *performativas* tienen en común que suelen caracterizarse por la presencia de un verbo de la primera persona singular, del presente indicativo de la voz activa (ej. “Yo te prometo”). Sin embargo, muy pronto se da cuenta de que, aunque efectivamente esto sucede con los enunciados *performativos* explícitos, hay otras expresiones *performativas*, consideradas por él como *expresiones primarias*, en las que el criterio gramatical, recién mencionado, no aplica. El imperativo “¡cátese!” puede ser visto, por ejemplo, como una elipsis del *performativo* “Le ordeno que se case”. Una vez que reconocemos la existencia de *performativos* implícitos es prácticamente imposible distinguirlo de un *constatativo*. Una *expresión primaria* sería, por ejemplo: “estaré allí” a diferencia del *performativo explícito* “Te prometo que estaré allí”.

Cuando la línea entre los enunciados *constatativos* y los *performativos* se vuelve difusa, la tesis de Austin se enfrenta a un primer *impasse* que lo lleva a comenzar de nuevo y reformular sus argumentos. Ante la dificultad de encontrar criterios gramaticales que puedan ser exclusivos de los *performativos* el filósofo decide volver a revisar algunas cuestiones fundamentales, considerando desde la base en cuántos sentidos puede entenderse que “decir” algo es “hacer” algo, o que “al” decir algo “hacemos” algo e incluso cuando “por” que decimos algo, “hacemos” algo. Surge así la clasificación en tres niveles del acto de habla o dimensiones del acto lingüístico, estas dimensiones serán sustanciales para comprender el desarrollo de los estudios performativos:

1. acto o dimensión locucionarios: es el acto “de” decir, esto es, el acto que consiste en emitir ciertos ruidos con cierta entonación o acentuación, ruidos que pertenecen a un vocabulario, que se emiten si-

guiendo cierta construcción y que, además, tienen un “sentido” y “referencia”;

2. acto o dimensión ilocucionarios: es el acto que llevamos a cabo “al” decir algo: prometer, advertir, afirmar, felicitar, bautizar, saludar, insultar, definir, amenazar, etc.
3. acto o dimensión perlocucionarios: es el acto que llevamos a cabo “por” que decimos algo: intimidar, asombrar, convencer, ofender, instigar, apenar, etc.<sup>11</sup>

Es importante subrayar que la distinción entre los tres niveles mencionados es sólo una abstracción que permite teorizar sobre la naturaleza de los actos de habla, ya que en los actos comunicativos se implican los tres niveles a la vez. Finalmente, Austin llega a la conclusión de que no es posible establecer una distinción categórica entre *constatativos* y *performativos*. Sin embargo, sí se puede hablar de una fuerza *performativa*<sup>12</sup> que se da, sobre todo, en el nivel ilocucionario de los actos de habla. Es decir, en el plano de las intenciones. Enfatiza además que “no puede haber un acto ilocucionario a menos que los medios empleados sean convencionales [...] para alcanzar los fines en un acto de este tipo en forma no verbal”.<sup>13</sup> Aunque también aclara que es difícil saber dónde empieza y dónde termina la convención y que ese espacio de confusión es una de las herramientas más aprovechadas por la comedia.

El acto perlocucionario puede incluir lo que en cierto modo son consecuencias de nivel locucionario e ilocucionario del acto de habla, estas consecuencias no están dentro de la convención. Austin aclara

<sup>11</sup> Se puede encontrar estos tres niveles con una descripción exhaustiva en las Conferencias xvii, ix y x del libro de Austin. *Cfr.* Austin, *op. cit.*, pp. 139-178.

<sup>12</sup> Es importante destacar que Austin quiere distinguir entre fuerza y significado: “...desde hace algunos años venimos advirtiendo cada vez con mayor claridad que la ocasión en que una expresión se emite tiene gran importancia, y que las palabras usadas tienen que ser ‘explicadas’ en alguna medida, por el ‘contexto’ dentro del cual se intenta usarlas o fueron realmente usadas en un intercambio lingüístico. Sin embargo, quizá, todavía, nos sentimos demasiado inclinados a explicar estas cosas en términos del ‘significado de las palabras’”. Es cierto que también podemos hablar de significado para referirnos a la fuerza ilocucionaria “sus palabras tuvieron el significado de una orden” (Austin, *op. cit.*, p. 144).

<sup>13</sup> Austin, *op. cit.*, p. 164.

que: “la expresión ‘un acto’ no es usada, en modo alguno, para aludir únicamente al acto físico mínimo. El hecho de que podamos incluir en el acto mismo un tramo indefinidamente largo de lo que podría también llamarse ‘consecuencias’ de él, es, o debiera ser, un lugar común fundamental de la teoría de nuestro lenguaje”.<sup>14</sup>

A manera de conclusión Austin revela que no hay una “pureza” del acto *performativo*, sin embargo, considera que hay familias de actos lingüísticos emparentados y parcialmente superpuestos que es posible clasificar de acuerdo con la función de sus fuerzas ilocucionarias. Los clasifica en 1) judicativos, 2) ejercitativos, 3) compromisorios, 4) comportativos y 5) expositivos. De cada una de estas familias genera también una larga lista de verbos que pertenecen a ellas.

Hasta acá hemos realizado un recorrido general por las ideas germinales de Austin, que fueron una suerte de primer castillo para la edificación de los estudios performativos, y que, como veremos a continuación, fueron cuestionadas y problematizadas en el ámbito de la filosofía. Antes de pasar a la crítica y reformulación que Derrida realiza, no quisiera dejar de apuntar que, aunque Austin ha sido uno de esos autores poco abordados, podríamos decir que incluso borrado, de los debates contemporáneos del arte. Se le trabaja aún en el ámbito de la filosofía, pero por razones que explicaré más adelante, no suele incorporarse en las bibliografías sobre estudios performativos vinculados al arte y mucho menos al ámbito de la teatrología o de los estudios de la escena. Y, sin embargo, hay en su pensamiento aún una gran fertilidad por explorar, sólo por nombrar una línea posible, para aquellas personas interesadas en el estudio lingüístico, las familias de verbos que Austin ha elaborado podrían ser de enorme utilidad para realizar un análisis de textos dramáticos. Las categorías de actos performativos afortunados o desafortunados que Derrida problematiza con acierto, siguen sin embargo vigentes en algún sentido en nuestra vida cotidiana.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 151.

Cabe destacar que esta idea de la apertura, en cuanto a la producción de discursos sobre las consecuencias de un acto, está conectada con la noción de “agenciamiento” que más adelante abordaremos desde la perspectiva de Judith Butler.

Recurro a una anécdota para cerrar este apartado. El 17 de septiembre del 2019, cuando un fuerte sismo sacudió a México, yo me encontraba en las instalaciones de la Facultad de Filosofía y Letras. Al salir del edificio, en medio de la conmoción, una escena llamó mi atención. Unos colegas del Colegio de Literatura Dramática y Teatro estaban apenas con un pie pisando el umbral entre el territorio, aún considerado como parte de la facultad que linda con el estacionamiento. Estaban tomando la protesta de una estudiante que se encontraba realizando su examen de licenciatura justo en el momento en que ocurrió el sismo. Aquellas personas tenían consciencia plena de que, si no realizaban el acto performativo en ese momento (lugar adecuado, personas legitimadas para hacerlo, en el momento y orden requerido), el examen sería dado por nulo. En más de un sentido, los postulados que con tanto trabajo Austin organizó poseen vigencia. De manera cotidiana, asistimos al despliegue de performatividades políticas, culturales y sociales que pasan muchas veces inadvertidas. Más allá de la riqueza de todos los debates contemporáneos hay en Austin todavía mucho hilo para tejer.

### **Crítica y contribuciones de Jacques Derrida a la teoría del acto performativo de J. L. Austin**

La teoría del acto performativo de Austin sembró un antecedente que germinó en múltiples aproximaciones y estudios sobre al acto de habla y su performatividad. Uno de los filósofos que se interesó en el trabajo de Austin fue Jacques Derrida.<sup>15</sup> En el texto *Firma, Acontecimiento, Contexto*,<sup>16</sup> que el pensador argelino presentó en un Congreso Interna-

<sup>15</sup> Jacques Derrida, filósofo francés de origen argelino (El-Biar, Argelia francesa, julio de 1930-París, octubre de 2004), conocido como el filósofo de la deconstrucción.

<sup>16</sup> Esta conferencia fue dictada en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa en Montreal, Canadá en 1971. El tema del coloquio era “La comunicación”.

Jacques Derrida, *Firma, Acontecimiento, Contexto*. Trad. C. González Marín, [www.philosophia.cl/Escuela de filosofia, Universidad de ARCIS](http://www.philosophia.cl/Escuela de filosofia, Universidad de ARCIS).

cional sobre “comunicación”, expone, entre otras cosas, su punto de vista crítico sobre la noción de performatividad austiniana.<sup>17</sup>

Derrida comienza su crítica a Austin destacando que “ha hecho estallar el concepto de ‘comunicación’ devolviéndole su virtud polisémica (múltiples significados), es decir, entendiéndola como la apertura de un campo semántico que no puede limitarse a la semántica, a la semiótica y todavía menos a la lingüística”.<sup>18</sup> El acto performativo es una “comunicación” que no se limita esencialmente a un contenido semántico construido y vigilado por una intención de verdad.

La crítica derridiana de la teoría del acto *performativo* de Austin se puede resumir a rasgos generales a partir de las dos grandes “omisiones” que ubica Derrida en el argumento de Austin: 1) el hecho de asignar, predominantemente, como origen de la fuerza del acto performativo el nivel de la ilocución, y en un segundo término, el nivel de la perlocución, olvidando por completo el nivel locucionario: el acto “de decir”; 2) el hecho de situar la producción de performatividad del discurso de manera exclusiva en el lenguaje ordinario, dejando fuera otros lenguajes, como el escrito.

Las críticas de Derrida a la teoría de Austin suponen un importante cambio de ruta dentro de la teoría de la performatividad. Sus aportaciones son de gran interés para estudiar las escrituras de la escena, porque es justamente a partir de la incorporación de su amplia noción

<sup>17</sup> Resulta interesante notar que también este texto, fundamental para el desarrollo de los estudios performativos, haya sido escrito para una comunicación oral.

<sup>18</sup> Según Derrida, esta apertura de la noción de “comunicación” fue posible por cuatro razones básicamente:

1) Austin insiste en el análisis de la perlocución y la ilocución por ende considera los actos de habla como actos de “comunicación”; 2) su categoría de “comunicación” es relativamente original ya que las nociones de Austin de locución y perlocución no designan el transporte o paso de un contenido de sentido, sino la “comunicación” de un movimiento original, una operación y la producción de un efecto; 3) a diferencia del constativo, el enunciado performativo no tiene su referente fuera de él, no describe algo que existe fuera del lenguaje y ante él; 4) Austin ha debido sustraer el análisis del acto performativo a la autoridad del valor de verdad y sustituirlo por el valor de fuerza, de diferencia de fuerza (ilocucionaria y perlocucionaria). Derrida, *Firma, acontecimiento, contexto*, p. 1. Trad. C. González Marín, Escuela de filosofía, Universidad de ARCIS En línea: <[www.philosophia.cl/](http://www.philosophia.cl/)> [Consulta: 19 de abril de 2022].

de escritura, a partir de la cual comienza a vincularse la idea de performatividad a las escrituras del cuerpo y del gesto, más allá del ámbito de la comunicación verbal de las palabras.

Atendamos con puntualidad cómo es que esto ocurre. Si bien Derrida coincide con Austin en cuanto a la noción polisémica de “comunicación”, advierte:

Pertenece también al campo semántico de la comunicación el hecho de que se designa movimientos no semánticos. Aquí un recurso al menos provisional al lenguaje ordinario y a los equívocos de la lengua natural nos enseña, por ejemplo, que se puede comunicar un movimiento o que una sacudida, un choque, un desplazamiento de fuerza puede ser comunicado: entendámonos, propagado, transmitido.<sup>19</sup>

Y es que para Derrida una parte esencial de la “comunicación” humana está en la “escritura”. Pero él no está pensando en una noción de escritura en su acepción corriente (palabras plasmadas sobre papel). Insiste en que es necesario ver en ella un poderoso medio de comunicación que extiende muy lejos, si no infinitamente, el campo de la “comunicación” gestual y oral. Dice:

Si los hombres escriben es que tienen algo que comunicar, porque lo que tienen que comunicar es su “pensamiento”, sus “ideas”, sus representaciones. El pensamiento representativo precede y rige la comunicación que transporta la “idea”, el contenido significado, porque los hombres se encuentran ya en situación de comunicar y de comunicarse su pensamiento cuando inventan, de manera continua, este medio de comunicación que es la escritura.<sup>20</sup>

Para Derrida, el mismo contenido, antes comunicado por gestos o sonidos, será transmitido por la escritura y cíclicamente por diferentes modos de notación. En la escritura hay un principio de “reducción económica”, “homogénea y mecánica”. Se escribe para comunicar algo

<sup>19</sup> Derrida, *Firma*, op. cit., p. 1.

<sup>20</sup> Derrida, *ibid.*, p. 4.

a los ausentes. La representación suple habitualmente la presencia, pero esta operación de suplementación no es percibida como ruptura de presencia, sino como “reparación y modificación continua, homogénea de la presencia en la representación”.<sup>21</sup> Para que una comunicación escrita continúe siendo legible a pesar de la desaparición del destinatario es preciso que sea repetible (como una firma que se legitima por su repetición a través del tiempo).

En este punto, resulta necesario explicar el término que emplea Derrida para hablar sobre la repetición: *marca iterable* o *iterabilidad de la marca*. Este es uno de esos términos que constantemente encontramos en textos que abordan la dimensión performativa y que pueden resultar de difícil comprensión. Sin embargo, Derrida lo explica con mucha claridad en su conferencia. El término “iterabilidad”, proviene de la raíz *iter* que procede a su vez de *itara*, “otro” en sánscrito. Por lo tanto, debe ser entendido como la lógica que liga la repetición a la alteridad. Es decir, no sólo es que una marca escritural se repita; es que lo hace a través del tiempo en distintos contextos. Sólo por poner un ejemplo que quizá ayude a aterrizar la idea; pensemos en el gesto (marca iterable) de una escritura escénica reconocible: el joven Hamlet mirando hacia abajo sosteniendo en su mano un cráneo. Basta hacer una rápida búsqueda en *Google images* para ver cómo esta marca gestual se repite a través del tiempo como una marca iterable en la historia de las múltiples representaciones teatrales, gráficas y audiovisuales de este personaje de Shakespeare.

Para Derrida, esta iterabilidad estructura la marca de la escritura misma. “Escribir es producir una marca que constituirá una especie de máquina productora a su vez, que mi futura desaparición no impedirá que siga funcionando y dando, dándose a leer y a reescribir”.<sup>22</sup>

Uno de los reclamos de Derrida hacia la teoría de Austin estriba precisamente en el hecho de que Austin considere el lenguaje de la escritura como “parasitario” con respecto al lenguaje ordinario. Como hemos visto arriba, para Austin la fuerza del lenguaje performativo radicaba en primera instancia en la dimensión ilocucionaria, por lo

<sup>21</sup> Derrida, *ibid.*, p. 6.

<sup>22</sup> Derrida, *ibid.*, p. 8.

que era imprescindible que las intenciones del acto de habla estuvieran vigiladas y que estas intenciones fueran verdaderas. El siguiente párrafo extraído de *Cómo hacer cosas con palabras* resulta iluminador sobre este punto, pero además de mucho interés para los estudios de la escena. Dice Austin:

[...] en tanto enunciación nuestros performativos están expuestos igualmente a ciertas especies de males que alcanzan a toda enunciación [...] por ejemplo, una enunciación será hueca o vacía de una manera particular, si, por ejemplo, es formulada por un actor en escena, o introducida en un poema, o emitida en un soliloquio. [...] es claro que en tales circunstancias el lenguaje no se emplea ‘seriamente’, y de manera particular, sino que se trata de un uso “parasitario” con relación al uso normal [...] Todo esto lo excluimos, pues, de nuestro estudio. Nuestras enunciaciones performativas deben ser entendidas como pronunciadas en circunstancias ordinarias.<sup>23</sup>

Es posible que, a este párrafo, entre otros motivos, se deba el “borramiento” que Austin ha tenido en los estudios performativos en el ámbito del arte. Por supuesto que leer que desde su punto de vista las enunciaciones performativas de un actor son “males”, enunciaciones “huecas o vacías” asumiendo que el lenguaje del arte es un uso parasitario, resulta desconcertante. Sin, embargo, como dice aquel famoso aforismo de Edmundo O’Gorman “A los muertos no hay que regañarlos, hay que dar razón por ellos”.<sup>24</sup> Recordemos que el contexto en el que Austin intentaba probar su teoría era el de la filosofía del lenguaje, sus preocupaciones tenían raíces muy distintas a las que nuestras aproximaciones actuales al término, por él propuesto, poseen.

Es justamente en esta “grieta” teórica donde Derrida advierte una limitación en los argumentos de Austin. Al excluir el lenguaje de las muy diversas formas de escrituras, que existen en el ámbito de las comunicaciones humanas, dentro de la producción de enunciados per-

<sup>23</sup> Austin, op. cit., p. 63.

<sup>24</sup> J. A. Ortega y Medina, et. al., La obra de Edmundo O’Gorman. Discursos y conferencias de homenaje en su 70 aniversario, 1976, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1978. p. 52.

formativos, Austin está negando la “iterabilidad”, la repetición de la “marca” que estaría situada (de manera consciente o inconsciente) al nivel locutorio de los actos de habla. Austin establece que la fuerza del enunciado performativo proviene mayormente del nivel ilocucionario del acto de habla, olvidando que en la locución hay ya una cadena de significantes portadores de una poderosa fuerza de enunciación. Le concede un peso protagónico al contexto, la convención y las circunstancias en las que se lleva a cabo el acto performativo, así como a la presencia y conciencia del sujeto hablante con respecto a la totalidad de su acto. Como si los seres humanos tuviéramos siempre una soberanía sobre nuestras intenciones comunicativas. Derrida critica este aspecto diciendo:

Esta presencia consciente de los locutores o receptores que participan en la realización de un performativo, su presencia consciente e intencional en la totalidad de la operación implica teleológicamente que ningún resto escapa a la totalización presente. Ningún resto, ni en la definición de las convenciones exigidas ni en el contexto interno y lingüístico, ni en la forma gramatical ni en la determinación semántica de las palabras empleadas; ninguna polisemia irreductible, es decir ninguna “diseminación” que escape al horizonte de la unidad de sentido.<sup>25</sup>

Para Derrida, entonces, la fuerza del acto performativo se sitúa en el nivel de la locución, pues en ella se produce la “iterabilidad” de la marca. Comunicar en el caso del acto performativo sería comunicar una fuerza por el impulso de una marca. El lenguaje “no serio” o “parasitario” no puede quedar excluido del lenguaje ordinario. De hecho, es en la ruptura permanente de contextos que dichos lenguajes facilitan en donde Derrida sitúa la fuerza del acto performativo. Desde la perspectiva derridiana, un contexto no es nunca absolutamente determinable, o más precisamente no está nunca asegurada o saturada su determinación. Derrida entiende la fuerza performativa en términos de cita, marca iterable; como en el caso de la firma que es una marca escritural

<sup>25</sup> Derrida, *op. cit.*, p. 14.

que obtiene validez sólo a través de su repetición. En este sentido, para el filósofo de la deconstrucción, las categorías de acto performativo “afortunado/ desafortunado”, “exitoso/fallido” dejan de tener pertinencia, pues todo acto performativo, más allá de las intenciones, hace algo.

La crítica de Derrida abrió la puerta a pensar en otros territorios, más allá del marco de la filosofía del lenguaje, la noción de lo performativo.<sup>26</sup> En continuidad con las ideas de Austin y Derrida, desde un punto de vista crítico, Judith Butler, como veremos enseguida, basó su noción de performatividades de género, categoría de pensamiento que ha sido coyuntural para los feminismos y activismos desde los últimos años del siglo xx hasta nuestros días.

### **Judith Butler, la fuerza perlocucionaria de los actos performativos y su capacidad de agencia**

Judith Butler es una autora fundamental de los estudios performativos. Desde su primer ensayo, publicado en 1988, *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*, retoma la noción de performatividad de Austin para argumentar que el género es performativo, en ese primer texto comparándola con la actuación en el teatro, en el sentido de que cada individuo funciona como actor de su género; aunque advierte que hay claras distinciones entre una representación teatral y las representaciones de género en la realidad cotidiana. Precursora de la teoría “queer”, marcó un hito con su libro *El género en disputa: feminismo y la subversión de la identidad* (1990), en el que, inspirada en el análisis de Foucault y Derrida, planteó una inversión del género a partir de la idea de performatividad: la identidad sexual no es algo natural o dado, sino el resultado de prácticas discursivas y teatrales del género. En su libro *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (1993) aclara la confusión del término performativo ligado sólo a su uso teatral.

<sup>26</sup> Cabe destacar que hubo muchos otros filósofos que continuaron trabajando con las ideas de Austin, sobre todo en el ámbito de la filosofía, destacó su discípulo John R. Searle.

Dado que en este artículo interesa de modo específico delinear el tránsito teórico del término performativo, me concentraré en atender algunas de las ideas planteadas por Butler al respecto, dejando de lado los aspectos de su teoría de género.

En el libro *Lenguaje, poder e identidad* (1997),<sup>27</sup> del que retomo algunos pasajes en este apartado, Butler se concentra en analizar la problemática de los discursos de odio y la censura, profundiza además en la idea de la reapropiación de los códigos. Utilizando la noción de “acto performativo” de Austin, aunque también rescatando las ideas de Derrida, Althusser, y Foucault, pone de relieve el estatuto performativo y no sólo descriptivo de las enunciaciones del sexo y el género. Por ejemplo, hace notar cómo enunciados de género, como “es un niño” o “es una niña”, así como los insultos “marimacha”, “marica”, “puto”, no son enunciados constatativos, sino justamente, como apuntaría Austin, son performativos; es decir, invocaciones o citas ritualizadas por la ley heterosexual.

Recuperando el enfoque derridiano sobre la problemática del contexto en el performativo, Judith Butler sostiene que la afirmación de Austin según la cual sólo es posible conocer la fuerza de un enunciado una vez que la “situación total” de habla puede ser identificada, se ve amenazada por una dificultad constitutiva: “Si la temporalidad de la convención lingüística, considerada en tanto que ritual, excede el momento de la enunciación, y si ese exceso no puede ser ni completamente aprehensible ni identificable, entonces parece que parte de lo que constituye la ‘situación de habla total’ es la imposibilidad de lograr una forma totalizada en cualquiera de los casos”.<sup>28</sup> Por lo tanto, pensar que hay un contexto apropiado para el acto de habla y que podremos juzgar sus efectos a través de dicho contexto es insuficiente. “La situación de habla no es un simple tipo de contexto, aquel cuyos límites espaciales y temporales pueden definirse fácilmente”.<sup>29</sup> Como podemos notar, Butler presta atención de un modo especial a la dimensión perlocucio-

<sup>27</sup> Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Editorial Síntesis, 1997.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>29</sup> *Idem.*

naria; es decir, a los “efectos” del acto performativo que, desde su punto de vista, no podemos saber cuánto tiempo durarán.

Sobre la dimensión ilocucionaria, que recordemos es aquella donde se localiza la fuerza del performativo según Austin, Butler apunta:

El acto de habla ilocucionario realiza su acción ‘en el momento mismo’ en que se pronuncia el enunciado, y sin embargo, en la medida en que el momento está ritualizado, nunca es simplemente un momento único. El “momento” en un ritual es una historicidad condensada: se excede a sí mismo hacia el pasado y hacia el futuro, es un efecto de invocaciones previas y futuras que al mismo tiempo constituyen y escapan a la enunciación.<sup>30</sup>

Para Butler, el intervalo que ocurre entre los distintos momentos de un enunciado no sólo hace posible la repetición y la resignificación del enunciado, sino que muestra cómo, pasado el tiempo, las palabras pueden ser capaces de desligarse del poder que solían tener y de recontextualizarse de otras maneras. A esto Butler le llama “agencia” del lenguaje.<sup>31</sup> Podríamos pensar que no es correcto atribuir agencia al lenguaje, que sólo los sujetos podemos hacer cosas con palabras y que por lo tanto la agencia del lenguaje tiene su origen en el sujeto, pero como bien señala Butler:

Hacemos cosas con palabras, producimos efectos con el lenguaje, y hacemos cosas al lenguaje, pero también el lenguaje es aquello que hacemos. Lenguaje es el nombre de lo que hacemos: al mismo tiempo “aquello” que hacemos (el nombre de una acción que llevamos a cabo de forma característica) y aquello que efectuamos, el acto y sus consecuencias.<sup>32</sup>

Sin embargo, también el lenguaje hace cosas. Es de hecho en la posibilidad de entender al lenguaje como agencia en la que se puede

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> “En este sentido la agencia no es la restauración de una autonomía soberana en el lenguaje, ni una réplica de nociones convencionales de dominio”. Butler, *op. cit.*, p. 36.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 26.

explicar la recontextualización incesante del performativo, ya que tal concepción permite entender al lenguaje como algo “vivo” (esto lo aborda Butler a partir de una bellísima metáfora de Toni Morrison) cuya vida no depende del sujeto que lo enuncia; se disloca así la relación de origen del lenguaje atribuida al sujeto, para entender que el sujeto es responsable solamente de la iterabilidad del lenguaje.

Y es que aquel sujeto que Austin planteaba como soberano del lenguaje, capaz de controlar las intenciones y efectos de sus palabras y acciones, es una falacia. Basta detenerse un momento para advertir que no está considerando que no es posible poseer un dominio de tal naturaleza. Distinto es, pensar como apunta Butler, que no tenemos control total sobre los actos performativos pero sí capacidad de agencia. No somos responsables de lo que el lenguaje (hiriente o de odio, por ejemplo) ha hecho, pero sí responsables de su repetición. Es en esta posibilidad de agencia en donde Butler piensa (a partir del diálogo con ideas de Bordieu y Derrida) que “el performativo no es sólo una práctica ritual: es uno de los rituales más influyentes en la formación y reformulación de los sujetos”.<sup>33</sup> De ahí que se pueda decir que el acto de habla en tanto rito institucionalizado implica que sus contextos nunca están determinados completamente a priori y que la posibilidad de que el acto de habla adopte un sentido no ordinario (extra-ordinario) para hacer cosas en un contexto distinto al habitual, dice Butler “es precisamente la promesa política del performativo, la promesa que coloca al performativo en el centro de una política de hegemonía, una promesa que ofrece un futuro político impredecible para el pensamiento deconstructivo”.<sup>34</sup>

En este sentido, Butler otorga a la teoría del acto performativo una dimensión social y política que ilustra incluso con ejemplos en los que la performatividad del acto no necesariamente tiene un contexto lingüístico explícito, como en el siguiente caso:

Cuando Rosa Park se sentó en la parte delantera del autobús, no tenía ningún derecho previo para hacerlo, según las normas segre-

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 259.

gacionistas del sur. Y, sin embargo, por medio de ese acto, al reclamar su derecho sobre el que no tenía 'previamente' ninguna autorización, obtuvo cierta autoridad, e inauguró el proceso de rebelión que abolió los códigos establecidos de legitimidad.<sup>35</sup>

Ahora bien, a pesar de que Butler coincide con Derrida en que el performativo es una iteración de la marca o, en otros términos, una repetición ritualizada de la convención, difiere de éste en que la fuerza del performativo provenga de dicha "iterabilidad". Para Butler, dialogando con Shoshana Felman,<sup>36</sup> la fuerza del performativo está relacionada con el estatuto del habla como acto corporal. Es decir, centra la atención en el nivel locutorio del acto de habla. Importa ciertamente aquello que sucede "al" decir y lo que sucede "por" decirlo, pero de manera medular, interesa el acto "de" decir. Y es que el acto de habla es en sí mismo una acción corporal que pone de manifiesto el exceso de sentido que produce el cuerpo. La relación entre el habla y el cuerpo es una relación escandalosa, porque el acto no puede saber lo que está haciendo. Felman sugiere que el cuerpo parlante siempre, en cierta medida, desconoce aquello que produce, dice siempre algo que no pretende decir. El cuerpo es por lo tanto un "punto ciego" del habla. "Aquel que actúa en exceso con respecto a lo que se dice, aunque actúa también en y a través de lo que se dice".<sup>37</sup> Esta noción del "exceso de sentido" que existe en todo acto comunicativo será fundamental para el desarrollo de los estudios performativos en torno a las artes del cuerpo, las artes escénicas y de una forma muy enfática el arte del performance.

Hasta acá hemos hecho ya un recorrido sobre el trayecto teórico y filosófico de la teoría del performativo; quedarían todavía muchas

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>36</sup> Shoshana Felman es una crítica literaria que se ha especializado en literatura comparada francesa del siglo XIX y XX. Ha desarrollado su actividad como investigadora y profesora en la Universidad de Emory. Sus investigaciones muestran un interés en el psicoanálisis, el trauma y el testimonio (particularmente en el Holocausto, pero también en otros traumas colectivos), el feminismo y la teoría del acto performativo. Se reconoce en su trabajo una influencia importante de Jacques Lacan.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 30.

cosas por decir respecto a este intercambio teórico entre las ideas germinales de Austin en su diálogo con Derrida y Butler, sin embargo, para este texto que posee un espíritu meramente introductorio, he procurado glosar sólo algunos de los argumentos principales, ojalá sirvan como guía para la necesaria lectura de los textos hasta ahora abordados. Es momento ahora de aproximarnos desde una vía distinta al ámbito del giro performativo, en su vinculación con las artes escénicas, a través de las prácticas artísticas, para comprender su articulación con los estudios de las artes escénicas y la teatrología.

### **Segundo umbral: El giro performativo en las artes escénicas**

La acuñación del término *performativo*, introducido por Austin en el marco de la filosofía del lenguaje, se dio más o menos al mismo tiempo que el denominado por Erika Fischer-Lichte “giro performativo” en las artes. Este giro puede explicarse, en palabras de la teatrologa alemana, de la siguiente manera:

La difuminación de las fronteras entre las artes, proclamada u observada desde los años sesenta por artistas, críticos de arte, estudiosos y filósofos puede ser descrita también como giro performativo. Las artes visuales, la música, la literatura o el teatro también tienden a partir de entonces a llevarse a cabo como relaciones escénicas. En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más “acontecimientos” en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores. Con ello se modifican las condiciones de producción y recepción artísticas en un aspecto crucial.<sup>38</sup>

El giro performativo en las artes escénicas permeó en todas las expresiones del arte, desde la poesía, la literatura, las artes plásticas, las artes escénicas, hasta la arquitectura. Nos sitúa ante un amplísimo

<sup>38</sup> Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada editores, 2011, p. 45.

arco de expresiones artísticas, muchas de ellas iniciadas en el contexto de las vanguardias del siglo xx. Las propuestas artísticas del surrealismo, dadaísmo, y futurismo, problematizaron la relación del arte con la vida, reconfigurando los espacios de expresión, las formas de representación y las estructuras estéticas, poéticas y sociopolíticas. “La vanguardia de los cincuenta reivindicaba la no separación del arte y la vida, consigna dadaísta que cobró gran fuerza en este período”.<sup>39</sup> El siglo xx se caracteriza por poner en crisis las estructuras tradicionales de las artes, propiciando el entrecruzamiento de lenguajes artísticos, patente tanto en la hibridación, tránsito y co-relación de dichos lenguajes en las diversas manifestaciones artísticas, como en el cuestionamiento de los modelos de producción, estructuras de trabajo y espacios de exposición. Los espacios tradicionales que albergaban las expresiones artísticas (museos, teatros, salas de concierto, etc.), comenzaron a ser interpelados en sus convenciones específicas, tanto por los objetos que podían entrar en ellos como en los modos de ser habitados, incluso en la pertinencia de su existencia, lo que potenció la incorporación de otros espacios como las calles, las plazas públicas y las zonas no urbanizadas. Es decir, el giro performativo se advirtió en todos los territorios del arte, como un cuestionamiento activo de los cánones preestablecidos que buscaba interpelar al mundo del arte empleando estrategias estéticas y políticas para, desde la capacidad de agencia de los diversos lenguajes, establecer otras formas de relación entre el arte y la vida.

En el ámbito de las artes escénicas, el giro performativo, a grandes rasgos, se caracteriza por la experimentación de lenguajes; el valor al proceso por encima del objeto o la obra; la puesta en crisis de la idea de representación muchas veces subvirtiéndola por la posibilidad de presentación; la reformulación de las estructuras previamente establecidas; el flujo de estéticas y poéticas de otras disciplinas artísticas; el interés por los procesos de la vida social y política de contextos y problemáticas específicas; la incorporación y exploración con tecnologías y medialidades en la escena. También, y quizá, sobre todo, por

<sup>39</sup> Josefina Alcázar, *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna*, México, CITRU-INBAL, 2011, p. 103.

cuestionar la división tradicional entre los espacios de representación y la zona de expectación, en donde se solía concebir a las y los espectadores como receptores pasivos. Excede el propósito de este apartado dar cuenta de las corrientes y figuras que fueron construyendo la compleja trama del ‘giro performativo’ en las diversas manifestaciones de las artes escénicas. Sin embargo, a manera de coordenadas generales sí podemos nombrar algunos creadores que resultaron medulares para este giro y cuyas resonancias siguen presentes en la escena actual:

En este sentido se sitúan como antecedentes el “teatro documental” de Erwin Piscator y Peter Weiss, “El teatro épico” de Brecht, el “teatro pobre” de Jerzy Grotowski, “el teatro sagrado” de Antonin Artaud, así como el “teatro invisible” de Augusto Boal. Cada una a su manera, fueron propuestas vitales para la creación de un teatro que rompía con los cánones tradicionales y tejía nuevas formas de relación en los acontecimientos teatrales. El teatro de Samuel Beckett y Eugène Ionesco, al que se ha dado en llamar el “teatro del absurdo” fueron también parteaguas en la experimentación del lenguaje escénico. En la danza figuras emblemáticas como Pina Bausch con su danza-teatro, y Lindsay Kemp, entre muchas otras, dan cuenta de esa vocación multidisciplinar que buscaba transitar entre los diversos lenguajes del arte.

Se observa como una constante del giro performativo en las artes la presencia de artistas, que si bien en sus etapas tempranas tuvieron una formación en alguna disciplina concreta (música, danza, teatro, artes plásticas, literatura), en sus trayectorias artísticas fueron abrevando de todos los lenguajes que estuvieran a la mano. Vemos, por ejemplo, figuras como la del poeta Joan Brossa que, sin las etiquetas como *happening* o performance, con sus poemas escénicos y acciones espectáculos, expandía los límites de la poesía desde la vanguardia catalana de los años cuarenta. En Estados Unidos surgen figuras como John Cage que integraba todos los sonidos del entorno, asignándole valor musical incluso a aquello que comúnmente sería clasificado como ruido. Cage decía que “el arte no debe ser diferente a la vida, sino que debe ir de acuerdo con la vida. Como todo en la vida, con sus accidentes y sus azares, con su variedad y su desorden, y sólo con bellezas

momentáneas”.<sup>40</sup> Esta valoración de lo momentáneo, lo fugaz, lo efímero, fue compartida por Cage con el coreógrafo Merce Cunningham, que desde la danza defendía que los movimientos cotidianos tales como brincar o simplemente caminar, debían ser considerados danza. La búsqueda por la improvisación, la experimentación y el azar de Cage y Cunningham en la Black Mountain College, prepararon el camino para los *happenings* y los *performances* de los años sesenta.

Uno de los grupos teatrales más representativos de los años cincuenta es el *Living Theatre*:

Este grupo organizado por dos jóvenes actores estadounidenses —Judith Malina (n.1926) y Julian Beck (1925-1985)— expresó a la vanguardia de los cincuenta y al movimiento contracultural que estallaría en los sesenta. Muy típico de la época, este grupo sufrió una serie de arrestos por el uso de alucinógenos y por la extrovertida sexualidad con que se manejaban sus integrantes. De acuerdo a su pensamiento anarquista creaban sus obras de manera colectiva, y vivían bajo el lema: “es mejor luchar por vivir un sueño utópico, que aceptar vivir en el infierno”.<sup>41</sup>

Este espíritu transgresor y cuestionador permeó desde sus inicios a las expresiones artísticas del *happening* y el arte del *performance*. En ambos casos se trata de acontecimientos en donde prevalece una intención de subrayar la fuerza performativa de las acciones, integrando la relación arte y vida a través de actos colectivos y/o individuales ligados a la cotidianeidad en los que se busca generar preguntas abiertas a quienes participan en ellos. Tanto el *happening* como el arte del *performance* son categorías que han sido definidas de múltiples maneras a lo largo del tiempo y que poseen en sí mismas una naturaleza que escapa a definiciones estables.

El *happening* fue por primera vez nombrado así por Allan Kaprow, artista estadounidense que en 1959 presentó 18 *happenings* en 6 partes

<sup>40</sup> John Cage apud., Alcázar, La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna, op. cit., p. 104.

<sup>41</sup> John Tytell apud. Alcázar, La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna, op. cit., p. 105.

en la Galería Reuben en Nueva York. Los *happenings* de Kaprow eran acciones que no tenían un comienzo ni un fin estructurado; se articulaban como secuencias de acciones que sostenían una forma abierta y fluida y que se enunciaban como eventos anti-teatrales. Sin embargo, no podemos decir que esta estructura anti-teatral y reticente a la representación está presente en todas las formas del *happening* y del *performance*. Como señala Josefina Alcázar, “Ya que la definición de *happening* y *performance* siempre ha constituido un problema, el artista y crítico neoyorquino Richard Kostelanetz, propuso dividir el género en cuatro categorías: *happenings* puros, *happenings* escenificados, ambientaciones cinéticas y *performances* escenificados”.<sup>42</sup>

Si bien las categorías de Kostelanetz son problematizables, como pasa con cualquier clasificación, de alguna manera dan cuenta del amplio abanico de eventos que pueden caer bajo la denominación de *happening* y *performance*, donde no siempre las estrategias creativas están tan divorciadas de la tradición teatral. En este sentido Alcázar menciona, siguiendo a Kostelanetz, como ejemplos de “*happenings* puros” el trabajo de Joseph Beuys, integrante del grupo *Fluxus*; como muestra de “*happenings* escenificados” los trabajos de John Cage, Merce Cunningham y Meredith Monk; como “*performances* escenificados” cita el ejemplo de los trabajos de Richard Foreman, Robert Wilson y el *Living Theatre*. Sobre las “ambientaciones cinéticas” Kostelanetz sólo apunta que “crean un campo cerrado y constante de actividad multisensorial”.<sup>43</sup>

En Latinoamérica el término ‘*performance*’ durante mucho tiempo ha sido asociado de manera directa al “arte del *performance*” o “arte acción” surgido en la escena de los años sesenta y setenta.<sup>44</sup> Durante ese periodo, el “arte acción” comenzó a hacerse presente en los países latinoamericanos y fue cobrando fuerza como una manifestación artística que ponía en el centro el cuerpo de las y los artistas, y cuyos motores expresivos buscaban interpelar a las instituciones culturales y

<sup>42</sup> Alcázar, *ibid.*, p. 106.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>44</sup> Ahondaré en el siguiente apartado sobre los factores que han llevado a que este término se haya utilizado en este sentido restringido.

sistemas económicos que excluían a artistas de los espacios hegemónicos del arte como teatros, galerías y espacios oficiales de exposición. Estos eventos surgieron sobre todo de artistas provenientes de las artes visuales y teatrales que, con un espíritu confrontador y estrategias estéticas y políticas distintas a la tradición de los quehaceres artísticos de sus disciplinas, proponían otras formas de intervenir la esfera pública del arte. Resulta importante considerar que el contexto social de los países latinoamericanos en los años sesenta y setenta estaba atravesado por movimientos sociales que sostenían luchas muy diversas: algunos países estaban transitando por dictaduras militares o por gobiernos antidemocráticos, había protestas continuas de sectores de la clase obrera y campesina, también una búsqueda por los derechos a la libre expresión, contra el sexismo, la discriminación, así como escenarios de protesta de las luchas feministas.

Diana Taylor sobre estos inicios del performance o arte acción en Latinoamérica apunta lo siguiente:

El performance —antiinstitucional, antielitista y anticonsumista— vino a construir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática. Como acto efímero de intervención, el performance irrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo. No depende de textos, o editoriales; no necesita director, actores, diseñadores, o todo el aparato técnico que necesita la gente de teatro; no requiere espacios especiales para existir; sólo requiere la presencia del performancero y su público.<sup>45</sup>

Con la premisa de “sacar al teatro del teatro, o al arte de las galerías y museos” el “arte acción” o “performance”, en el contexto latinoamericano, en sus inicios tenía un carácter eminentemente anti-teatral, buscando un borramiento de fronteras entre la vida cotidiana y los acontecimientos artísticos, es decir, subrayando la fuerza performativa de las acciones

<sup>45</sup> Diana Taylor, *Acciones de memoria: performance, historia y trauma*, Lima, Perú, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2012, p. 8.

humanas, de la vida real, y por lo tanto apuntando más hacia una escena de presentación que a la creación de espacios de representación.

Aunque en cada país el “arte acción” o “performance” ha tenido sus particularidades, en términos generales en Latinoamérica ha sido desde los años sesenta hasta la fecha un vehículo de expresión de denuncia fuertemente vinculado con los activísimos. El trabajo de muchas y muchos artistas ha configurado un paisaje vastísimo y heterogéneo. Como figuras pioneras podemos mencionar, por ejemplo, a Alejandro Jodorowsky que junto con Fernando Arrabal y Roland Topor fundaron el “efímero pánico”; también Juan José Gurrola, que colaboró con Jodorowsky, y personalidades como Juan García Ponce y Carlos Monsiváis. Se comenzaron a formar también colectivos como el grupo CADA (Colectivo de Arte Acción) que accionaba en pleno contexto de dictadura en Chile. En México la llamada *Generación de los Grupos* marcó fuertemente una época, en esta generación se situaban agrupaciones como el *No-grupo* formado por Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez y Rubén Valencia; *Tepito Arte Aquí* que surgió como respuesta contra las políticas del presidente en turno Echeverría que quería modernizar el barrio de Tepito, en este grupo participaron diversos artistas realizando acciones de performance, murales y otras actividades artísticas como forma de resistencia; *Grupo Proceso Pentágono* formado por Víctor Muñoz, Felipe Ehrenberg, Carlos Finck y José Antonio Hernández Amezcuca, a los que se les considera como pioneros del arte conceptual en México; *Polvo de gallina negra*, grupo formado por Maris Bustamante y Monica Mayer, que comenzó a trabajar con temas de feminismo y maternidades. Muchos de estos artistas tuvieron trayectorias largas, más allá de los grupos concretos a los que pertenecieron, y en muchos casos continúan activos dentro de la escena del performance mexicano y del arte contemporáneo.

Hacia los años noventa se formaron grupos como *Proyecto SEMEFO*, originalmente concebido como una banda de *death metal* que derivó en un colectivo artístico que exploró también con lenguajes de la fotografía y el video, formado por Carlos López, Teresa Margolles y Arturo Angulo (artista y médico forense), al que luego se sumaron Víctor Basurto, Arturo López, Juan Manuel Pernás, Juan Luis García Zavaleta, Víctor Macías, Miroslava Salcido y Antonio Macedo. En 1993,

Guillermo Gómez-Peña, artista chicano, fundó en California, junto con Roberto Sifuentes y Nola Mariano, *La Pocha Nostra*, organización artística en la que han colaborado una gran cantidad de artistas y que continúa activa hasta la fecha. Serían muchos los nombres de colectivos y artistas que habría que sumar a este mapa impresionista, mención especial para mí merecen las mujeres que han hecho del lenguaje del “arte acción” una forma de resistencia y subversión de nuestro lugar en el mundo. Como atinadamente señala Josefina Alcázar:

Dentro del mundo del performance las mujeres han jugado un papel muy destacado. La inmediatez y confrontación directa con el público permite a las artistas expresar libremente su discurso, sin estar sometidas a los tradicionales patrones culturales. El cuerpo de la performer, es el soporte de la obra; su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma. El cuerpo es tanto herramienta como producto; son creadoras y creación artística simultáneamente. Al tomar elementos de la vida cotidiana como material de su trabajo, exploran su problemática personal, política, económica y social. Reflexionan sobre el arte mismo, sobre el papel del artista y sobre el producto; analizan sus límites, sus alcances y sus objetivos; cuestionan la separación entre el arte y la vida; y establecen una compleja relación con la audiencia. En el performance, las artistas se presentan a sí mismas, es la acción en tiempo real; convierten su cuerpo en significado y significante, en objeto y sujeto de la acción. El performance permite la experiencia del momento, del instante, es un arte donde la inmediatez adquiere significado.<sup>46</sup>

Imposible dar cuenta de los nombres y las trayectorias de todas las artistas del performance que han forjado una escena plural, de enorme riqueza estética y contundencia política a través de los años en la historia del arte del performance en Latinoamérica, sin embargo, una vez más, a modo de meras coordenadas menciono algunos nombres de mujeres que han destacado en este campo: María Teresa Hincapié en

<sup>46</sup> Josefina Alcázar, “Mujeres, cuerpo y performance en América Latina”, en *Estudios sobre sexualidades en América Latina*, Quito, Ecuador, FLACSO, 2008, p. 333.

Colombia; Antonieta Sosa en Venezuela; Marta Minujín en Argentina; Regina José Galindo en Guatemala; Tania Bruguera en Cuba; Nao Bustamante en California; Ligia Clark en Brasil. En México nuestra tradición de mujeres performanceras es larga, vasta y prolífica, sus trabajos han sido vitales y significativos en el arte y en la vida de nuestro país. Entre muchas artistas, además de las ya mencionadas antes, podemos destacar a: Lorena Wolffer, Elvira Santamaría, Pilar Villeda, Lorena Orozco, Andrea Ferreyra, Katia Tirado, Laura García, Lorena Méndez, Katnira Bello, Yolanda Segura, Iris Nava, Mirna Manrique, Doris Steinbichler, Rocío Boliver, Hortensia Ramírez y Eugenia Chellet. A esta lista incompleta podríamos sumar nombres también de artistas de gran relevancia en la escena nacional que han generado una trayectoria híbrida entre el performance, el teatro, el cabaret, como es el caso de Jesusa Rodríguez y Astrid Hadad, entre otras.

Enlistar nombres es siempre un ejercicio fragmentario y sesgado. He elegido, en este apartado (que no pretende asentar de manera alguna la historia del performance sino sólo abrir un primer panorama al tema), priorizar nombres de mujeres performanceras, aunque bien podría haber mencionado a otros tantos artistas cuyos trabajos han marcado el camino de muchas generaciones, como es el caso de César Martínez y Pancho López, o nombrar desde la escena más reciente el significativo trabajo de Lukas Avendaño, artista y activista muxex; a la artista y poeta trans Lía García (La novia sirena); o a Leche de Virgen, entre muchxs otrxs. Invito a quien lee estas líneas a que trascienda esta burda nominación y desde la curiosidad y el entusiasmo busque las redes, los hilos, las profundidades del nutrido campo que estas expresiones del arte “No-objetual”, como le ha llamado Juan Acha<sup>47</sup>, han tejido la escena desde hace más de cinco décadas. En los archivos del

<sup>47</sup> Juan Acha (Sullana, 1916 – México, 1995) fue un crítico de arte, curador y teórico peruano, nacionalizado en México, cuya producción de pensamiento estuvo centrada en el trabajo de artistas de las vanguardias en América Latina. Su rol fue fundamental para la creación de redes, en 1981 organizó el “Primer coloquio de arte no-objetual y arte urbano” en Medellín, Colombia. Desde su punto de vista a partir de 1950 surgieron los no-objetualismos, expresiones artísticas que niegan el objeto y renuncian a los atributos materiales y formales tradicionales de las artes.

Museo ExTeresa Arte Actual, en Arkeia (archivo del MUAC), así como en el Museo del Chopo, entre otros espacios fuera de la Ciudad de México que han sido cruciales para el desarrollo del performance, se puede encontrar buena parte de la historia de estos movimientos.<sup>48</sup>

Ahora bien, aunque el arte del performance ha sido una piedra angular en el giro performativo para las artes escénicas, como apuntaba ya desde el inicio de este apartado, este giro abarca no sólo las expresiones artísticas que han sido consideradas en la categoría de “happening”, “arte acción”, “performance” u otras nominaciones similares. De hecho, esa característica del performance como un arte efímero que se resistía en un principio a las mediaciones tecnológicas y al registro, con los años fue cambiando, generando otras tantas posibilidades de expresión, como el videoperformance, el performance digital, el hacktivismo, el fotoperformance, etc. También ese espíritu tan claramente anti-teatral, aunque ha permanecido en muchas de las acciones del arte del performance, se fue modificando y dando cabida a múltiples hibridaciones artísticas en las que la disciplina de “lo teatral” se difumina.

De igual forma podemos decir que el flujo de estéticas y poéticas que han generado trasvases entre el arte del performance y las otras artes escénicas es caudaloso. La influencia del performance, no siempre asumida, en el teatro contemporáneo y en la danza contemporánea es patente en los lenguajes de la escena actual, así como en la videodanza, e incluso en la ópera contemporánea. Esa liminalidad presente entre lo real y la ficción, que caracteriza a las teatralidades actuales, de alguna manera abreva de las trayectorias que han sido delineadas en este apartado. En la categoría propuesta por Hans-Thies Lehmann *teatro posdramático* se evidencia el giro performativo en el teatro, el tránsito de un teatro aristotélico y burgués hacia un teatro performático que redefine la categoría de drama y rompe con las construcciones narrativas tradicionales.<sup>49</sup>

Hasta acá hemos hecho un recorrido sobre el giro performativo en las artes escénicas, en relación con las expresiones artísticas, sus ini-

<sup>48</sup> El primer festival de performance fue en el Museo del Chopo en 1992, y desde 1993, año de apertura del museo, Ex Teresa ha sido una de las sedes principales del arte acción en México.

<sup>49</sup> Véase Han Thies Lehmann, *Teatro posdramático*, México, Paso de Gato, 2013.

cios, y sus trayectorias generales, quedarían muchas ideas por desarrollar, pero baste por el momento con este paisaje, más histórico contextual que analítico, esbozado a trazos gruesos. Así como hemos dicho que el giro performativo en las artes escénicas no se restringe a la escena del performance, los *performances studies*, “estudios del performance” o “estudios performativos” tampoco se limitan al estudio de las artes escénicas. Sobre el desarrollo de este campo y sobre los debates de la complejidad terminológica que entraña este paradigma versa el siguiente umbral.

### **Tercer umbral: ¿De qué van los estudios del performance?**

Con el nombre de *performance studies*, o “estudios del performance” se ha nombrado al campo que reconoce en la noción de “performance”, abierta a múltiples definiciones, un lente teórico-metodológico para abordar los procesos de investigación. El paradigma de los estudios performativos es complejo de definir por su carácter múltívoco, abierto y en constante cambio. Diana Taylor señala:

El campo de los estudios de performance, producto de los cuestionamientos que convulsionaron a la academia a fines de los sesenta, buscó trascender las separaciones disciplinarias entre antropología, teatro, lingüística, sociología y artes visuales, enfocándose en el estudio del comportamiento humano, las prácticas corporales, los actos, los rituales, los juegos y las enunciaciones. Digo que es posdisciplinario en lugar de multi- o interdisciplinario porque el campo claramente surgió de disciplinas establecidas. En lugar de combinar elementos de dos o más campos intelectuales, como hacen lo inter- y lo multidisciplinario, los estudios del performance trascienden fronteras disciplinarias para estudiar fenómenos más complejos con lentes metodológicos más flexibles que provienen de las artes, las humanidades y las ciencias sociales.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Diana Taylor, op. cit., p. 10.

El carácter posdisciplinario, en opinión de algunos incluso anti-disciplinario, que poseen los estudios del performance está en el centro mismo del término “performance”, que se resiste a definiciones cerradas. El giro performativo se dio no sólo en las expresiones del arte, sino también como un cambio de paradigma teórico que confrontó y mostró un agotamiento de algunas teorías posmodernas (constructivismo, posestructuralismo, narrativismo, etc.). En el giro performativo la categoría “texto”, que fue tan central para los estudios del siglo xx en las humanidades y las artes, fue desplazada por la noción de “performance”. Este cambio de paradigma mostró las limitaciones de algunos conceptos investigativos como “discurso”, “lenguaje” “texto”, “signo” y “representación”, que desde enfoques como la semiótica habían dominado los debates académicos. No es que estas nociones hayan dejado de ser útiles y en cierto sentido necesarias, pero el mundo deja de ser percibido como un libro que hay que leer, y comienza a ser pensado como un performance en el que se participa. En este sentido desde el “giro performativo” interesa más atender los comportamientos de los seres humanos, su vida cultural y social, que hacer una “lectura” de éstos.

El giro performativo permeó en muchos ámbitos, no sólo en las expresiones artísticas que hemos revisado en el apartado anterior, sino también en la formulación de teorías en muy diversas disciplinas. Como referentes vitales para comprender su gestación están por un lado las teorías de acto de habla de J. L. Austin y la línea que desde la filosofía del lenguaje se dio a partir de ésta, a las que hemos dedicado el primer umbral de este texto; en el campo de la sociología son fundamentales los trabajos de Erwing Goffman, que estudió la forma “teatralizada” a través de la que las personas nos desplegamos en la sociedad e interactuamos entre nosotros; en la antropología las aportaciones de Víctor Turner, sustanciales por haber analizado sistemas rituales en los que se da una configuración performativa y en donde los conflictos sociales son estructurados como dramas. Aunque las teorías sobre la performatividad surgieron de otros campos disciplinares fuera del marco de las artes escénicas, rápidamente encontraron eco en artistas e investigadores, como narra Antonio Prieto:

Dentro de la academia sajona, le debemos en gran medida a Richard Schechner haber establecido puentes de comunicación entre las disciplinas arriba esbozadas y los estudios teatrales. Como protagonista de la vanguardia neoyorquina de los años 60 y 70, Schechner se interesó por nutrir su práctica con saberes extra-teatrales, como la etología y la antropología. Conoció a Víctor Turner en 1977, y ambos de inmediato se encontraron mutuamente fascinados por sus respectivos campos de estudio. Schechner y Turner son figuras clave, dado el salto interdisciplinario que dieron a partir de sus colaboraciones, que se detuvieron tan sólo con la prematura muerte de Turner en 1983. A Turner le interesó la teatralidad en tanto a que proporcionaba herramientas para un acercamiento más dinámico al estudio etnográfico, mientras que a Schechner le cautivaron las posibilidades que ofrecía la antropología para enriquecer el campo de estudios de los fenómenos performativos. De esos intercambios se produjeron estudios importantes como *From Ritual to Theater*, de Turner (1982), y *Between Theater and Anthropology*, de Schechner (1985), libros que aparecieron cuando los *performance studies* se sistematizaban como campo académico en los EUA.<sup>51</sup>

También en la academia francesa se desarrollaron los estudios performativos, a través de figuras como Jean Duvignaud en los años sesenta, en una corriente que ha seguido a través de Jean Marie Pradier bajo el nombre de “etnoescenología”; sin embargo, la genealogía que ha tenido resonancia en nuestro país es la de raíz anglosajona.

La producción teórica y artística de este campo de investigación es muy amplia, su desarrollo y asentamiento institucional también lo es: El primer departamento de *Performance studies* se estableció en la Universidad de Nueva York (NYU) bajo la dirección de Richard Schechner en 1980, posteriormente dirigido también por otra de las figuras pioneras de los estudios del performance, Diana Taylor, quien además fundó el Instituto Hemisférico del Performance y Política en la NYU, espacio que ha tenido un papel protagónico tanto por la enorme tarea

<sup>51</sup> Antonio Prieto, “Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico”, en Citru.doc., *Cuadernos de investigación teatral*, núm. 1, nov., 2005, México: CITRU-CONACULTA, p. 54.

de archivación del arte del performance, como por la articulación de trabajo entre artistas, activistas y académicos, así como por la organización de Encuentros internacionales y redes de trabajo entre Canadá, Estados Unidos y América Latina.<sup>52</sup>

En 1984 se creó el *Department of Performance Studies* en la Northwestern University. En Estados Unidos, en muchas universidades, se fueron incorporando programas y departamentos para este campo; en Columbia, Brown, UCLA, Berkley, la Universidad de Texas en Austin, Universidad de San Diego, Universidad de Maryland, Universidad de Washington, entre otras. En el Reino Unido la Aberystwyth University, la University of Roehampton, la Richmond University, University of Warwick, entre otras, ofrecen programas de *performance studies*, en algunos casos como en la Guildford School of Acting con enfoques de *Practice as Research*. En Dinamarca la Roskilde University ofrece un master y un PhD en *performance design*; en Alemania en la Universidad de Hamburgo también hay un master en *performance studies* y en la Universidad de Bremen un Centro de *Performance Studies*. En Francia, en la India, en Australia, en Helsinki y en otras latitudes predominantemente del mundo anglosajón se han ido incorporando departamentos y programas destinados a estos estudios. En Brasil en la Universidade Federal de Goiás se abrió el programa en performances culturales en 2012, siendo el primero en un país latinoamericano.

<sup>52</sup> En este enlace, se puede acceder a la página del Instituto Hemisférico del Performance y Política, donde además de contener mucho material sobre la actividad y la historia del Instituto, se puede consultar de manera gratuita la biblioteca digital que contiene un caudal valiosísimo de la historia del performance y las artes escénicas: <<https://hemisphericinstitute.org/es/>>

Para Diana Taylor, cuya infancia transcurrió en Parral, Chihuahua, su adolescencia en Canadá y que ha desarrollado su vida siempre entre México y Estados Unidos, ha resultado vital reclamar “[su] identidad “americana” en el sentido hemisférico del término”. Por eso el Instituto que ella fundó ha siempre buscado generar redes en entre todos los territorios de las Américas. Un dato interesante de su trayectoria es que ella realizó sus estudios de maestría en la FFYL, en la UNAM. Muchos de sus textos han sido escritos en inglés y español, lo que permite acceder a su pensamiento de manera directa. Véase: Diana Taylor, *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017, pp. 21-22.

La resistencia a abrir espacios específicos, o incluso a sumar en las mallas curriculares de las formaciones académicas en artes escénicas y otras áreas de las humanidades el campo de los estudios del performance en el territorio latinoamericano en buena medida ha sido por un prejuicio hacia el término mismo de “performance”, que durante mucho tiempo se ha percibido como una palabra extranjera, muchas veces reduciendo su significado al arte del performance. Actualmente se han ido incorporando espacios destinados a estos estudios, por ejemplo, en la Universidad de Córdoba en Argentina, donde se ofrece una especialización en Estudios del performance; en el Instituto de las Artes del Espectáculo en Buenos Aires hay un área de investigación también de “Artes performáticas”; en la Universidad de Colombia dentro de la malla curricular de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas figuran varios cursos con enfoques hacia el performance o las performatividades. En México actualmente no existen de manera institucionalizada departamentos o programas concretamente de estudios del performance, aunque paulatinamente han ido figurando como perspectiva de investigación y en algunos programas, como la maestría en estudios teatrales, coordinada por Antonio Prieto en la Universidad Veracruzana, figuran algunos cursos y seminarios dedicados al tema. Sin embargo, aún se mantiene un desconocimiento e incluso prejuicio sobre el campo, en los estudios de la escena y la teatrología se les ubica como una perspectiva periférica, no siempre bienvenida.

El lugar que han ocupado los estudios del performance en la investigación de artes escénicas en México se explica, por un lado, como ya he mencionado antes, por la idea falsa de que son estudios dedicados exclusivamente al análisis del arte del performance y por lo tanto se les piensa (por la historia concreta que ya he apuntado en el apartado anterior del arte acción en México) como anti-teatrales y en este sentido “amenazantes”. Por otro lado, algunas veces se les ha visto como una suerte de rivales de los estudios de la teatralidad. Sobra decir que no sólo no son rivales, sino perspectivas muy complementarias, y que, así como la “teatralidad” no es exclusiva del teatro; la performatividad, como se ha explicado, no se limita al arte acción o performance. Sin embargo, como señala Antonio Prieto:

En parte, esto se debe a que los estudios de la teatralidad, cuyo origen se encuentra en las academias francesa e italiana, han sido ampliamente traducidos al castellano desde los años 70, mientras que los estudios del performance, originarios de las academias inglesa y estadounidense, se dan a conocer en nuestro país a cuentagotas a partir de los años 80, quedando todavía muchísimos textos básicos sin traducir. Un obstáculo para ello ha sido la dificultad para traducir el término “performance”.<sup>53</sup>

Después de muchos años y bajo el reconocimiento de la intraducibilidad del término la palabra ‘performance’ figura ya como palabra del español en el diccionario de la Real Academia. Las definiciones que ofrece la RAE siguen siendo insuficientes y poco atinadas: “performace. (voz ingl.). 1. f. rendimiento (l proporción entre el resultado obtenido y los medios utilizados). 2. f. Actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador”.<sup>54</sup> A pesar de las imprecisiones del diccionario al menos su aparición ha ayudado a zanjar la discusión sobre la pertinencia del término. Aunque aún persiste la idea falsa de que es un término extranjero y que su uso puede ser colonialista, como se puede ver en el hecho de que buena parte de los textos que circulan siguen escribiendo en cursivas la palabra, dando por sentado que es una palabra de otro idioma. El problema de la traducción tuvo repercusiones importantes (de algún modo aún las tiene) en la aceptación de los estudios del performance en la academia mexicana. Como ejemplo baste con mencionar que la primera, y hasta la fecha única, traducción de uno de los libros pioneros más relevantes de este campo *Performance Studies. An Introduction* de Richard Schechner (2006) fue renombrada en su versión al español por Tomás Segovia como *Estudios de la Representación* (2012) y ha seguido reimprimiéndose bajo este título hasta su última edición por el FCE. No me extendiendo en los enredos y evidentes problemas que éste y otros intentos por traducir el término ‘performance’ han ocasionado.

<sup>53</sup> Antonio Prieto, “Los Estudios del Performance: una propuesta de simulacro crítico”, *op. cit.*, p. 52.

<sup>54</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 2014, p. 1683.

nado, ya veíamos desde el primer apartado que esta problemática ha estado desde sus inicios cuando hacíamos alusión a la traducción del término ‘performativo’ por ‘realizativo’.

Más allá de estas barreras, la perspectiva multifocal de los estudios del performance en México y en Latinoamérica están cada vez más presente en las aulas y en los debates académicos y de la esfera del arte. En la sociología y la antropología son enfoques comunes, tanto como en la historia del arte contemporáneo. En el ámbito de la escena sigue habiendo fuertes resistencias a pesar de que los estudios del performance en México en este campo están presentes desde hace varias décadas, Antonio Prieto apunta:

En el caso específico de México, los estudios del performance se dieron a conocer a principios de los años ochenta, cuando Richard Schechner vino a impartir conferencias en la UNAM y estableció contacto con Nicolás Núñez, del Taller de Investigación Teatral de la UNAM, así como con Gabriel Weisz. Pero no fue sino hasta el año 2000 cuando se comenzaron a difundir más sistemáticamente en América Latina, con ayuda del Instituto Hemisférico de Performance y Política, encabezado por Diana Taylor de la U. de Nueva York, y con sedes en México, Brasil, Perú y Argentina. Dicho Instituto organiza encuentros anuales e itinerantes que reúnen a estudiosos, artistas y activistas para debatir y actuar todo lo relativo a este campo en su acepción política. El “Hemisférico”, como se le conoce, ha establecido contacto recientemente con instituciones mexicanas como el CITRU y el CRIM (Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, de la UNAM). Con esta última institución organizó un encuentro en noviembre de 2003, en sus instalaciones de Cuernavaca. [...] Por su parte, la Universidad de Guadalajara abrió en 2002 un importante espacio a los estudios del performance en su Maestría en Ciencias Musicales, con orientación en Etnomusicología, bajo la dirección del Dr. Arturo Chamorro, del Centro Universitario de Arte, Diseño y Arquitectura.<sup>55</sup>

<sup>55</sup> Antonio Prieto, *op. cit.*, p. 57.

En efecto la labor que el Instituto Hemisférico, hasta el 2020 dirigido por Diana Taylor, ha hecho a través de sus encuentros y forjando redes en todo el hemisferio ha sido crucial para difundir los estudios del performance. En junio del 2019 se llevó a cabo el XI Encuentro del Instituto Hemisférico “El mundo al revés: humor, ruido y performance” cuya sede principal fue la UNAM, en el que tuve la oportunidad de ser gestora, parte del equipo de organización y curadora. Participaron como sedes de la UNAM diversas entidades (Facultad de Ciencias Políticas, Difusión Cultural UNAM, Teatro UNAM, MUAC, Facultad de Filosofía y Letras) en colaboración con la Universidad de Nueva York (NYU), la Secretaría de Cultura, el Museo ExTeresa y otras dependencias gubernamentales, que recibió a más de setecientos académicos y artistas provenientes de veintitrés países, entre los que destaca la participación de Judith Butler, Richard Schechner, Donna Kaz, y en la que Antonio Prieto, profesor e investigador de la Universidad Veracruzana, dio la conferencia inaugural “La esponja mutante de Estridentópolis”.<sup>56</sup>

Más allá de las resonancias que el Hemi y sus encuentros han tenido, en México ha habido figuras destacadas en los estudios del performance. Concretamente en el ámbito de las artes escénicas destacan los aportes de Gabriel Weiss Carrington, Profesor e investigador por más de treinta años en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; de Ileana Diéguez, cubana residente en México, y de Antonio Prieto profesor e investigador de la Universidad Veracruzana. Muchos otros y otras investigadoras hemos sumado a nuestras líneas de investigación los estudios del performance, desde el ámbito de la historia del arte, de la sociología, de la antropología, la etnomusicología y la musicología, los estudios intermediales, los estudios decoloniales, los estudios *queer* y cuir, los estudios de género, y un largo etcétera.

Sólo por nombrar algunos ejemplos de investigadoras que considero han sido fundamentales, por nutrir con sus investigaciones este campo, menciono a Elia Espinosa, Karen Cordero, Josefina Alcázar, Rían Lozano, Hortensia Ramírez, Sol Henaro, Julia Antivilo, Mirosla-

<sup>56</sup> Se puede acceder a esta conferencia en <<https://hemisphericinstitute.org/es/encuentro-2019-keynote-lectures/item/2864-antonio-prieto-stambaugh-la-esponja-mutante-de-estridentopolis.html>> [consulta: 24 de junio de 2022].

va Salcido, entre muchas otras. Queda por formularse una cartografía de artistas-investigadoras, activistas y docentes para trazar las rutas que han tenido los estudios del performance, y en general los enfoques performativos en las artes y las humanidades en México.

Como quizá se ha hecho patente en el recorrido de este artículo, el paradigma de los estudios del performance y de las performatividades es como atinadamente le ha llamado Antonio Prieto “una esponja mutante” de dimensiones inabarcables y desbordantes. Este texto, como lo he apuntado desde el inicio, no ha pretendido más que aproximar umbrales, como otros tantos textos introductorios a estas temáticas, buscando delinear un horizonte que no es lineal, sino posee efervescencias, quiebres y vastas orografías. Para cerrar este recorrido no cabrían conclusiones, aunque sí algunos apuntes finales.

### Apuntes finales

Respecto a los términos, performance, performatividad, performático, performativo aunque se resistan a definiciones cerradas resulta importante hacer algunas precisiones.

La noción de “performance” es un término paraguas, implica siempre “actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas”,<sup>57</sup> “marcas iterables” diríamos desde Derrida, agencias y fuerzas performativas, apuntaríamos con Butler, o “comportamiento reiterado” (*twiced-behaved behavior*) como le ha dado en llamarle a Schechner. En el nivel de las prácticas artísticas el término alude al amplio espectro del arte del performance; en otro nivel podemos decir que todas las artes escénicas pueden ser abordadas “como performance” dadas sus cualidades performativas, así como otras tantas actividades humanas como el deporte, un desfile, una ceremonia religiosa, una protesta, etc. La diferencia entre *es* un performance y *como* performance ayuda a aclarar: podemos decir, por ejemplo, que una danza *es* un performance, o una marcha, o un ritual, o un partido de fútbol, en el sentido de que son prácticas que

<sup>57</sup> Taylor, Acciones de memoria, op. cit., p. 11.

implican comportamientos codificados, que tienen ciertas convenciones y regulaciones de los roles de comportamiento, tienen principio y fin. En cambio, cuando usamos el término como perspectiva metodológica, decimos que estamos abordando algo *como* performance. En este otro nivel podemos decir por ejemplo que el performance:

[...] también constituye un lente metodológico que permite analizar determinados eventos *como* performances. Las conductas de ciudadanía, género, etnicidad e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública, de manera consciente o inconsciente. En este caso, podríamos decir que caminar en la vía pública se entiende como un performance de género, por ejemplo, ya que los seres humanos internalizan modelos de comportamiento socialmente apropiado y los reproducen de muchas maneras.<sup>58</sup>

¿Entonces todo es performance?... La respuesta sería que no, pero todo puede ser analizado *como* performance. El hecho de que el término no se pueda definir de manera fija puede resultar agobiante, y sin embargo es una de las ventajas para los artistas y teóricos que buscamos emanciparnos del corsé académico y de territorios disciplinares estrechos. Apunta Diana Taylor que el término “‘Performance’ connota simultáneamente un proceso, una práctica, un acto, una episteme, un evento, un modo de transmisión, un desempeño, una realización y un medio de intervención en el mundo”.<sup>59</sup> Quizá como ella dice, no se trata tanto de definir “lo que *es* performance sino de lo que este concepto nos permite *hacer*”.<sup>60</sup>

Respecto a los términos “performatividad”, “performativo” y “performativo” que son también nociones muy amplias, tratando de sintetizar cabe decir que su uso está siempre aludiendo a la cualidad de “hacer algo”, es decir, por ejemplo, en los lenguajes de las artes escénicas podemos hablar de la performatividad sonora, haciendo alusión de lo que el universo sonoro “hace”, tanto como de la performatividad

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>60</sup> *Idem.*

de los cuerpos de las actrices, o de la performatividad del dispositivo escénico, etc. En ese sentido, decir que algo es “performativo” o “performático” es aludir en ambos casos a la capacidad de hacer cosas en el mundo. Sin embargo, por ejemplo, es una redundancia decir que hay un teatro performativo, porque en estricto sentido todo el teatro lo es; en cambio decir que es un teatro performático, está aludiendo a que es una forma teatral que se vincula a la tradición de un teatro no tradicional que posee características similares al performance y a la tradición del giro performativo en las artes escénicas, como la que hemos revisado en el segundo umbral. Podemos estudiar las performatividades de las artes escénicas todas, en su multiplicidad y amplio caleidoscopio, más allá de sus configuraciones estéticas; del mismo modo que es posible usar el lente metodológico de la performatividad para estudiar procesos sociales, políticos, culturales, económicos y un largo etcétera. Estos apuntes sobre los términos no buscan fijar ninguna definición, los debates y problematizaciones de estos términos son constantes, cambian las posturas y los modos de empleo.

Los estudios del performance o estudios performativos por su naturaleza porosa y posdisciplinaria (o antidisciplinaria) están en constante diálogo con otras tantas perspectivas, se enriquecen, a la par que nutren a otras epistemologías, por ejemplo provenientes de los estudios decoloniales, los *queer studies*, los estudios de género, las perspectivas del posthumanismo, los estudios intermediales; así como de otros giros que han sido fundamentales en los últimos años, tales como el giro sensorial, el giro emocional, el giro aural, etc. El paradigma de los estudios del performance siempre es generoso y busca expandirse para ser un prisma que articule múltiples saberes.

Como último apunte y a modo de cierre quisiera decir que espero que el recorrido que he tejido en este texto sirva como guía, que la escritura ha sido guiada por un interés genuino en dar algunas coordenadas, esas que a mí como estudiante e investigadora en ciernes alguna vez me hicieron falta, para orientarme en el mar inmenso de los estudios performativos y del performance. Considero que los estudios del performance en su vínculo con las artes escénicas son no sólo necesarios, por la generosidad de herramientas analíticas que nos dan con sus epistemologías y sus haceres metodológicos, sino que además son es-

trategias que invitan a fortalecer la construcción de una consciencia sobre los saberes de la escena, que, desde todos sus lenguajes, pero sobre todo desde la fuerza performativa del cuerpo, son capaces de agencia social y política. En los contextos por los que transitamos en estos tiempos de crisis: de violencias múltiples, de emergencias climáticas, de guerras y pandemias, de agudos escenarios de intolerancia: es no sólo una responsabilidad, sino un deber, de artistas, investigadores, docentes y estudiantes, forjar territorios de pensamiento crítico en los que los saberes académicos y artísticos puedan ser herramientas que colaboren en la transformación de nuestros entornos.

## III.2 Momentos del vínculo estético, teórico y pasional entre la historia del arte y las artes escénicas

● ELIA ESPINOSA

Instituto de Investigaciones Estéticas

Lo que presencié simple e irrevocablemente me cambió la vida... Un hombre puede, con dignidad y torrencial majestuosidad, bailar.

José Limón<sup>61</sup>

Bailar como las visiones de Michelangelo  
*y como baila la música de Bach.*

### Procederes y licencias

En un aparente desorden de origen experiencial, por tanto estético y de tono aleatorio, que forma su propio, libre sistema riguroso no exento de reflexión, teoría y poética, me ocupó de obras que forman parte de grandes y complejos recuerdos artísticos e historiográficos personales que reúnen pasado, presente, futuro en el instante y, un buen día, se rinden a la urdimbre de un discurso que no destierra la energía y la verdad de un sueño.

La memoria y su fuerza evocadora que fortalece la experiencia estética, determinante en el desarrollo perceptivo, afectivo e intelectual en nuestras vidas, son el faro que respalda la actitud metodológico-

<sup>61</sup> José Limón (Culiacán, Sinaloa 1908 - Flemington, New Jersey 1972) fue un bailarín y coreógrafo mexicano-estadounidense. Estudió con la bailarina Doris Humphrey y dio a la danza un aliento de libertad más allá de formas canónicas. En su momento, nos ocupamos de su coreografía *El traidor*, de 1954.

azarosa y de escritura acerca del intenso y revelador vaivén de los intercambios de espíritu y materiales, de formas y estilos, por momentos negaciones, en y de la relación de ámbitos en este ensayo.

Entre la historia del arte, las obras y tendencias aquí convocadas, se han llevado a cabo dinámicas de préstamo, usurpación o arrebato de elementos tangibles e intangibles de sus respectivos campos disciplinares. No obstante, con todo y la grandilocuencia de que son capaces, sus coincidencias y querellas éticas y estéticas han alimentado el pensamiento, dado la inspiración, sembrado melancolías y detonado vías de investigación en no pocos estudiosos y practicantes del arte y la historia del arte. ¿Será esto por el momento histórico en que fueron creadas las obras —siglos XIX, XX y XXI—, o por la identidad artística que los define? Lo cierto es que para regocijo del lector “romántico”, mas no para el positivista, lo advierto, que a todo busca explicación o justificación causa-efecto, el tejido emocional-intelectivo y la intensidad de la relación que nos ocupa son de tal complejidad que resulta inextricable, inexplicable, a veces impenetrable, así contemos con los datos que nos ofrece la “utilería”, los objetos, los recursos de nuestros sentidos, la reflexión y la observación alertas, como águilas tras la presa.

Aunque el rico mundo visual, auditivo, háptico de las obras de que nos ocuparemos ofrezca pistas a nuestros sentidos regalándonos aproximaciones a una comprensión cabal del vínculo de las artes escénicas y la historia del arte, su totalidad resulta un misterio, un inabarcable nubarrón de elementos visibles e invisibles, ya que al unísono con las dimensiones mencionadas, el arte mismo, las artes escénicas y la historia del arte están totalmente involucrados en un gran entramado que engloba múltiples factores. Cada cual con sus productos, eficacias objetuales, de acción y textuales, impactan la percepción de quien elige los elementos que llevará a la solución de sus necesidades en la creación de obra; una vez lo elegido se transfiere a la nueva obra, redundará también emotiva e intelectualmente en los espectadores que accedan a ella, hecho que los volcará hacia la escena, los hará emerger en esa espacialidad significativa a la que sumarán todo cuanto su experiencia de vida les provea en el momento.

Es posible que la especie de tesis que implican las últimas doce líneas precedentes sea la tesis-madre de este ensayo. No obstante, nave-

ga en paralelo a las que siguen, cada una con su propio latir en las entrelíneas de estas páginas. Lo que posea y desee cada lector las mantendrá pulsantes:

- La historia del arte puede ser una acompañante cotidiana que invita a hojear un sinfín de veces los libros que nos ofrece la industria editorial que publica sus narrativas. Las acompaña con imágenes grandes o pequeñas, magníficas o de modesta calidad, ahora localizables en páginas de internet.
- Lo que las artes escénicas toman a la historia del arte y a la producción artística, va desde la fuerza de una ambientación, casi un aliento escénico, un cúmulo de sensaciones, una simulación, a la forma e imagen de una obra concreta y materialmente vivible. Las artes escénicas se “apropian” directamente de elementos de las obras de diferentes artes para satisfacer sus necesidades constructivas, resolutivas y proyectivas.
- En tanto producción de narrativas sobre el arte y sus circunstancias múltiples, la historia del arte, al igual que las artes escénicas, quizá se inspira en ideas, conceptos, giros metafóricos que algún historiador o historiadora hayan cultivado en sus escritos.
- Es crucial tener presente que los intercambios que se llevan a cabo entre esos mundos histórico-artísticos son tan conscientes y reflexivos, como intuitivos y pasionales; un equipo destinado a crear obras escénicas trabaja con todas sus capacidades de invención, improvisación, análisis y sentido estético.
- Otra vertiente importante de la estrecha vecindad entre la historia del arte y las artes escénicas es, sin duda, su relación por vía de la teoría. El historiador del arte hace historia de..., pero también teoriza sobre las artes en general y las artes escénicas. En la producción de escritos relacionados con el arte moderno y contemporáneo es especialmente significativa la que se ha dedicado a las artes vivas.
- La historia del arte ha legitimado y validado,<sup>62</sup> en su esfuerzo de revisión de estéticas, tanto a las “obras de arte” como a sus propias narrativas que han formado un caudal historiográfico.

<sup>62</sup> Mucho se ha discutido y se discute aún sobre esas funciones ideologizadas de la historia del arte: legitimar y validar, actos no lejanos de los momentos en que la rapiña de bienes culturales de los países “subalternos” tomó vuelos insospechados en el co-

## ¿Qué pretenden, por dónde van la historia del arte y las artes escénicas?

Tantos cabos se unen para referirnos a la relación de las artes escénicas con la historia del arte que ante el intento de auscultarla, pensarla, disfrutarla y presentarla en lo que de esencial posee, se levanta un rizoma descomunal, como el del árbol genealógico de una persona, o el de las enramadas que cruzan sus larguras en un jardín, sobrepasando nuestra amplitud de percepción cuando intentamos despejar su asimetría.

Sea como sea, al referirnos a uno y a otro campo asoman concepciones sobre sus diversos atributos, lo teatral y lo performativo como políticas de la mirada y de la corporalidad,<sup>63</sup> porque actuar y poner en acto generan espacios que, a su vez, nos involucran e intensifican nuestra sensación de generarlos. Allí, la forma y su tendencia a trazar fronteras entre sí y con lo que la circunda se vuelve esencial en el desarrollo del arte y su discurso, dúo crucial para quienes nos dedicamos principalmente al estudio del arte contemporáneo, sus poéticas y el consumo subjetivo que de él hacen sus públicos.

Antes de abordar con minucia aspectos teóricos, estéticos e históricos del complejísimo, por momentos inextricable vínculo de la historia del arte con las artes del espacio, conviene saber que, en un a-b-c de entrada, la historia del arte es un arte, una ciencia, una poética. En la

lionalismo europeo. Según el historiador(a) o los grupos de estudiosos(as) que las ejercen, contando circunstancias y cultura política de cada cual, tales acciones han sido más o menos tendenciosas, hecho que, por supuesto, se extiende a la crítica de arte. Se explica de inmediato, por su antigüedad, esa tendencia de la historia del arte, que comienza con Plinio el Viejo cuando valora una naturaleza muerta como conjunto visual. Después, en el Renacimiento, la disciplina se consolidará con los trabajos de Giorgio Vasari dedicados a los pintores de esa etapa de las artes en Occidente. La historia del arte tendrá tantas versiones como tendencias ideológicas, éticas y políticas tienen sus cultivadores. Aclaro que la ideologización, y hasta el elitismo de esa rama de conocimiento, no es objeto de este escrito. Mi fin es compartir la experiencia estética y artística en un ensayo libre, que no descarta un mínimo acento pedagógico.

<sup>63</sup> Conceptos del teatrólogo y filósofo del teatro Jorge Dubatti, tomados por el Dr. Luis Conde para discutirlos, con atino espléndido, en su tesis doctoral *Lo eterno que habita lo efímero: retórica, teatro y performatividad en la Segunda Dedicación de la Catedral de México*, presentada a finales de julio de 2022.

actualidad, se abre cada vez más a manifestaciones estéticas y artísticas más allá de la pintura, la escultura, el grabado y la arquitectura; acoge a la música, la danza, el performance, el circo, las artes de la luz, etcétera. Está alerta ante disciplinas de campos humanistas y científicos, a la vez que admira y se nutre de la dinámica metodológica de artes del siglo xx, por ejemplo el cine, para sumar herramientas y cualidades a su hacer teórico.<sup>64</sup>

Hacer historia del arte a partir de la producción contemporánea es producir un trabajo entre la precisión del texto, el rigor de las apreciaciones, a la vez que la recurrencia a metáforas, significaciones ambiguas y ambivalentes en sus narrativas que, no por serlo faltan a una visión competente con varios campos disciplinarios que exigen una supuesta “objetividad”. La historia del arte es capaz de constituir una escritura libre y abierta a giros de escritura insospechados, con tal de expresar las significaciones que resultan de sus análisis; corpus en proceso que implica evaluaciones e interpretaciones de lo que los artistas producen (los contemporáneos en nuestro caso).

Asimismo, el historiador del arte revisa las formas de generación de espacios y concepciones a que nos enfrentan los usos y aplicaciones de la imagen, sean de artistas antiguos o actuales, ambas de corte especializado. La imagen se manifiesta, la descubrimos, la apreciamos en su estatus artístico, u otro, en nuestro cotidiano —la imaginación de por medio— y experimentamos esos procesos día tras día, plenos de emociones que la vida nos lleva a razonar; no hay límite respecto del

<sup>64</sup> Tal como Gilles Deleuze asumió y asimiló filosóficamente los giros y modos metodológicos de las artes como intercambios de velocidades y lentitudes de sus diversos modos de pensamiento al analizar la pintura, el cine y la literatura desde un enfoque ético spinoziano. Se prendó del cine por su trabajo con la imagen como manifestante de su propia estructura y formas de exhibir un mundo: lo anímico, lo conceptual, lo sustancial. Léase *Bacon. La lógica de la sensación, Mil mesetas...* y sus obras *Image-mouvement e Image-temps*. Asimismo, fueron ricos en propuestas de esa índole sus cursos sobre Cézanne, Turner, Klee y Bacon publicadas por Cactus.

Cuahtémoc Medina expuso materiales críticos en una exposición sobre capitalismo y fetiche como parte de un grupo de artistas que exhibieron sus propuestas. Para él fue una ocasión para mostrar su trabajo en un espacio que no fuese la página o el monitor en que se publica normalmente el texto de un crítico.

origen de las imágenes, brotan de nuestra completud física y psíquica desde que despertamos, vivimos el día y volvemos al sueño entrada la noche, incitados y asistidos por ellas.

La historia del arte que dirige sus esfuerzos de evaluación y escritura del arte contemporáneo es un modo de conocer y valorar las culturas visuales, corporales y otras<sup>65</sup> en el mundo de hoy. Difícil y comprometida es la tarea de historiar y teorizar sobre el objeto artístico o las concepciones contemporáneas individuales y sociales de la imagen artística —contenida o sugerida en aquél—, su estructura de signos, su significación en las visualidades, lo escénico teatral, la danza, la música, lo performativo y lo circense, entre otros géneros y atributos, al ritmo a que incita la pasión de la forma.

En una especie de hermandad estética, documental, informativa y corporal con la historia del arte, las artes escénicas despliegan su potencial con y en el cuerpo en movimiento. El cuerpo escénico cruza el espacio y genera, a la vez, otros espacios que, en simbiosis con su energía, modifican su despliegue; diseña versiones de la corporalidad en tránsito —imágenes sucediéndose velozmente— cuya significación se renueva en el seno y por la temática de las obras (performance, pieza musical, coreografía o actos circenses). Si de una obra de teatro se trata, el actor, la actriz, o el grupo de actores y actrices ensayarán, repetirán, improvisarán innumerables veces fragmentos de su trabajo hasta lograr la presentación imaginada y deseada.

Contrariamente a lo anterior, las corporalidades escénicas no son las que determinan la vida escénica, muy rica por cierto, del historiador o la historiadora del arte (conferencias, dar clase, dirigir seminarios, escribir largamente en la computadora...) Estos(as) pensadores(as) enfocan su cuerpo e intelección en expresar, como enfatizamos líneas arriba, sus reflexiones, conceptos, juicios, intuiciones, impresiones, metáforas, en palabras que advienen luego de sentir y analizar los componentes de la realidad artística, su estética y condiciones sociales. Un compuesto

<sup>65</sup> La historia del arte cobró una importancia disciplinaria, política y económica cuando el colonialismo europeo, saqueador de objetos artísticos de las culturas subalternas de los países que subyugó, necesitó de evaluaciones, clasificaciones y un discurso de la estética de lo robado.

tan complejo como fascinante de obras, mentalidades, el gusto de los públicos, el “destino” del arte en los cambios de las políticas culturales, los derroteros de la curaduría y la administración en los museos y galerías, la toma artística de las calles, sumerge a historiadores e historiadoras en la traducción, a voz en cuello o en el monitor, de las sensaciones y emociones que experimentan. No danzan como el bailarín, no saltan como el trapecista o los gimnastas en el circo, no actúan como los actores en la tragedia, la comedia o los géneros contemporáneos del teatro pero, así lo oculten por el prejuicio académico de mantener enhiesto el fantasma de “la objetividad”, se conmueven —nos conmovemos— cuando descubren un sesgo estético singular o el titubeo del gusto ante un objeto, problema o movimiento artísticos.

Entonces, la hermandad de la historia del arte con las artes escénicas, por oposición y coincidencia, se intensifica por la percepción tanto de los valores de la obra de arte y sus componentes materiales, estéticos y éticos (usos y proyección social de los mismos), como por los modos diversos en que se manifiestan las corporalidades de sus practicantes (historiadores[as], actores-actrices, dramaturgos[as], directores[as] de teatro) ante el exigente panorama de sus diferentes empresas creativas y las inevitables políticas que los rigen.

De esas zonas de creación y destrucción a varias voces, en que se yergue, se destruye, se recicla y se toleran apropiaciones de objetos entre artistas, sobre todo en el caso del arte contemporáneo, es fundamental enfatizar aspectos de la actitud metodológica divergente al trazar caminos para alcanzar objetivos que no excluyen *la teoría* de lo que ahí converge, ni la reflexión sobre sus modificaciones estéticas y artísticas en los textos de los estudiosos y en los guiones que orientan la práctica escénica.<sup>66</sup> Tal divergencia metodológica está marcada por la naturaleza de las disciplinas y las materialidades que forjan a un historiador(a) y a un artista escénico (pienso en todo tipo de elementos,

<sup>66</sup> Una cuantiosa producción de escritos de historiadores, filósofos, teóricos del arte y del teatro inunda listas bibliográficas de las que abordaremos, ante todo, ejemplos de tesis doctorales notabilísimas, de franca avanzada, por así decir, valiosas por su urdimbre teórica y su estirpe estética que prodigan nuevos enfoques de antiguas realidades y objetos artísticos.

personajes, energías en la producción escénica de las artes vivas), a la par que la distingue el desempeño específico de sus corporalidades. Ambos protagonistas persiguen la creación de recursos que propician una dicha estética, pues concretan sus búsquedas resolutivas, su evaluación de recursos reales y simbólicos provenientes de la manifestación de la vida en conjunción con los anhelos del intelecto y la imaginación proyectiva.

En la práctica, los historiadores del arte crean un proyecto escrito a ser desarrollado verbalmente o a partir de la pesquisa documental y la eficacia de las tesis, hipótesis y conceptos que guiarán su trayecto hacia la escritura de resultados oscilantes entre precisión, ambigüedad y ambivalencia, consonantes con un índice de etapas que esperan crecer; metodología y escritura (*scribere*: grabar, dejar huellas o marcas significantes). Los artistas escénicos, enormes lectores de obras dramáticas y otras, anotan, en cambio, sus intuiciones, ocurrencias, ideas o correcciones, sobre el guion o el libreto de la obra a la que darán vida con sus actuaciones, si bien lo sabemos, su realización máxima es la *mise en scène* inmediata. Director, actores y actrices dan paso a la actuación desde el primer ensayo. Así descubren la esencia de sus hallazgos dramáticos y conceptuales transfigurados en gesto, resistencia y desarrollo de su corporalidad, dan rienda suelta a un tipo de precisión especial, una dinámica que combina un blanco espiritual y psíquico a alcanzar, nunca distante en su tránsito, su ejecución entre ambivalencias y ambigüedades que, secuenciadas y en su propia armonía, tienen el compromiso estético y ético de henchir y/o atravesar los cuerpos de los espectadores con sus cuerpos aconteciendo en el espacio escénico, productor de sensaciones, sentimientos e imágenes.

### **Una “exhibición imaginaria” a disposición de artistas de lo escénico**

Páginas atrás hicimos alusión a la historia del arte sirviéndonos de la imagen de una “galería” enorme, sustanciosa, destructiva y reintegradora de objetos, maniobras, procedimientos técnicos y metodológicos de los que se han servido ¡con obvia evidencia! las artes escénicas. Fácilmente nos representamos imágenes plurales en sucesión en una

sala imaginaria, tal vez más larga que ancha, o esférica, sus puntos equi o heterodistantes en medio de los elementos que reserva. Y al abrigo de un interés estético y artístico, en tanto dramaturgos, escenógrafos, actores, directores de teatro, públicos de las artes escénicas y, en especial, del arte dramático, se toman las obras o elementos que convienen a lo que se está montando, lo que está por comenzar. Se adaptan o se sustituyen elementos convenientes al compromiso creador de generar una obra dramática, su escenificación general —manejo del espacio—, su vestuario —o la desnudez—, la música, si de ella hay necesidad. Todo y todos se aproximan a la génesis y dinámica de la imagen total de las obras y las subimágenes<sup>67</sup> elegidas, su desconstrucción y regeneración intelectual y pasional en los usos que de ellas se hagan, pues el arte y la existencia laten en los creadores a que aludimos.

Al evocar el vínculo que motiva este ensayo, la memoria y la imaginación nos llevan súbitamente al caso de la ópera romántica, su complejidad artística y estética, fastuoso recuerdo trágico la mayoría de las veces, así como versa un principio de aliento spinoziano que energiza nuestra reflexión en tanto espectadores: *somos lo que nuestro cuerpo puede*, un cuerpo que la vida comanda mientras él, a su vez, sobrepasa, aunque jamás distante, al pensamiento. Es innegable que el sentido estético arrasa nuestro cuerpo, reconfigura esa proximidad de carne y espíritu en quienes presencian esa integración de las artes que es la ópera. Desde *El Holandés Errante*, de Wagner, *Aída*, de Verdi, *La bohemia*, de Puccini..., hasta *Wozzeck* y *Lulú*, de Alban Berg, *Ahkenaton*, de Philip Glass, *Hamlet*, de Brett Dean, *Saint François d'Assise*, de Messiaen... No es extraño que para *El Holandés Errante*, de Wagner, se presentasen, a veces, imágenes inspiradoras tanto del paisaje alemán en la pintura (Gaspar Friedrich) como de las marinas del inglés Whisler, o que para algún montaje de *Aída* se hayan utilizado carros de tiro jalados por caballos blancos vivos, sarcófagos, columnas. Y es lógico que hayamos visto vestimentas y accesorios al estilo de los que portaban los faraones y sacerdotes egipcios (visibles en los frisos inte-

<sup>67</sup> El sentido que aquí se da al término “subimagen” nada tiene que ver con un mérito de la naturaleza de la(s) imagen(es) en cuestión. Subimagen es aquella que, en tanto componente, edifica, contribuye a la estructuración de la imagen total de una obra.

riores de las pirámides de Keops, Kefren y Mikerinos), en juego con escenografías al estilo de Luxor o Ninibe, ciudades de proporciones gigantescas, en tan enjundiosa obra de Verdi.

Antes de continuar con la ópera, más allá de usar su enunciación como un destello altamente eficaz para hacer sentir, imaginar y comprender la relación estrecha entre la historia del arte y las artes escénicas, séase consciente de que la ópera tiene una consanguinidad estrechísima con el cine. Y no sólo porque muchas óperas han sido realizadas cinematográficamente, sino porque es un arte que demanda el esfuerzo de grandes equipos de creadores técnicos, actorales, directivos, ejecutivos, etcétera.

Sabemos y hemos disfrutado pensar que el cine, en tanto que tema y manejo de la imagen, cuerpos y objetos en movimiento contextualizado en consonancia con un guion, comienza en cualquier acto o momento de la vida; la vida es filmada por el ojo de cíclope de la cámara desde pequeñas acciones cotidianas o momentos insignes para el cineasta y su grupo actoral y técnico. El resultado será enfrentado por miradas, será comentado, y tomará su lugar la presencia de una cámara que es grabada en el acto de filmar “dentro” de la película. Jean Luc Godard y David Lynch, entre otros, multiplican esos espacio-tiempos únicos en el cine.

## Escenificaciones en el cine

La memoria nos transporta súbitamente al derroche de ajuares y montajes escenográficos de obras de hace sesenta años. Los encarna en *Cleopatra*, película dirigida por Joseph Mankiewicz, estrenada en 1965, y en otras películas hollywoodenses en que fragmentos históricos, elementos simbólicos egipcios y romanos de la antigüedad, la imagen y la música que acompaña a la obra, comparten su autonomía estética con el discurso narrativo que la sustenta. Al ver el filme, es inevitable el aire de una gala de significación política e ideológica de tiempos de la Guerra Fría, en que todo era una demostración de poderes entre Estados Unidos y la Unión Soviética, desde el uso político de obras de arte —recuérdese la exhibición de *Mona Lisa*, de Da Vinci, en una

de las salas de la Casa Blanca en tiempos del presidente Kennedy, o las copias de frisos antiguos de palacios persas o edificaciones egipcias, con la diosa Ishtar, por ejemplo, que adornan paredes del vestíbulo del Empire State.

En *Cleopatra* son inolvidables los panoramas, las edificaciones, los despliegues de ejércitos y caballería, el diseño de interiores del palacio de la reina, interpretada por Elizabeth Taylor, para ambientar su intensa vida política y pasional. Esa parafernalia es prueba de la honda comunicación y colaboración entre la historia, la historia del arte y el cine y, en no pocos casos, dicha fusión ha dado solidez artística e ideológica a obras del llamado “séptimo arte”.<sup>68</sup>

Otras cintas insignes del cine por el cine mismo y su estética, cuya luz, movimiento y abstracción condicionan a un *cine-cine* performativo, filosófico y poético, son, entre otros ejemplos: *Passion* (1981) de Jean Luc Godard, *Inland Empire* (2006) de David Lynch, *El caballo de Turín* (2011) de Bela Tarr. Esos autores han trabajado el valor temporal y visual de la imagen como punto central de sus investigaciones estético-cinematográficas y su creación, y reconocido que esa maravillosa entidad autónoma a la vez que dependiente de nuestras necesidades, es un acontecimiento con vida estructural y significación propias. Tales cineastas no “narran” ninguna historia en términos de principio y fin; presentan sus imágenes como unidades con cualidades y carácter únicos en un continuo no exento de misterio, lógica propia, en semejanza con el correr de los sueños. Cual archivo de energías en el cuerpo de directores de escena, de dramaturgistas —*regiseur(seuse)*—, de actores y técnicos, se agolpan fragmentos, detalles de obras que consideran, en su inmersión en la historia del arte, llevados desde su entender, sentir y necesidad. Prodigan detalles, giros estéticos para provocar, bajo la dirección escénica indicada, el brote en el espacio ante la cá-

<sup>68</sup> En este escrito, el cine es concebido como un arte escénico de gran densidad tecnológica y estética, pleno de especificidades y especializaciones operativas. Citarlo con asiduidad, es acercar al lector a uno de los ámbitos artísticos en donde la historia del arte y lo escénico han logrado colaboraciones inolvidables, por la enorme huella ético-estética que han dejado en los espectadores e igualmente por la riqueza propiamente artística que las distingue. Ejemplo de esto son las obras analizadas.

mara; incentivos al juego de espejos del pensamiento y la imaginación, atributo infaltable para que los registros de la interioridad emerjan en tanto reserva excesiva de experiencias.

Así como el cine narrativo, dependiente de un libreto, ha dado luz a tantas imágenes cuya tarea es contarnos una historia dentro de la Historia, tal el caso de *Cleopatra*, o en *Passion*, donde Godard lleva a la pantalla, en tercera dimensión, con personajes vivos para que la cámara pasee su lente de abajo hacia arriba y horizontalmente en los espacios que los separan, a *La Ronda nocturna*, de Rembrandt, y a *La matanza de Chios*, de Delacroix. Sus actores dan vida e insertan en el tiempo específicamente cinematográfico —un tiempo del tiempo potentísimo— un sinnúmero de escenas alusivas a la fuerza de la pasión como imagen de la existencia humana en consonancia con la del instinto y la prospectiva de la tecnología. Godard trabaja una estética de lo inesperado y lo posible en paralelo, el asalto del asombro de un sentimiento o actitud que articula el todo: el paso de una escena a otra sin conexión aparente. En sus secuencias, la imagen cinematográfica deviene una ética aconteciente impregnada del entendimiento que acoge lo mirado y es capaz de hilvanar, en la temporalidad moral del filme, las escenas que se suceden en galaxia: las vicisitudes de una obrera joven en su fábrica, los zigzagueos y autoagresiones de una pareja madura, un avión cruzando, con su cauda de humo blanco, el cielo diurno, panoramas de la naturaleza y las investigaciones del cine en las estructuras internas de aquellas pinturas tan conocidas. Transfigura en imágenes temas amorosos, de circunstancia e históricos, grabados por la cámara principal en modo de cine que filma lo que tiene frente a sí, incluida otra cámara pequeña que está “viendo” las pinturas de los siglos XVII y XIX,<sup>69</sup> con sus personajes de carne y hueso. Entre emociones

<sup>69</sup> El cine se ha filmado a sí mismo de modos diferentes. El ejemplo más evidente que recuerdo es cuando, en *Inland Empire*, de David Lynch, aparece una cámara en el espacio que media entre la cámara principal, no visible, pues está grabando, y lo que está siendo registrado: el escenario, los actores y objetos que están ante cámara durante el desarrollo de la obra. De tal forma que, cual jirafa de baquelita negra que asoma a “ver” la muerte de Laura Dern en brazos de una indigente -hacia el final de la película-, esta segunda cámara es grabada por la cámara mayor; así, el cine se ha filmado a sí mismo. Otra autofilmación del cine, esta vez de profundidad y tenor diferente, es

acalladas por su convicción actoral de dar vida a los personajes del cuadro, visible en la película, los participantes “componen” las escenas y los representan disfrazados de holandeses de hace más de cuatrocientos años, en la una, y de otomanos contra griegos del siglo XIX, en la otra. Son escenas teatrales porque llevan al acto vivo los cuerpos en el espacio, teatralidad que emparenta con el sentido cinematográfico-pictórico que resignifican los actores al colocarse en las posturas que muestran las obras originales, con sus propios rostros. Hacen palpar un hecho de nueva complejidad estética, pues lo filmico-teatral-pictórico se vuelve cercano al espectador, quien vive, “está dentro”, en la atmósfera afectiva del filme y, a su vez, de las pinturas.

*El caballo de Turín*, una película del húngaro Béla Tarr, estrenada en noviembre de 2011 es, según él mismo, su testamento filmico. *El caballo de Turín* es uno de los poemas visuales en blanco y negro más logrados e impactantes en la historia del cine, ejemplo magnífico del uso de la naturaleza muerta por su juego de claroscuros en extrema lentitud y como símbolo de vida de sustento mínimo obligada a la frugalidad.

La escueta, repetitiva e intensa historia de un padre y una hija, campesinos paupérrimos sin esperanza de sembrar ni cosechar a causa de la sequedad de un pozo situado frente a su cabaña, un clima adverso, la ventisca permanente que levanta remolinos de hojarasca, y un caballo agonizante en el granero, sin cura a su fatiga extrema, su vejez

la que el cineasta Tom Tykwer lleva a cabo en *Corre, Lola corre*, de 1998. La película alterna la acción extrema de Lola —una pelirroja que desborda condición física—, con las diversas escenas que arman la totalidad de la obra en una economía de elementos que contribuye a no distraernos de las carreras sorprendentes de la protagonista, quien está comprometida en la obtención de una cantidad grande de dólares para saldar una deuda que tiene su novio con un ejecutivo. En la obra, la operación cine-que-graba-al cine se da cuando el cineasta intercala fragmentos de escenas de tortura u homicidio, sin aparente razón de figurar en la secuencia general. Pero el cine que está siendo filmado es el pensamiento y la memoria mismas en plena secuencia —muy parecida a la de los sueños—, esa que a todos se nos presenta en “flashazo” cuando estamos en cualquier actividad, cuando menos lo esperamos... Reconocemos su contenido aparentemente inconexo con lo que estábamos haciendo, para luego “regresar” a lo que hacíamos, a nuestra realidad. Así filmó al cine mismo Tykwer, grabando momentos de la cinegramática del pensamiento-memoria que insertó como paréntesis de “imágenes fuertes” en el ritmo visual y emotivo de su película.

prematura por ser el único ser de apoyo a la familia en el campo. Casi imperceptible, si no fuese porque el hambre y la lentitud de los protagonistas nos invaden dramáticamente, un plato de madera iluminado tenuemente en el centro de una mesa grande, con una papa cocida, es el eco sutil cotidiano, la cita cinegramática de la naturaleza muerta, género pictórico muy cultivado en la pintura y la escultura europeas en el siglo XVII, con preeminencia en la antigua Flandes. En ritual mecanizado, que irradia un amargo deber ser de sobrevivencia, la adolescente ayuda a su padre casi paralítico a vestirse y desvestirse todos los días. Suma a su tarea de asistencia, la de cocer cada día una papa grande, dar un poco de hierba al caballo amado y respetado, que no volverá a tirar la carreta en los caminos escarpados del entorno. El esfuerzo cotidiano por calmar el hambre y apoyar al padre, prosigue su curso paralelo a la voluntad dolorosa de permanecer y perseverar cada día mientras él sale en busca ya no de un sustento, sino del misterio que linda con la locura; luego de ver por última vez al caballo, ella cierra el granero con recato, regresa a su cabaña, se sienta frente a la ventana a esperar... mirando, sin ver, el afuera, donde resplandecen incógnitas.

El plato con la papa cocida es el eje de la relación humana sobresaliente en esa magnífica obra de Béla Tarr, pues sitúa frente a frente al padre y a la hija, quienes cruzan miradas duras y lentos ademanes. La cámara hace un *close up* piel a piel del plato con la tuberosa, y por segundos, le otorga la autonomía de naturaleza muerta; en torno a ella se repiten, dolorosamente cotidianas, la lentitud general, casi litúrgica, que determina a la obra, y la de los gestos de los personajes.

\*

Quizá he dado pie a pensar que me había olvidado o distraído de la ópera; no, imposible. Fue citada en primer término porque es claro, fortísimo ejemplo, dada su multi e interdisciplinarietà, de cómo un proyecto artístico puede deber mucho a la historia del arte y a las artes en sí. Convoca a ver con luz propia sus incursiones y apropiaciones de esa historia.

Valió la pena habernos ocupado de esos tres ejemplos supremos del cine (¡tantos otros se quedarán en el tintero!), lo afirmo plenamente

convencida, sin reserva alguna. Uno estadounidense, de tipo narrativo. El otro, francés, nuevo en su momento, en su estilo de abstracción y modo performativo, elaboración de elementos, escenas de amor y diálogos, recursos materiales y significaciones en la inclusión del acontecimiento artístico. El tercero, húngaro, toda una cita fotográfica de la naturaleza muerta en blanco y negro, expansión de su poética trágica fortalecida por la ventisca sin fin, la lentitud y la repetición de gestos y acciones, el protagonismo indirecto, estremecedor, del caballo moribundo.

Paradigmas clarísimos de la colaboración, el intercambio de vasos comunicantes entre el arte escénico y la historia del arte, esa trilogía embandera su estética de la imagen como *lo inextricable*, hermético, de la mano de una moral y una ideología que sólo se experimentan y pueden darse en el arte y, con especificidades propias, en el cine. Nominaría a esa moral como una *verdad de la luz, la oscuridad y sus gradaciones infinitas* —eso es para mí material, ética, estética y técnicamente el cine—, ya que tales atributos juegan en el plano de las significaciones que en él se debaten visual y auditivamente... No dejarán de confundirse y fusionarse nuestras vidas con la plenitud de la imagen en movimiento, verdad en que nos reconocemos agrandados en la superficie de la pantalla, receptora y secuenciadora, elemento único en el universo del arte, la cultura y la historia.

## Escenificaciones multiobjetuales en la ópera

Ya decíamos que el caso de la ópera es único respecto de la convivencia de la historia del arte y las artes escénicas. Como afirmé líneas atrás, nos lleva a reconfirmar la evidencia de su largo compartir multi e interdisciplinario, su alianza funcional caracterizada por *lo artístico, lo práctico-estético y lo teórico* que llevan a cabo en sus formatos epistemológicos.

Escenografías cambiantes en cada acto de las obras de muy largo aliento, larga duración en que las voces múltiples, educadas en su modulación, el canto, la música instrumental, los “ilusionismos visuales” (los *tromp l’oeil* de la pintura barroca, tan eficaces), conceptos

dramatúrgicos, vestuarios, reproducciones o simulaciones de “cuadros” insignes, esculturas, subrayan la alternancia de las disputas de objetos y tendencias en el convivio interdisciplinar de lo artístico visual, objetivo y escénico entre la historia y las artes del espacio.

Arte multi e interdisciplinario que siempre tuvo, tiene y tendrá, en ejemplos antiguos o contemporáneos, una tendencia a la performatividad, derivada de su complejidad artística y su evocación de nuestra profunda y vulnerable existencia emocional, la ópera está impregnada de sentidos divergentes y confluyentes sobre todo en las obras del siglo xx. Posee y poseerá un tono clásico por su origen en las cortes italianas del siglo xvi y los clasicismos subsecuentes —perceptibles en las óperas de Mozart, por ejemplo—, su caudal formado por el canto y la actoralidad de tenores, sopranos, barítonos, *castrati* y cantantes travestidos sin cuya virtud vocal e histriónica ese género sería, y hubiese sido, más que música, una hiper escena y grandilocuente juego escenográfico, espectaculares conjuntos visuales e historias que contar.

Si la imaginamos a la usanza de doscientos años atrás, la ópera es un delirio visual y auditivo cuya materialidad involucra ajuares escénicos (vestuarios, cortinajes, mueblería, enseres, a veces animales vivos, simulaciones o los mencionados *tromp-l'oeil*). Baste recordar algunos montajes para escenificar las óperas de Wagner, entre los más fastuosos que se hayan diseñado, por la demanda de su naturaleza artística multidisciplinaria, intensamente teatral y musical, pictórica, literaria y arquitectónica, su apropiación inspiradora de una o varias obras, tendencias, sensaciones, por fragmentos o en su totalidad.

Detalles y grandes planos de la galería de la historia del arte en tanto muestra imaginaria de objetos creados por los artistas visuales y las sociedades que los han forjado a través del tiempo —una de nuestras figuras para dar imagen al vínculo crucial tema de este ensayo—, salpican las diferentes espacialidades y espacializaciones veloces, crecientes en intensidad, que se configuran en la ópera. Las gramáticas del escenógrafo, la intuición y capacidad representacional del director, la energía interpretativo-performativa de los cantantes —un tipo de actores y actrices en ese género—, la visión y apuntes del coreógrafo —si hay danza en el proyecto—, el *regiseur(euse)* o dramaturgista que atiende la estética y consecución de la obra, y el *staff* (técnicos esce-

nógraficos, iluminadores, maquillistas, asistentes generales) estructuran su universo. Literal o simbólicamente todos se harán de los materiales que satisfagan sus fines, sopesarán la estética de lo elegido, traducirán intensidades tanto a la génesis como a la proyección de la obra de que se trate en el escenario.

Hasta el siglo XIX, los escenarios operísticos fueron una tumultuosa dinámica visual-auditiva que se ha repetido<sup>70</sup> —variantes más, variantes menos— a lo largo del tiempo. No olvidemos que en esas artes —teatro, danza, performance, circo— a excepción del performance en ocasiones, toda obra está destinada a repetirse diferenciándose, como hemos planteado, de la versión que le precede, y así sucesivamente... Cada vez que se monte una obra, habrá la misma estructura a trabajar con variaciones novedosas que ese ejercicio produzca.

Lo cambiante de las escenografías en la puesta en escena y en las diferentes versiones que a lo largo de su historia puede haber tenido y

<sup>70</sup> En la naturaleza y en el arte la repetición ejerce su despliegue como una macro y micro rítmica variable según surgen y nos determinan las diferenciaciones que su frecuencia propicia. La naturaleza repite, y al repetir, diferencia; jamás produce seres idénticos, así se trate de hermanos gemelos o, aún más, siameses. Los campos reverdecen, las estaciones, hoy alteradas, se presentan en orden sucesivo, nacen hombres y mujeres, animales machos y hembras de distintas especies, los protozoarios se multiplican, desde las algas diatomeas a los ahuehuetes o las sequoyas, los vegetales se reproducen sin cesar, el plancton alimenta a el cuerpo de la ballena azul o la horca. Billones de billones, billones de trillones de células se generan por mitosis o por otros procesos orgánicos, la vida orgánica se mantiene por la repetición de modelos genéticos, pero las criaturas que se gestan sólo son semejantes, aunque posean la misma morfología que las demás en su cadena repetitiva. Marcadas diferenciaciones físicas nos definen y así en lo psíquico, sin exclusión de las dimensiones que en los animales estudia la etología. En el arte y sus transformaciones materiales, estéticas y conceptuales caracterizadas por un desbordamiento de significaciones, la repetición está relacionada con la mimesis, la representación en el realismo y sus diversas variaciones en la historia del arte a través del tiempo. Si de arte abstracto se trata, la posibilidad de repetición se da, como en el realismo y en el naturalismo, en el ejercicio cotidiano del oficio del artista y hasta en quien pretenda “copiar” una obra. El hecho de repetir bajo esos propósitos saltará a la vista, pues la diferencia se manifestará, así sea imperceptible. Las formas no miméticas de una pintura abstracta informalista o geometrista se pueden repetir en el nivel de la fuerza anímica que habita la obra, no tanto en lo que atañe a las configuraciones de la materia misma y sus densidades heterogéneas.

tiene una ópera, nos exige señalar el interesante problema de la fugaz permanencia del testimonio visual, y otros, del “apoyo” de la historia del arte a la fastuosidad visual, o el escueto tratamiento escénico minimalista, de tono geometrizable, de dos versiones de *Aida*, de Giuseppe Verdi, o *Madama Butterfly*, de Giacomo Puccini. Un montaje será distinto del otro en cada nueva visión escénica y escenográfica de la obra; aunque los *staffs* se lo propusieran nunca se podrá repetir idénticamente la parafernalia general de una obra.

Esas óperas figuran entre las experiencias más extraordinarias que podemos vivir. Una vez señaladas sus apropiaciones de elementos de otras artes, me ocuparé de algunas de la segunda mitad del siglo xx.

## Aída

Una de las producciones de *Aida* que recuerdo como suave brisa, por tanto tiempo que ha pasado desde su presentación en el Palacio de los Deportes en la Ciudad de México, a principios de 1990, fue la llevada a cabo, entre otros, por la soprano Violeta Dávalos (+) como *Aida*, el bajo barítono Rogelio Vargas como el Faraón, entre otros participantes. Fue un logro pleno de sobriedad, por su ahorro de elementos escenográficos e intensidad interpretativa. La Esfinge de Giza fue el símbolo de apogeo y poder al centro del escenario, figura de gran dimensión material e importancia histórica, rodeada de algunos fragmentos de desierto y fondos oscuros emulando la noche en un lugar de historia milenaria. Todos sabemos que *Aida* trata del triángulo amoroso entre ella, Radamés y Amneris... La princesa etíope es llevada a Egipto como esclava, en donde surgirá su amor con Radamés —primer soldado del faraón—, sentimiento que les costará la vida, vivos en el encierro, por el amor y los celos de Amneris, y el honor de la guerra con los etíopes, si bien la causa verdadera de su fin es el despecho de la egipcia por el soldado.

El argumento de esa exuberante ópera convoca tanto a la historia como al amor romántico, sacrificial, de los enamorados cuyo sentimiento encuentra la libertad en la muerte. La acción se ubica en la Menfis y en la Tebas de la época de los faraones de la dinastía xix o

xx, y la obra pertenece a la segunda mitad del siglo XIX, lapso en que la Europa Colonial se repartía África y varias partes del Oriente. Como en sus otras óperas, Verdi manifiesta ahí su pasión por la vida e, inevitablemente, da cauce al orientalismo europeo y los grandes acontecimientos de su momento histórico: cumple la petición que recibió del Jédive de Egipto, Ismail Pachá, de componer una ópera que evocara el ambiente de esas tierras con el fin de que su estreno coincidiera con los fastos de la inauguración del Canal de Suez.

Como decía, el argumento de esa ópera responde a una época histórica muy dura para los países subyugados por el colonialismo europeo. Denota una vecindad espiritual y literaria con obras de pintores románticos y simbolistas franceses: Delacroix y Gustave Moreau. *La matanza de Chios* y *La muerte de Sardanápalo*, del primero, y del segundo las esfinges con cabeza y senos de mujer, las atmósferas erótico-religiosas en que bailarinas etéreas o personajes bíblicos y mitológicos siembran enigmas y atmósferas sombrías.

El triángulo amoroso que forman Aída, Radamés y Amneris, es el de la tradición del amor como intento que no culmina jamás en Romeo y Julieta, de Shakespeare, si bien Amneris sobrevive a la muerte de los enamorados.<sup>71</sup>

## Madame Butterfly

La representación de *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini, que tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México en noviembre de 2020, fue un gran montaje e hito estético memorable. Aún registrada en video, se aprecia la excelencia escenográfica minimalista, del canto absolutamente afectivo, comprensivo y firme del drama romántico, orientalista, “de época”, de Cio Cio San, Madame Butterfly, las sopranos, tenores y barítonos, la dirección artística, acompañados por la eficiencia de todo el equipo técnico y de maquillistas y

<sup>71</sup> Es famosa la versión que se presentó en la San Francisco Opera House, con Luciano Pavarotti (Radamés) y Margarete Price (Aída). Asimismo, la que acompañó la Filarmónica de Viena, dirigida por Herbert Von Karajan. Ambas localizables en internet.

vestuaristas... Cio Cio San fue la estupenda Maribel Salazar, el oficial de Marina, su amado, B.F. Pinkerton, tocó a José Ortega, Suzuki, la asistente de Cio Cio San, tomó vida gracias a Encarnación Vázquez, el Príncipe Yamadori fue Octavio Pérez Bonzo. La Orquesta y Coro del Teatro de Bellas Artes, dirigidos por Ivan Anguélov, completaron la magnificencia de esa versión.

Semejante a la impronta romántica de la tragedia de *Aida*, de la misma época orientalista de la Europa del siglo XIX, si bien diferente en la densidad de la trama ético-amorosa de complicadas ancestrías, *Madame Butterfly* está ambientada en Nagasaki, Japón. Historia de amor melancólica de la joven Cio Cio San, que será esposa del oficial de marina Benjamin Franklin Pinkerton, fluye también en lo imposible; aventurero en su actitud, aunque uniformado de blanco, no toma en serio el compromiso de matrimonio con la joven y la deja, prometiendo regresar. Pasa el tiempo y ella, vejada por su familia al transgredir la tradición japonesa no católica, esperará a su amado, de quien tuvo un hijo. Recibe la noticia del regreso de Pinkerton, pero el reencuentro será desdichado: él llega acompañado de su nueva esposa. Ante la humillación y el desprecio, Cio Cio San decide matarse, sin importarle que el príncipe japonés Yamadori le proponga matrimonio.

La economía de elementos de la escenografía geometrística, con efectos cromáticos entonados en azules de cobalto y zonas de sombra, comunican a los sentidos que ahí se desenvuelve un conflicto, recuerda las delicadas puertas, con tiras de madera en cuadrícula, de una casa japonesa contrastante con las vigas agrupadas en haz al fondo del escenario, que aportan una energía escenográfica tal vez alusiva a la densidad dramática de la obra.

Se puede argumentar fácilmente que las excelentes producciones de *Aida* y *Madame Butterfly* que he traído a colación, no tienen que ver con la historia del arte, sino solamente con la toma de elementos del arte mismo sin más. Lo cierto es que si lo pensamos así, al tomar algo de la “galería imaginaria” que he planteado como una de las formas de presencia de los objetos y anti-objetos atesorados a lo largo del tiempo en la intimidad de un museo u otro lugar de exhibición —un parque, el montaje efímero de domos para cobijar una muestra por uno o dos días, etcétera—, la historia del arte está presente en su modo de registro

objetual (clasificaciones, mediciones, descripciones llanas o muy elaboradas de los artefactos de los que todos tenemos, por lo menos, la impresión de que existen). Y es así por consecuencia de sus tareas y funciones como una disciplina que ha historizado, sociologizado y acciona estéticamente, se sirve de ciertos conceptos filosóficos y publica sus resultados en libros o en revistas que muchísimos lectores consultan; sin la historia del arte no habría criterios para valorar aquello de lo cual un artista o un grupo artístico escénico se apropia.

## Operas del siglo xx

Una vez analizados en la línea de nuestro cometido los dos casos de óperas consagradas por la tradición occidental decimonónica, que desplegara su esplendor en medio del dominio de colonias de África, Asia y América, y daba al mundo avances científicos (la teoría del color de Chevreul y la llegada de la fotografía y el cinematógrafo en lo referente a la cultura visual) que se cristalizaron en el crecimiento material, técnico y estético de la pintura, la historia del arte adquirió una investidura de registro de lo usurpado por los colonizadores y, al mismo tiempo, la de ciencia de la imagen y las formas.

*Aída* y *Madame Butterfly* han puesto la mesa para poder decir, ahora, unas palabras sobre la relación compleja y grandiosa que nos ocupa en óperas contemporáneas como *Wozzeck*, de Alban Berg, estrenada en la Ópera Estatal de Berlín, en 1925, dirigida por Erich Kleiber, *Akhnaton*, de Philip Glass, presentada en la Metropolitan Opera House en noviembre de 2019, y *San François d'Assise*, de Olivier Messiaen, llevada a cabo en la Ópera Garnier, en París, en noviembre de 1983. Se trata de composiciones poseedoras de una plenitud escenográfica que debe mucho a los cambios generales del arte y a una búsqueda de reencuentro de valores mermados por los conflictos políticos en el mundo del siglo xx, cambios que, en mucho, se manifestaron en el arte desde las vanguardias de principios de esa centuria. La libertad en la toma de elementos históricos de la “galería imaginaria” —concepto sugerido casi al principio de este texto— conlleva la condición de aquellos movimientos que, a partir de nuevas concepciones del arte y

la investigación artística, con preeminencia de la pintura, la escultura, pero también de la música y lo escénico, dieron pautas de transformaciones estéticas que hoy se siguen desarrollando.

Antes de abordar aquellas óperas desde los ángulos que nos interesan, no está de más recordar que una prueba estupenda de la repercusión de la historia del siglo XX y de las vanguardias, fue el tener presente la recuperación de valores perdidos y, en lo estrictamente artístico y estético, la lección de síntesis, cambio de concepto del plano, que pasó de ser una sencilla superficie para la representación mimética del realismo académico, a ser generador de signos, abstracciones, nuevas visiones de la expresión y el concepto del cuerpo. Responsables históricos de esos vuelcos estéticos y técnicos refrescantes para la investigación escénica, fueron el Cubismo (*Parade*, de Jean Cocteau, Erik Satie, Igor Stravinsky), el Constructivismo ruso (Tatlin, los hermanos Naum y Nicolás Pevsner, Rotchenko, entre otros), el Suprematismo (Malevich), el Neoplasticismo (Mondrian), el Surrealismo, el Fauvismo y el Expresionismo alemán con sus giros literarios sensibles al concepto de imaginación, afecto y vida interior como un todo indivisible. Todo un legado al ámbito general artístico de 1900 a principios de la Segunda Guerra mundial, aportaciones que oscilaron entre tendencias emocionales y racionalistas, determinantes también de la danza y la *parade*: llegó a París el Ballet Ruso de Sergei Diaghilev y, unos años más tarde, en Weimar, con la Escuela de la Bauhaus, de gran compromiso social, y la propuesta de la danza geométrica de Oscar Schlemmer, su *Ballet Triádico*, interesantísima investigación corporal y visual a partir del diseño esencial de sus coreografías, en las que los bailarines aparecen disfrazados de prismas geométricos.

Óperas como *Lulú* (1937), de Alban Berg, *Einstein on the beach* (1975-1976), de Philip Glass, o *Nixon en China* (1984-1987), de John Adams, a excepción de *Lulú*, basada en el *Erdgeist* (*El espíritu de la tierra*), de Wedekin, tratan del rescate de principios espirituales, la búsqueda de una vida económicamente justa, los aciertos éticos, las contradicciones y los dramas que causara la lucha del socialismo contra el capitalismo, el fascismo nazismo, éstas últimas vigentes, con sutiles o bruscas variaciones, en nuestro sistema mundial de los últimos ochenta años.

A través de las obras elegidas de Glass y Messiaen, la dramaturgia que se desarrolla en escenarios y actuaciones minimalistas, poéticamente grandiosas, nos hace conscientes de que la actualización de los problemas de nuestro tiempo que la ópera logra al unísono con otras artes y la historia del arte, se mantiene en total fusión con los “avances” de la investigación musical (la atonalidad, por ejemplo), las contradicciones de la vida íntima (amor-pasión, amistad, camaradería, ternura...), las proyecciones del pensamiento en la construcción de una realidad palpable o fantástica.

## Wozzeck

El canto es el cuerpo que se desborda en el viento; se expresa en formas específicas de sonido. Canto y cuerpo son escénicos. Y en la ópera, el cuerpo y las corporalidades generan tantos matices como exigencias tiene la obra a la que sirven.

*Wozzeck* fue la primera ópera atonal<sup>72</sup> de la historia de la música. Es un drama musical expresionista. Los nazis la prohibieron por su relato de la historia de Franz Wozzeck, soldado que tiene un hijo de Marie, una prostituta, y ha sido víctima de un médico que experimenta con él causándole alucinaciones y síntomas de esquizofrenia que lo distancian del mundo y de su amada Marie quien, finalmente, le será infiel con un hombre apodado “Tambor Mayor”. Wozzeck se trastorna cada vez más, hasta asesinarla por su traición, autodestruyéndose. El fondo social de esta ópera es denso, lleno de contradicciones entre riqueza y pobreza,

<sup>72</sup> La música atonal es diferente de la música tonal o armónica. En las composiciones atonales, las notas se comportan libremente, sin ningún deber de correspondencia con el resto en un sentido melódico o, digámoslo así, un “sonar bien” o un “sonar agradable”. Las notas no se inter corresponden, como sí lo hacen y lo hicieron durante quinientos años en el pentagrama, ese plano dedicado a la escritura musical dominante en el horizonte de la composición musical en Occidente, hasta principios del siglo xx. Las investigaciones musicales del compositor Arnold Schoenberg fueron el alba del atonalismo. De su forma de concebir la composición musical se derivan términos como “asonancia” y “disonancia” debido a que ya no se responde a un patrón general que subyugue armónicamente a las notas.

poder y subyugo, maldad y bondad, amor malogrado como única posibilidad, y la muerte como destino inamovible, planos existenciales que libran los personajes a través de un lenguaje que expresa dificultad, conflicto, lo inalcanzable, lenguaje que George Büchner empleó en su obra de teatro, escrita en 1836.<sup>73</sup> Wozzeck será reprimido y despreciado por el Capitán, el Doctor y el Tambor Mayor en ese ámbito social, maltrato que él acepta con ira y desesperación sólo atenuadas por Marie, hasta que descubre su engaño.

La versión de *Wozzeck* con la orquesta y los coros de la Ópera de Viena, dirigida por Claudio Abbado, se estrenó en marzo de 2014. Franz Grundheber es el triste soldado; Hildegard Behrens es Marie; Walter Raffeiner es el Tambor Mayor; Philip Langridge es Andrés; Heinz Zednik es el Capitán; Aage Haugland, el Doctor; y Anna Gonda es Marguerete. El grupo de cantantes-actores despliega un sentido dramático que se ampara mayormente en las sombras, no en atmósferas soleadas. Versión intensamente expresionista, intimista, que finalmente conducirá al desgraciado hombre a la muerte.

Se trata de un drama que no podía ser calificado de expresionista en la primera mitad del siglo XIX, sino como una obra sombría y crítica acerca de una estructura social, quizá con sesgos románticos al subrayar la desgracia de todos a través de la figura de un soldado que ha perdido la razón, atormentado por la “ciencia”, la pobreza y penas de amor. Desde luego que la puesta en escena de la cual nos ocupamos está definida por ámbitos de oscuridad o por luces que iluminan directamente a cada personaje, sobre todo a Wozzeck; trae a la memoria el aliento amoroso-crítico del Manifiesto de “El Puente”, redactado por el pintor Kirchner en los años diez del siglo pasado, primera etapa del movimiento expresionista. En sus páginas, el pintor alemán y sus compañeros declaran una abierta postura subjetivista de la vida y defienden a los despreciados y desheredados, como Wozzeck, por la sociedad alemana en vísperas de la Primera Guerra (prostitutas, alcohólicos, obreros explotados...)

<sup>73</sup> Hay varias versiones de esa obra, ya que la obra quedó inconclusa por la muerte del dramaturgo y poeta.

## Akhnaten (Akenatón)

Difícilmente hallaremos una obra con mayor sentido místico, amor por la Naturaleza y por la naturaleza humana unidas en un tránsito que nos sitúa más allá de todo poder cultural e histórico, que la Ópera *Akhnaten*, en tres actos, de Philip Glass, músico minimalista norteamericano. La compuso en los primeros años ochenta, en compañía de Shalom Goldman, Robert Israel y Richard Riddell, también actor, en la escritura del libreto.

Esta maravillosa ópera, de música repetitiva y ascensional,<sup>74</sup> se estrenó en el mes de marzo de 1984, presenta las convicciones religioso-poéticas del faraón Akenatón, quien nombró al Sol su único Dios, instituyendo el monoteísmo en Egipto.

Acompaña a Akenatón y a Nefertiti, su esposa —el tenor Nicholas Tamagna y la soprano Sarah Ballman respectivamente—, una formidable escenografía geometrista que ahorra elementos pero incluye motivos naturalistas, como las montañas que aparecen por momentos en el horizonte del escenario, o la desnudez de la pareja cubierta de telas transparentes. El bellísimo *Himno al sol* que Akhnaton eleva al astro mayor en una escena donde el apasionado y sutilísimo gobernante se lo dedica en vibrante actitud de reconocimiento, por los beneficios que día a día la estrella prodiga a los seres de la tierra, así como el momento en que el faraón y Nefertiti cantan y deseosos yacen a orillas del Nilo en alabanza al amor como un aliado de la vida, están entre lo más impactante de ese poema operístico único. Resaltan asimismo en la escena de la destitución de los dioses, “El templo”, la asistencia del séquito del Faraón a esa acción de caída de los ídolos, en donde los sacerdotes de ricos atuendos, asienten emitiendo fonemas y sílabas

<sup>74</sup> La música minimalista se teje en un registro de mínimos recursos, como su nombre lo dice, mas no por eso carente o pobre en energía y fuerza. El más evidente y espléndido ejemplo que conozco es *Akhnaten*, en que Glass, usa tonos o “frases” de tonos que se repiten, sea para intensificar una escena, o para enfatizar momentos decisivos. De ahí que esa música denote una lejana hermandad con la letanía y, por la repetición enfática, con la emoción. También John Tavener, con la obra *The protecting veil*, cuya música ascensional, por momentos disonante, de tono suplicante y venerable, nada tiene que ver con la música sacra melódica. Mantiene nuestra atención conmovida.

—tal vez del akadio; varios parlamentos se pronuncian en esa lengua y en hebreo— en actitud afirmativa y desafiante mientras los ídolos caen por tierra.

Un enorme celaje de fondo cambia de color según los parlamentos de los personajes que se mueven entre columnas, prismas de luz y la iluminación general aliada al éxtasis del Faraón por el astro simbolizado por un círculo ocre-naranja que se manifiesta descendiendo muy lentamente al centro del escenario, sus rayos como brazos que terminan en manos dadoras de energía.

Dentro del tono general minimalista de *Akhmaton*, Glass recurre a algunos cuadros de la “galería imaginaria” —posible investidura de la historia del arte propuesta en el tercer inciso de este texto— para vincular el sentido ético de su ópera a algunas pinturas del Renacimiento italiano, proyectadas en pantalla luego del himno cantado por el faraón. Así, vemos desfilar escenas de la resurrección y gloria de Cristo, la asunción de la Virgen, o el estado de contemplación de personajes bíblicos (obras de Correggio, Rafael, Luca Giordano y otros), cuya función es ejercer, en el tiempo, una correspondencia artística y estética entre el éxtasis de Akenatón y las formas de representar a Cristo y a la Virgen como otros soles sagrados. Todo se entretreje, a su vez, con la estructura de las imágenes pictóricas, su materialidad y artísticidad, el placer de aproximarlas al espectador en el contexto general y la significación espiritual de la obra.

En la ópera la historia del arte despliega epistemologías y acervos tan variados como artes se practican. La obra del norteamericano encarna esa afirmación con apogeo material y disfrute estético; un sentido de la magnificencia de la naturaleza y de la ilimitación de la poesía demuestran ese poderío tan bien conducido y resuelto. Apoyado en el minimalismo, la geometría, algunos rasgos naturalistas, el vestuario y la cita de pinturas renacentistas, vincula dos historias que cambian solamente en los símbolos y las maneras de usarlos desde la objetividad del arte.<sup>75</sup>

<sup>75</sup> La obra se encuentra en la dirección en <https://www.youtube.com/watch?v=NDAgnpK2JyM>. Para escuchar en especial el “Hymno al sol”: <https://www>.

La ópera *Saint François d'Assise: Ah! Dieu nous éblouit par excès de Vérité*, del compositor y ornitólogo Olivier Messiaen, así como *Wozzeck*, de Berg, *Akhnaton*, de Glass, y *L'amour de loin*, de Kaija Saariaho, que vi en el Palacio de Bellas Artes hace unos años y de la cual nos ocuparemos brevemente, forman parte del arte de la música y del canto, pero también se enmarcan en la cultura visual, musical y teatral contemporánea donde la historia del arte va más allá de lo visual. La obra de Glass toma no pocos elementos de la antigüedad, sobre todo la linealidad orgánica de la arquitectura en amplios horizontes, la abstracción de las formas geométricas —utiliza el círculo como plenitud de vida—, la luz como un elemento sagrado. Su conjunto escénico, la innovación musical y del canto, su poética de la revaloración ética del ser humano y de la naturaleza, la sitúa en paralelo con las óperas del siglo xx que hemos traído a colación —sobre todo con *San Francisco...*, de Messiaen, ferviente católico— y en el fárrago investigador, ecléctico, de síntesis y esencialista del arte de las últimas seis décadas.

### **Saint François d'Assise: Ah! Dieu nous éblouit par excès de Vérité**

La gran obra que lleva ese nombre largo y confesional figura entre las de corte religioso más asombrosas que se hayan generado en el mundo de la ópera. Fue escrita en francés entre 1975 y 1983, y estrenada en París el 28 de noviembre de 1983. El Santo de Asís, pregonero del amor al ser humano, a la naturaleza, ejemplo de la comunicación esencial y la veneración al universo como entidad máxima de lo divino, es su tema central y base de su poética.

Las óperas que hemos abordado están plenas, unas más, otras menos, de simbolismos, pero tal vez sea ésta, que guarda vecindad con *Akhnaton* en la fuerza de su poética del amor al Universo, la más compleja de escuchar y elaborar en lo íntimo, ya que demanda una atención máxima si queremos seguir a pie juntillas la fusión de su música con los parlamentos de Francisco, quien hablaba con los pája-

ros, en cuyo canto también está inspirada la obra. Trata de la vida del Santo hacia la iluminación, personaje insigne de la cultura religiosa católica, entre los más admirados por su sabiduría esencial y su misterio casi increíble. Sylvain Cambreling, el director escénico de la producción española, estrenada el 6 de julio de 2011, y los artistas escenógrafos Emilia e Ilya Kabakov, crearon la espectacularidad tan descomunal como emotiva de la representación, realizada en el Pabellón Madrid Arena, que incluyó una bóveda de vitrales de varias toneladas de peso que cambiaban de color, su “ruta hacia Dios”, hacia la Santidad. Lograron una atmósfera de translucidez en la totalidad visual de su versión, pues el canto de Francisco fue acompañado por la música enfática, técnicamente densa, en fusión arrasante con sus parlamentos, encarnados con extrema veneración y gravedad por el barítono Alejandro Marco-Buhrmester y por el tenor Vincent Texier, que se alternaron el canto del santo entre el susurro de pájaros vivos.

Esa interpretación de la única ópera de Olivier Messiaen, de estética monumental y un reto para los artistas del montaje, los cantantes, los espectadores en España, contrasta con su versión veintiocho años antes en la Ópera Garnier, de París, en 1983, fecha de su estreno.

En diálogo con aspectos de la problemática social contemporánea, la producción de ese año se distingue por su mínimo de elementos escénicos, extraordinarios para el momento en que surge la obra, y por la concentrada, sensibilísima interpretación de Francisco por el barítono-bajo belga José van Dam. Como espectadores, descubrimos la inevitable revisión del Renacimiento temprano y la tecnología electrónica para la puesta en escena; tanto el escenógrafo como los cantantes, principalmente Van Dam, se sumergieron acuciosa y emotivamente tal vez “en vivo”, tal vez en algún libro, en los frescos de Giotto en la Capilla de San Francisco, en Asís, Italia, sobre todo, en el caso de Van Dam, para la escena de la muerte del santo. Ahí pintó Giotto etapas cruciales de la vida del predicador con la riqueza de concepto que alcanzó estando aún entre la etapa de la pintura medieval y el inicio de la proyección del claroscuro en la historia del arte, es decir, entre las figuras faltas de tridimensión y la incipiente insinuación de la misma. Planos frontales o laterales de arquitecturas monasteriales son evocados en la esplendorosa ópera; recuerdan los que sus pinceles construyeran

entre los paisajes y personajes de las obras mencionadas. Van Dam se pierde entre sombras luego de subir una escalinata que lo conduce hacia el muro ancho y alto con pequeñas ventanas iluminadas, como las de las pequeñas iglesias de bóvedas de medio cañón que corren desde la entrada hasta el ábside. En lo tecnológico sorprende que en la escena de la predicación a los pájaros, el escenógrafo conforma el grupo de aves que escuchan a Francisco por medio de monitores de televisión, extravagante y sugerente recurso, que muestran sólo imágenes de sus cabezas. Solución diferente de la representación en Madrid, en que hubo pájaros vivos.

Así sea en fragmentos y en la totalidad de una producción u otra de las que hemos aludido, la escucha de obras como *Saint François d'Assise...* sumerge a los espectadores en un tiempo prístino que da la sensación de que estamos en el centro del instante cualitativo esencial, la potencia del discurso de alguien que se desprende de todo aquello que lo distraiga de su vínculo hondo con la vida humana, animal y mineral que lo rodea, de otra forma de cuantificar lo que no se puede medir, como al leer un poema.

*Saint François d'Assise: Ah! Dieu nous éblouit par excès de Vérité* contrasta subliminal y explícitamente con el ambiente turbio, de desamparo que caracteriza a la sociedad desequilibrada en la que vivimos actualmente, de dolorosas desigualdades, pobreza en los abastos básicos, miseria moral, incapacidad de escuchar al otro, engaño, soberbia, falta de entendimiento y compromiso de los políticos con los grandes problemas de la comunidad, casi siempre, salvo notables excepciones, minimizados.

## **L'amour de loin**

Lo que siempre reverbera en los recuerdos que tengo de *L'amour de loin*, de Kaija Saariaho, en aquella presentación de su ópera que tuvo lugar en nuestro Palacio de Bellas Artes, el 31 de marzo de 2019, fue, independientemente de sus magníficos artistas, el derroche de creatividad escenográfica que desplegó. En muchos momentos de aquella melancólica historia amorosa, los intérpretes aparecieron con los pies

sobre el escenario y así interpretaron las partes que les correspondía cantar, pero la barca roja que transporta a Jaufré Rudel al encuentro de su lejana amada lo lleva suspenso en el aire sobre un fondo escenográfico inspirado, quizá, en la pintura de algunos expresionistas alemanes de la fase de “El caballero azul” (Wassily Kandinsky, August Macke, Alexej von Jawlensky, entre otros). El aliento geometrizable, de síntesis de formas y planos diferentes, conservando el énfasis abstracto, no obstante vivísimo a nivel cromático, característicos de aquellos alemanes, me permiten sugerirlo para la puesta en escena de que me ocupo, plena de un expresionismo escénico magníficamente conducido. Desde su lectura de esa estética, seguramente conocida por el equipo de montaje compuesto por el escenógrafo Jorge Ballina, los iluminadores Víctor Zapatero y Rafael Mendoza, se logró una vecindad escénica con lo pictórico de cepa objetivista pero emotiva que, por otro lado, nos llevó a esa tendencia a crear vibraciones ópticas del Op Art, por la disposición de las líneas y los colores de diversa densidad en orden horizontal, inquietante para el ojo.

Los cantantes y todos quienes constituyeron la totalidad del equipo de trabajo, estuvieron a la altura de tal magnificencia escénica contemporánea: la puesta en escena fue de Mauricio García Lozano, el vestuario estuvo a cargo de Mario Marín, tocó a la Orquesta y el coro del Teatro de Bellas Artes, cuyo director principal fue José Areán, a veces sustituido en esa tarea por Luis Manuel Sánchez Rivas y Cara Tasher, ejercer el lado musical de tan memorable puesta en escena. El tratamiento del coro debe separar las voces masculinas y femeninas, y la partitura exige una orquesta grande con efectos electrónicos.

*L'amour de loin* fue la primera ópera, en cinco actos, de la compositora finlandesa Kaija Saariaho, fue estrenada en el marco del Festival de Salzburgo, en Austria, el 15 de agosto del año 2000. Como afirmé líneas atrás, está inspirada en la figura real y la leyenda tejida en torno a Jaufré Rudel, trovador francés del siglo XII. El libreto fue elaborado por el escritor franco libanés Amin Maalouf.

*L'amour de loin* presenta sólo tres personajes: Jaufré Rudel (interpretado por Jaakko Kortekangas), el peregrino (Tamara Mumford) y Clémence, Condesa de Trípoli (Agnieszka Slawinska). Fue la primera ópera de autoría de una mujer presentada en más de un siglo en el

Metropolitan, de Nueva York. La obra que le precedió fue *Der Wald*, de Ethel M. Smyth, exhibida en 1903. La producción escénica estuvo a cargo de Robert Lepage.

## La historia del arte y la danza

Abordar la ópera puede resultar una tarea aparentemente infinita, semejante a una ola de cresta enorme que inevitablemente nos arrasará. En espléndidas versiones, ese arte inclusivo de multiplicidades que convocan nuestra atención, impactada por su complejidad, incluye muchas veces a la danza, suprema actividad que ha formado parte de aquel género aunque sea plenamente autónoma.

La danza es un arte de impacto visual y creación de imágenes corporales que se suceden ante nuestra mirada. Es espejo de nuestra potencia expresiva, motriz, emotiva, se trate del diseño rectilíneo del Ballet Triádico, de Oscar Schillemer —profesor de la Bauhaus—, o de las coreografías geometrizaras, casi gimnásticas, de Merce Cunningham, o, aún, las de Martha Graham, que despliegan sus hallazgos en la fuerza proyectiva del tórax, la cadera, si bien la danza que ha nacido de la costumbre y la ritualística de las etnias del mundo, desde el baile flamenco hasta las danzas afroamericanas y de las naciones indígenas latinoamericanas, nos ofrecen un caudal simbólico incluyente de su lazo con la ancestría y la naturaleza, y un tipo de movimiento corporal muy diferente al de la danza occidental (clásica y contemporánea) en sus diversas épocas y modos.

Apreciada en los bailarines profesionales en acción o en una fiesta en donde bailamos libremente los ciudadanos de a pie, la danza nos muestra, por supuesto, modos diferentes de hacerla; el bailarín profesional sigue, por lo regular, un esquema coreográfico previo, o improvisa, cierto, pero de acuerdo con su formación, mientras que los participantes en un evento social lo hacen partiendo de su sentido del ritmo y el espacio, de lo aprendido en el continuo de la cotidianidad. Independientemente de la institucionalización de ese arte —y de las artes—, la danza es natural a la naturaleza humana; recapacitemos, si no, en esos momentos en que marcamos involuntariamente unos pasos y le-

vantamos los brazos al recibir una buena noticia, o cuando una idea o una sensación, una ocurrencia, nacen de nuestra totalidad y las desarrollamos verbal o textualmente con el mayor esplendor de que somos capaces. Todos poseemos el atributo de lo dancístico, gracias a lo cual, y al movimiento corporal, nos damos cuenta de cuán unidas trabajan la teoría y la práctica, en qué medida el cuerpo es mente, orden o debacle, y cuán sensibles son la mente y el raciocinio al influjo de los designios del cuerpo; no hay ser humano que no oscile entre esos flancos supremos de nuestra naturaleza.

Tanto coreógrafos —casi siempre bailarines también— como ejecutantes, hacen práctica corporal y práctica teórica al unísono, una de las alianzas de trabajo más fructíferas que existen. Tal binomio nos muestra que la teoría también proviene de la carne —las sensaciones— adherida a los huesos, los tendones, el sistema nervioso que dirige los movimientos que otorgan espacialidad y temporalidad a los signos de una coreografía por medio del cuerpo, dando paso a eso que, en consonancia con la espiritualidad, se manifiesta al abrigo del misterio de la espiritualidad: la danza.

### **El traidor, de José Limón, préstamo sacro entre disciplinas**

Como artista, José Arcadio Limón —llamado José Limón en el medio de la danza—, desarrolló en su ejercicio, con resultados maravillosos, el vínculo indisoluble de la teoría y la práctica dancísticas. Dio origen a una técnica renovadora,<sup>76</sup> decantada por su vertiginosa emotividad, un estilo fuerte, plantado, consecuente con los caminos coreográficos que trazó para tratar los asuntos elegidos, con frecuencia trágicamente religiosos o literarios, de rotunda espiritualidad e incisiva proyección estética. Como creador coreográfico y bailarín, alió ambas dimensiones en *El traidor*, de 1954, una de sus obras más profundas y determinantes, tanto como *La pavana del moro* —inspirada en *Otelo*, de Shakes-

<sup>76</sup> Su espléndida técnica está basada en la proyección expresiva del bailarín, cuyo movimiento corporal, regido por la emoción, la intensidad del sentir, nunca por el Canon, casará con el dibujo coreográfico exacto del tema elegido.

peare— por su vínculo entre ética y arte ligado al drama humano del rumor aliado a la traición.

Antes de abordar esa magnífica obra del bailarín mexicano-estadounidense, y contrastarla con la *Pavana...*, es justo saber que el espléndido artista nació en enero de 1908, en Culiacán, Sinaloa, fue hijo de una mujer yaqui y de un músico de origen español, que partieron hacia Estados Unidos en 1915, por la inestabilidad política que propiciara la Revolución mexicana.

Decidió dedicarse a la danza cuando vio en escena a Harald Kreutzberg e Yvonne Georgi —así versa en el epígrafe general de este trabajo<sup>77</sup>—, bailarines alemanes que trabajaron juntos en varias coreografías de talante expresionista. Kreutzberg fue alumno de Mary Wigman, en Dresde, y Max Reinhardt, en Berlín. Georgi fue bailarina, coreógrafa y maestra de ballet. José Limón asimiló la expresividad incisiva y profunda de estos maestros al verlos en escena (en internet hallarás ejemplos breves de sus danzas), aunque también recibió lo mejor de las lecciones sobre el movimiento corporal que Harald Kreutzberg recibiera de Rudolf von Laban, teórico y pensador de la danza a quien se debe la teoría de la kinesfera o icosaedro del dinamismo humano.

Limón también cita a Miguel Ángel y a Bach en aquel epígrafe, es decir, a un artista plástico y a un músico; el mundo de la forma naturalista del creador renacentista y el fluir de acelerado ritmo de las fugas del compositor, cuyas energías se advierten, en indisoluble combinatoria y tono abstracto, en las ambientaciones, sentido escénico y estético de la *Pavana del Moro*, está presente la herencia metodológica expresionista de sus maestros Kreutzberg y Georgi, pero se aprecian los ecos de Laban en la precisión, la claridad técnica y la libertad consciente de la importancia del límite, verdad que ilumina en la teoría kinesférica. Esta teoría, geometrizada en el icosaedro, es resultante de la unión de los vértices de los planos de movimiento arriba-abajo, adelante-atrás, y el que cruza horizontalmente, por el centro, la cintura

<sup>77</sup> Dice: “lo que presencié simple e irrevocablemente me cambió la vida. Vi la danza como una visión de poder inefable. Un hombre puede, con dignidad y torrencial majestuosidad, bailar. Bailar como las visiones de Miguel Ángel y como baila la música de Bach”.

de la figura humana y forma una cruz simétrica. Al unir los vértices que resultan de esos planos cuyos cortes son simétricos, resulta el icosaedro de Laban.<sup>78</sup>

*El traidor*, de 1954, es una obra entre obras, gema de la danza del siglo xx, de las más impactantes del propio Limón y de la danza moderna, con música de Gunther Schuller. Hace unos dieciocho años vi una producción en el Palacio de Bellas Artes; recuerdo el tono formidable de los bailarines al evocar, en el tejido postural de la pieza, el drama de la Última Cena, pero no encontré registro de esa ocasión memorable en Bellas Artes, y elegí comentar la interpretación que la Compañía de José Limón llevó a cabo en octubre de 1955, grabada en blanco y negro, con la misma música de Schuller y José Limón como Judas Iscariote.

La escenografía sugerente y evocadora por las arcadas —con un espíritu semejante al de las que pintara el De Chirico de la etapa ferrarense—, que se extienden en diagonal, iluminadas por luces cruzadas de intensidad diferente proyectan, al igual que los bailarines-apóstoles, sus sombras sobre el suelo, las comparten con el sugestivo fondo oscuro que, detrás de los arcos, llena el espacio.

Los apóstoles se desplazan en un esplendor que ensalza la técnica de José Limón: la certera gestualidad del rostro en fusión con los movimientos revolventes del torso y las caderas en tensión, o el le-

<sup>78</sup> No extraña que José Limón sobresaliera en el medio de la danza, pues tuvo una bien perfilada formación artística, primero en la Universidad de California (UCLA), como estudiante de arte, luego, desde 1928 en Nueva York, en donde estudia diseño y se inscribe en la escuela de Doris Humphrey y Charles Weidman, ella, su maestra y formadora más importante. Luego de salir del ejército, en 1946, creó su propia compañía de danza moderna, que se convertiría en una de las mejores en su género, con la misma Humphrey como directora artística. En 1949 realiza la *Pavana del Moro*. Va a París con su Compañía en 1950, en donde fue reconocido como el representante máximo de la danza moderna americana en actuar en Europa y el bailarín más complejo, estética y técnicamente, de su tiempo. Gran parte de su producción coreográfica se basa en gestos naturales que expresan la grandeza y la pequeñez humanas a través de temas históricos, literarios y religiosos. Entre sus coreografías aparecen *La Malinche*, basada en una leyenda mexicana (1949), *Hay un tiempo*, obra con la que se le reconoció en Europa como uno de los bailarines más importantes de la danza moderna (1956), y *Orfeo y Carlota* (1972). Murió el 2 de diciembre de 1972, en Flemington, Estados Unidos.

vantamiento de los brazos en súplica; las piernas y pies que apuntan hacia adelante, para recibir súbitamente el peso de los cuerpos que se incorporan rápidamente a los marcajes dancísticos con extrema gravedad gestual.

El drama del cuidado, la atención a Jesús ante las agresiones de los soldados romanos, y el arrepentimiento de Judas, que se le acerca a quererlo abrazar, con hipocresía, es el centro de la coreografía. Los apóstoles predicán con pasos, ademanes, movimientos libérrimos lo que Jesús les comunicó y pidió hacer: difundir sus evangelios (la buena nueva), en la certidumbre de que uno de ellos lo delataría, llevándolo a la muerte. La mesa cubierta por un lienzo blanco, tal como la presentan Da Vinci, frontalmente, o Tintoretto, en diagonal, y otros pintores europeos que pintaron su propia visión de *La Última Cena*, es apenas insinuada con movimientos de los brazos que se estiran en ademán de tender una larga tela; allí no hay ningún mueble ni lienzo,<sup>79</sup> solamente se trabaja dancísticamente la génesis gestual de la traición; Jesús se niega al abrazo, los apóstoles rechazan a Judas, rodean al predicador y lo cargan de pie, agigantando escénicamente su figura ante la inmoralidad de quien lo delató con los sacerdotes por unas cuantas monedas a cambio. Los bailarines dieron el máximo de sí; el desenvolvimiento de la obra les exigió sugerir con sus cuerpos la llegada a la cena, el presentimiento de que algo doloroso estaba por pasar, todo en contraste con la energía y la apostura de Jesús cuando les dice que ellos lo entregarán, que tomen el pan y beban el vino, símbolos de su cuerpo.

En la versión de 1955, que elegí para evocar sus fuerzas, profundamente logradas dancísticamente hablando, José Limón es Judas Iscariote, como afirmé líneas arriba, personaje que danza con toda la incertidumbre y la devastación de la culpa por haber vendido al iluminado. Así, se desplaza ejerciendo su magnífica técnica dancística-teatral que promueve la expresión por sobre de la forma; ésta se va constituyendo en el suceder de la coreografía y de lo que el cuerpo

<sup>79</sup> En la producción de *El traidor*, que tuvo lugar en Bellas Artes hace aproximadamente diez años —me parece—, los bailarines sí extendieron un lienzo blanco en rectángulo y emularon estar sentados a la mesa, una mesa en diagonal que termina siendo, en vertical, parte de la figura de Cristo, igualmente engrandecido en la escena.

puede, busca, e interpreta. Judas se lleva las manos al rostro, gira repentinamente, huye al fondo del escenario, en diagonal, regresa transformado por el propio movimiento y proyecciones de torso y brazos hacia lo alto, sus giros con salto, cayendo en posturas inesperadas, la angustia en su gesto. Finalmente, al no soportar la negativa de Jesús al abrazo y el desdén de sus compañeros apóstoles, Judas saca un trozo de soga de su pantalón, y se ahorca. Ahí termina la magistral coreografía, cargada esplendorosamente de teatralidad, sin ser, claro está, danza-teatro.

Así como la obra de José Limón, la danza alemana y la de latitudes diversas en la segunda mitad del siglo xx, como la de Sasha Waltz (1963), Pina Bausch (1940-2009), Kurt Joss (1901-1979) y los autores que hemos citado de paso, aportaron técnicas y metodologías artísticas revolucionarias, es decir, abiertas a múltiples y libres maneras de lectura y ejecución, según la estirpe de las necesidades creativas. Waltz legó la visión de la deconstrucción de los hábitos corporales que podemos traer de toda la vida, extrayendo de la estructura y movimiento propios del cuerpo la sustancia coreográfica renovadora. Bausch hereda a la danza el género de la danza-teatro (Tanz Theater), con largo aliento en los años ochenta y noventa, si bien funda su movimiento en los años setenta, trayendo tras de sí el halo de coreógrafos expresionistas de Posguerra. Antes que Bausch, fue Joss quien postuló los primeros indicios de la danza expresionista luego de la Primera Guerra y, en consecuencia, de la danza-teatro, al amparo de la renovación de las artes en su país. Alumno de Laban —de quien esbozamos ideas sobre su kinesfera en la parte dedicada a José Limón—, su maestro le heredó elementos para investigar la complejidad del dúo expresión y movimiento. Funda en Essen la Escuela *Folkwang*, que prodigaría nuevos caminos a la danza y a la danza teatro. De los principios que fue madurando como coreógrafo y bailarín, surgió la increíble coreografía *La mesa verde*, incisiva crítica a la oficialidad del Estado.

## El teatro, la vida; desdoblamiento cualitativo e intensificación de nuestros hechos<sup>80</sup>

Sabemos que el concepto y la palabra teatro cuentan con definiciones generales. Pueden funcionar para ubicarnos velozmente en el tema y comenzar a sentir su imponente realidad. Antes de revisar algunas, afirmo, sin reserva, que el teatro interpreta, agranda, erosiona y vuelve a cincelar esa especie de orografía espirituales que nos hacen coincidir o diferenciarnos, los vuelcos expresivos y creadores de la totalidad de nuestro cuerpo en la existencia.

En internet nos dicen que es un género literario constituido por obras habladas que se representan a un público en un escenario donde, según el enfoque del director y el dramaturgo, los actores y actrices —cruciales en su génesis y desarrollo— puede o no ser involucrado. En el discurso de una plática con alguien, o en una conferencia, la palabra “teatro” también engloba el número de obras teatrales de un autor y sus temas, las épocas y lugares en que se ubican. Por otro lado, cito su etimología, aunque no lo necesitaría por el sentido no académico que caracteriza este ensayo, pues la búsqueda del origen de las palabras guarda una alianza de antigüedad remota y asombro, sonido y silencio transfigurados en significados y usos múltiples de aquéllas y las frases en que se engarzan para comunicarnos. La palabra teatro proviene del griego y del latín *théatron* y *teatrum*, lugar de representación que, por el lado griego, también implica el *theâsthai* o “mirar, contemplar”; diríamos, atender, enfocar sin palpar; o tocar sin el tacto. Va de suyo que el teatro infinito que se juega en el pensamiento está implícito en esas definiciones y etimologías.

<sup>80</sup> Como ha sido decisión en este ensayo experiencial, el ocuparme de las obras que formaron criterio, temple, toma de decisiones frente a las artes en tanto críticos e historiadores del arte en compañeros de mi generación y en mi misma —nacimos en los cincuenta, estudiamos la Licenciatura en la UNAM entre 1972 y 1976—, dejo a los expertos, sabios y practicantes del teatro, así como a otros humanistas que han colaborado con sus textos en este libro, la trascendente tarea de presentar, desde enfoques rigurosamente académicos, cada uno(a) en su propio tema y enfoque, las bases y/o los conocimientos complejos necesarios para insertarse en la naturaleza diversa y los alcances sociales del arte teatral y de lo escénico.

Sí, cierto, eso es el teatro en términos de una definición básica, breve, pero en un acercamiento que elaborásemos después de todo lo que nos ha dado ese arte en una vida larga —tanto como sesenta y nueve años, de los cuales hemos disfrutado y sido tomados y cuestionados por sus productos durante más o menos cincuenta—, tenemos mucho más que decir. Ante el despliegue y desarrollo del teatro de Jean Cocteau, artista multifacético que escribió *La voz humana*, el de Gogol, con *El diario de un loco*, o, entre otros géneros, como el *clown*, el de Iona Weisberg y Aline De la Cruz, con *La manzana de la discordia*, o, aún, como veremos en el apartado dedicado a la producción sobre lo escénico en el Instituto de Investigaciones Estéticas, el fenómeno de *Teatro Ojo*, vienen al pensamiento imágenes que requieren figurar en una formulación de lo que el teatro nos da y trabaja, piel a piel, en su propia plenitud.

En una entrevista grabada en Radio UNAM hace más de quince años, poco antes de su muerte, le oí decir a Juan José Gurrola: “el teatro baja”. La entrevista trataba obviamente de los caminos de ese arte, su función social en relación con la vida y en el marco del arte del incipiente nuevo milenio. Al contrastar su frase con la estela expresiva que nos deja el ver una obra en vivo, puedo aventurar que, para él, el teatro manifiesta su instante supremo proveniente de un “arriba” extraordinario, cuando todo se conjunta en una correspondencia enigmática de las partes (así se trate de *La cantante calva*, de un Ionesco, al amparo de su sintaxis desparpajada, que recuerda la de los escritos de Tristan Tzara, de difícil lectura por ir en contra del *Logos* occidental).

Entre la insigne frase de Gurrola, ese artista escénico, visual, poeta, dramaturgo, innovador del performance y el cortometraje performativo, y las cualidades y efectos de las obras cuya estética escénica comentaré, es ineludible decir que el teatro es corresponsable del derrotero de nuestras vidas; genera sensaciones, afectos y afectaciones que, cual su trabajo con las orografías espirituales a que aludí arriba, nos invade, a través de cada actor, de cada actriz. Sin necesidad de semejanza física, somos un doble de los actores y actrices y, a la vez, como espectadores, nos vemos agrandados moral y estéticamente en sus personas y personajes, parlamentos y desplazamientos en el escenario, se trate de un ámbito canónico o de uno de avanzada, en el sentido que convenga.

De igual forma, el teatro es acogido por lo escénico, esa espacialidad sagrada —porque su potencial y singularidad nos rebasan, al tiempo que nos atraen inevitablemente, como lo sagrado— en donde lo que está sucediendo puede ser visto como una actuación y montaje de lo que vivimos individual y cotidianamente en el transcurso diario.

*La voz humana*, de Jean Cocteau,<sup>81</sup> escrita en 1930, es un monólogo trágico. Lo traigo a colación, porque en el año 1982, tuve oportunidad de verlo representado en París por Anne Béranger, actriz de teatro, bailarina, coreógrafa francesa que logró una interpretación magnífica, entre dicha y cantada, con la música de François Poulenc. Aquella puesta en escena, a cargo de Antoine Vitez, director de teatro muy importante en el medio dramático en Francia en la segunda mitad del siglo xx, logró una sencilla y enfática dirección, pues la actuación de la actriz desplegó, con sencillez y brío extremos, el drama de una mujer que se queda esperando, con equipaje listo, que su amante pase por ella, sin importar que hayan roto en las últimas horas... Ambos se llaman en repetidas ocasiones; él, para terminar de distanciarse, aunque aparenta que irá a su encuentro para seguir discutiendo; ella suplicante, exasperada, le pide que acuda a su llamado, y al final de la obra sube el volumen de su voz enfática, da un tirón a su collar, se apagan las luces mientras se escucha el rodar de las perlas en el piso... ¿Suicidio? Poco tiempo después de haber sido la voz humana, la actriz murió.

<sup>81</sup> Jean Cocteau fue un artista multifacético que dio al teatro y al cine franceses un giro poético hacia la fantasía y la abstracción. *La sangre de un poeta*, *La bella y la bestia*, *El testamento de Orfeo*, figuran como cintas aportadoras de una estética literaria y de la fantasía. Produjo coreografías, escribió durante los años treinta, *La machine infernale*, *La voz humana*, *Les parents terribles*, todas durante los años treinta. Dejó dibujos a línea y esbozos de cuerpos de marineros desnudos, además de esbozos de sensaciones producidas por el opio, de la etapa en que fue adicto. Esos trabajos enriquecen el acervo del segundo Neoclasicismo en Francia, tendencia enmarcada entre los años diez y los cincuenta del siglo xx. Nació en 1889, murió en 1963.

El papel de la línea y la luz en su estética, fueron temas de la tesis de Doctorado que presenté en la Universidad de Vincennes, en compañía de François Chatelet, historiador de la Grecia clásica y teórico marxista, como tutor principal, en diciembre de 1984. Ver: *Jean Cocteau, el ojo entre la norma y el deseo*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988. Edición agotada pero consultable en la Biblioteca de dicho Instituto.

Cocteau desarrolló su obra en un ambiente de oposición entre el teatro de Sacha Guitry, director de oficio reconocido, aunque muy tradicional en su elección de temas, y el de Charles Dulain, gran maestro de teatro, formador de actores reconocidos. El teatro de Cocteau conllevaba ya un tono performativo innegable, un sentido del humor irreverentes hacia el teatro oficial que, a la luz del trabajo que realizara con artistas como Diaghilev y su ballet ruso, Igor Stravinsky, Pablo Picasso, Marc Chagall (Escuela de París) y Eric Satie, entre otros, incluyendo el llamado Grupo de los Seis, produjo también coreografías como *El hombre y la muerte*, obra memorable, pensada para el bailarín Serge Lifar.

Sabemos que los años veinte en París, fueron época de investigación muy honda en las artes visuales, escénicas y performativas, aunque no se usaba aún, como hoy, la palabra *performance* en el ambiente parisino de los años veinte. *Les mariés de la tour Eiffel* (1921) y *Parade*, obras teatrales chuscas y breves, que mucho tenían de performatividad, fueron llevadas a cabo como ejemplos de integración de las artes e innovación escénica que integraba un tipo de teatralidad lúdica y convocante, pues la *parade* era aquella improvisación que llevaba a cabo un payasito (niño o jovencito), con el fin de invitar a ver una función de circo. Las artes visuales y las escénicas, con la presencia firme y asombrosa de la música, se conjuntaron en *Les mariés...* y *Parade*, obras nutridas a su vez, por el *fluir* de una puesta en escena audaz, el tratamiento lúdico del tema, con el respaldo de grandes artistas del momento. No obstante la producción escénica del artista francés, que figura con peso específico propio en la historia del teatro y del arte en Francia, *La voz humana* ha resistido el paso del tiempo; figura en el acervo de convivencias de ese arte vivo con otras artisticidades, por el lado de su austeridad extrema, el número breve de elementos que caracterizó la versión de Anne Beranger... ¿No es cierto que un corredor con piso dominó, el fondo del escenario en sombra, sólo la actriz pronunciando la obra mientras avanza sobre la vía, teléfono en mano, para terminar reventando el collar de perlas, son solamente algunos elementos fundamentales que nos permiten afirmar que la obra es totalmente esencial?

Jean Cocteau vivió una renovación de las artes y sus metodologías, él mismo practicó la crítica de arte como una poética no deslindada de una objetividad entre ambivalencia y ambigüedad, momento al que

conducen las palabras que un poeta traslada, a su guisa, de un ámbito a otro. Ese ejercicio de exégesis alimentó su pluma para escribir versiones libres de obras clásicas, como fue su *Antígona*.

Antes de abordar la gran interpretación en *El diario de un loco*, de Nicolás Gogol, por el formidable actor mexicano Carlos Ancira (1929-1987), aclaro que ese gran artista formó parte de la oferta dramática excelentísima de los años setenta y ochenta que los jóvenes universitarios hallábamos en el Conjunto Cultural del Bosque, muy próximo al Campo Marte, lugar en donde se erige el Teatro del Bosque Julio Castillo, cuyo vecino es el Teatro de la Danza, en Chapultepec. Acudíamos entusiastas, para ver obras de Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca, dirigidas y actuadas por Julio Castillo, y tal vez por Héctor Mendoza o Héctor Azar. Los actores y actrices eran de primera línea, nos hacían ver el teatro como un enfrentamiento traslucido con la vida; todo tenía la investidura de un gran proyecto educativo modificador porque lograba poseernos, situarnos ante lo que significa un cuerpo que actúa y multiplica la energía de la significación vuelta un hecho palpable.

Tengo un vivo recuerdo de Ancira en plena interpretación del loco. Nos adentró, con sobrada maestría actoral y escénica, al aparente discurso deshilachado de su personaje que, con agudeza, lamentaba los abusos cometidos con la naturaleza, los privilegios de la burguesía sobrealimentada, la situación dura del campesino ruso. Con Ancira aprendimos lo que significa interpretar el difícil monólogo de quien ostenta una condición mental compleja.

Por otro lado, como espectadora, historiadora y crítica del arte conocí el teatro *clown*, género contemporáneo que apela a la crítica política, el humor negro, trastoca nuestra visión del papel de los géneros y desafía las posibilidades de la expresión en el actor, que de un mendigo tiene que moverse al espíritu de un guerrero mítico o de un rey. *Brujas producciones*, a cargo de las directoras de teatro Iona Weisberg y Aline de la Cruz, dio a luz una espléndida puesta en escena de *La manzana de la discordia* —estrenada el 9 de junio del 2022, en el Foro Sor Juana de la UNAM, Zona Cultural Universitaria—, con un libreto que nos presenta en doce actos los pormenores morales, bélicos, amorosos y estratégicos de la Guerra de Troya. Seis formidables acto-

res y un equipo productor grande en el que tuve el honor de participar, sólo como esteta que cuida lo referido al desarrollo de la obra, y como parte del equipo de escritura del libreto, con incidencia en los parlamentos de Casandra, dieron magnífica realidad escénica a la obra, además sustentada por una escenografía maravillosa, de cuerpos geométricos de madera intercambiables. Ahí, Agamenón, Héctor, Aquiles, Patroclo, Hera, Zeus, Afrodita, Atenea, Príamo, Hécuba y Casandra dieron vuelo a su legendaria realidad, llevaron a cabo un continuo actoral que no perdió la energía presentativa en ningún momento, dando una versión de aquella guerra, que contará en las filas del teatro magnífico que se hace en México.

La tragedia, el *clown*, la comedia, o los otros géneros teatrales que han surgido en las últimas tres o cuatro décadas, son piedra de toque para recordarnos con qué atributos estamos y somos sobre la tierra; nos recuerdan la animalidad grandiosa que nos caracteriza, aunque asimismo nos presentan, como veremos en el vínculo del performance y la historia del arte, cómo fluye, con qué tipo de hazañas diminutas vamos en la carrera histórico social en el mundo, hoy casi destruido.

La historia del arte está tan presente en el teatro como en la ópera, géneros hermanos, con marcadas diferencias.

### **Alumbramiento a doble fuerza: el performance y su necesidad de la historia del arte**

Independientemente de que en este volumen haya un ensayo de Didanwy Kent, que sitúa con vuelo conceptual y precisión al iniciado o al lego en el ámbito del performance y las performatividades, su naturaleza y derroteros, desarrollaré algunos aspectos de ciertas proximidades entre la historia del arte y esa práctica corporal fascinante, verdaderamente “revolucionaria” —lo digo con todas sus letras—, responsable de cambios radicales en nuestras vidas y posturas políticas, forjador de nuestra conciencia de la existencia desde el esplendor de lo efímero en secuencia, así tenga una duración de varias horas.

Si el inspirado e irónico Juan José Gurrola afirmó que “el teatro baja”, en el sentido de manifestarse quizá como iluminación inespera-

da, afirmo que el performance se manifiesta y manifiesta el esplendor de las acciones infinitamente pequeñas e infinitamente grandes. Presenta los goznes de sentido, la pulpa actuante de nuestras acciones cotidianas sea por una aparente insignificancia o por una máxima significación trascendente. La modestia de lo insignificante —otra forma de orientar la eficiencia de un contenido o temática— y el apogeo de lo que nos parece significativo y hasta trascendente, son lo mismo para el performance, ya que engarza el todo en el tránsito de lo aconteciente.

Ahora entiendo a plenitud la frase tan conocida de Marcos Kurticz: “El performance es todo lo que los niños hacen para contrariar a sus mamás”, en donde el artista polaco quiso decir que ese arte trabaja nuestra respuesta a lo que surge en el imprevisto y exige parte de o toda nuestra atención, o sucede como si tuviese vida propia. Y a tanto es susceptible de llegar ese fenómeno en sus efectos y consecuencias, que nuestras vidas, ante su impacto, pueden girar sus brújulas hacia confines diversos.<sup>82</sup>

<sup>82</sup> Conocí el performance por el trabajo con cadáveres de animales y de hombres y mujeres de la morgue de los SEMEFO (Servicio Médico Forense), aquel grupo de diez a doce artistas entre quienes figuraban Teresa Margolles y Arturo Angulo (“Dr. Angulo”). Les dediqué una ponencia que se convirtió en ensayo, publicado en el Instituto de Investigaciones Estéticas y, unos tres o cuatro años más tarde, vi obra de Víctor Muñoz, Elvira Santamaría, Mónica Mayer, Víctor Lerma, Maris Bustamante y Eugenia Chellet, entre otros, grandes artistas cuya obra y plática fortalecieron mi conciencia profesional frente a la historia del arte y los temas que trabajaba hasta entonces. Fue un llamado a asumir la libertad de enfoque y estructuración de mi trabajo al amparo de más de casi cuarenta años de práctica investigativa, docente y poética (cuatro poemarios publicados y dos en ciernes) en la UNAM. Por otro lado, me sumergí en los archivos videísticos y en la biblioteca de Ex Teresa Arte Actual, además de presenciar eventos de performance en la gran nave del ex templo, y algunos eventos en el Museo del Chopo. A esa época debo el haber configurado un proyecto de investigación intitulado *El ethos en el performance*, importante búsqueda, en pro de las ligas del performance con la intimidad psíquica entendida como una aleación de espiritualidad intelección y reflejo de la estructura corporal externa e interna; todo lo que es apariencia corporal externa, estructura simétrica y morfología, y todo aquello que implica y tiene que ver con el conjunto apretado de órganos, huesos, músculos, sangre, movimiento *per se* —¡el del corazón!—, lo que, a oscuras, funciona asimétricamente, sosteniendo nuestra vida toda, íntegra. Un día no lejano, antes de partir del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, lo entregaré a sus prensas. En México, el performance

Ya hemos visto en páginas anteriores muchas formas de ser del vínculo entre la historia del arte y las artes escénicas en obras que prodigaron materias impalpables, de sentimiento y reflexión en las memorables interpretaciones que escudriñamos, trascendentes en la operatividad de la vida práctica y en el hacer académico. Hay obras en que el intercambio de elementos con la historia del arte ha beneficiado su acervo teórico, conceptual y artístico de modo disímulo, a veces inesperado, sobre todo en la etapa de planificación de una obra. En las producciones de performance de las que nos ocupamos, la toma general de fragmentos de obras, o de éstas en su totalidad, por así decirlo, es conceptual; se presenta, en la distancia histórica, como el desafío abstrayente del arte conceptual y los hallazgos libertarios del arte *pop*, así como la variedad compleja e inmediata de nuestro cotidiano íntimo y socio-político.

En cada uno de los casos de performances centro de mi atención, el lazo con la historia del arte está implícito, salvo en un caso, en donde explícitas y muy bien utilizadas, las apropiaciones fueron hechas con acierto y convicción estética, propiciando una actualización muy interesante de motivos de la pintura renacentista y barroca.

En piezas de Eugenia Chellet, estupenda artista visual y performer, vemos la evidente lectura y toma de momentos cimeros de la pintura occidental renacentista y barroca. En su videoperformance que emula a *La maja desnuda*, de Goya, pieza erótica, sorprendente por su audacia, Eugenia encarna a la maja del pintor español; se deja ver por una cerradura-*voyeuse*, en la misma pose que aquella mujer de mirada seductora, pero recostada en el lado opuesto a la emblemática modelo, esta vez en un diván rojo, brazos detrás de la cabeza, piernas en paralelo, pies en punta, vestida con atuendos parecidos a los de la época de Goya. Eugenia actualizó a la maja y acentuó su picardía y erotismo con

alcanzó título de consolidación con los eventos que se llevaron a cabo en los años noventa en Ex Teresa (hoy Ex Teresa Arte Actual), pero asimismo, durante el primer decenio de los dos mils, cuando sin dejar de ser un arte para los entonces “iniciados”, se combinaba entre las presentaciones de *stars* mexicanas e internacionales, y el hacer brillar su carácter de manejador de lo planificado, la improvisación y la crítica política, sin excluir intimismos y esteticismos.

el recurso de la cerradura. En su caso, la historia del arte ha desplegado, por así decir, su formato de exhibición —o galería— imaginaria,<sup>83</sup> pues Chellet convoca elementos, detalles, ámbitos de esa historia en sus performances y videoperformances, que también están impregnados por una vehemencia por *pop* y ser determinados por su circunstancia y fuerza.

En *50 años después*, videoperformance en que el tema es la desesperación de una mujer elegantemente ataviada que espera a alguien inquieta —¿su amante?—, ve el entorno. No es difícil adivinar que internamente increpa, sabe que, quiensea, nunca llegará. Y justo un día, cincuenta años después, libre de atavíos, ella habla por teléfono en una cabina, en la calle, alguien se aproxima, ella voltea y dispara, desafiante, con un revólver.

Así como en la ópera y en el teatro, en el performance se evidencia el complejo receptor y emisor de elementos entre la historia del arte y las necesidades escénicas, es decir, qué demandas plantea el espacio y su espacialidad en relación con las del cuerpo, los cuerpos embarcados en lo performativo, sus intenciones con y en el espacio.

El universo de Marcos Kurtycz es muy diferente al de Eugenia, quizá un tanto próximo al de Boris Nieslony, alemán cuyo performance de reconocimiento y amor a los sacrificados en la shoá (el holocausto), presentado en los noventas en ExTeresa Arte Actual, comentaré más adelante.

Kurtycz llegó en los años setenta a México. Polaco de origen, este artista visual y de performance fue apasionado, muy inteligente, en el sentido de unir la fuerza del corazón a tránsito del aprovechamiento de lo que le proveía el entorno, a pesar de tener todo un esquema mental de lo que desplegaría en cada pieza. Maestro de la ironía, el arte oficial no se salvaba de su crítica política e interpretación, cualidad magnífica que se aprecia cuando lo vemos accionar en sus performances grabados en los videos que de él se guardan, tarea de sus propios colegas o de fotógrafos independientes, sin descarte de los que aceptó desarrollar por encargo de empresas televisivas. Recuerdo un trabajo que le grabó

<sup>83</sup> Cf. Página 9 y siguientes.

el canal 11, en donde hace un preludio de su muerte; sabía que ya no sobreviviría al daño que le estaba causando un tumor en el cerebro.

A la distancia, sus performances siguen vigentes por su sentido multi e inter disciplinario, la actitud lúdica y paradójicamente solemne, por momentos, con la que presentaba sus creaciones, como es en *La serpiente en el Metro*, de 1995. Este performance forma parte de las piezas magistrales del acervo del propio Kurtycz y del panorama general de ese arte vivo en México. En esa pieza, creó personajes con bolsas de plástico de supermercado. Les pintó caras, luego las abrió y colocó la parte de las asas hacia las rejillas del Metro, para inflarlas “naturalmente” con el aire que sale por ahí al pasar los trenes por debajo. Hacía sentir que los pasajeros estaban sentados unos frente a otros. Entre esos rostros sobre plásticos, casi inexpresivos, figuraron unos muñecos gigantes, también hechos de bolsas, pero más grandes, azules (¿policías?) con las cabezas y los brazos moviéndose, como increpando.

*Serpiente de fuego* fue un trabajo realizado en los años noventa, época de sus serpientes gráficas, simbólicas y performativas. Formada por el fuego, es rodeada por el artista, quien reptaba muy lentamente a su alrededor, siguiendo con fervor el curso de la línea de fuego sinuosa. Téngase presente que, en Kurtycz, la labor en la serigrafía, el dibujo, y su conocimiento sustancial de los procesos exactos que el grabado demanda, su práctica del *collage*, modo artístico del que se sirvió para difundir su ironía política, su alegría de crear, fueron clave para la generación de su obra fascinante.

En su trabajo para Canal 11 mostró la gran capacidad de *continuo* performativo de que era capaz. Rapado, cambia constantemente de nivel de suelo. Es decir, en un momento dado está sobre un montaje que nos lo proyecta en *scorzo*, de abajo hacia arriba. Luego, de súbito, va haciendo cortes circulares y rectangulares en hojas de lámina como mamparas que lo rodean. Simbolizan el paso por dimensiones íntimas, quizá un preludio de su tránsito hacia la muerte, pues justo el performance termina con un salto hacia la nada.

En Kurtycz, la historia del arte deviene una sustancia elástica y suave, como la plastilina *Play Doh*, con la que he visto jugar a algunos niños haciendo caras, prismas, animales, casitas, pelotas, etcétera, que serán destruidos para amasar, de nuevo, el material y formar otras fi-

guras. La estiran, la cortan, la revuelven... Así de inmediata, fresca y profunda fue la experimentación en el hacer del migrante polaco-mexicano que tanto aportó a la investigación artística experimental en nuestro medio.

Muchos artistas jóvenes tomaron ejemplo de aquel *realista de la imaginación*. Creo que no ha habido alguno que no haya tomado la lección de libertad y contacto lúdico-político con su tiempo, su precisión y claridad conceptuales, su iluminada elección de lo mínimo cotidiano —bolsas del súper, cerillos, plumones, grava, arena, pintura, cubetas de plástico, escaleras, ventanas, sopletes, fuego, aire, agua— para prestidigitar todo un micromundo asombroso.

Vecinos del accionar de Kurtycz, pero más tendientes al trabajo con tensiones corporales *per se*, enlaces aleatorios tan fructíferos como los de Tzara en su escritura, pero exaltadores del esplendor del *en sí* y *para sí* del acontecimiento, el trabajo de Elvira Santamaría (mexicana), Boris Nieslony (de origen alemán) y el grupo *Black Market International*, en el cual accionan ambos con alternancia; ella, desde hace veintidós años,<sup>84</sup> él, desde 1985, cuando se funda ese grupo de la inmanencia accionística.

Elvira Santamaría es una de las artistas mexicanas que han transfigurado su “mexicanidad” en un cúmulo de códigos y aciertos en apertura a su capacidad de investigar con nuevos registros corporales, materias para su obra performativa siempre en movimiento, de nivel conceptual muy grande y con un sentido universal. La historia del arte está presente en sus producciones, sea de modo trágico-conceptual, o por vía de sutiles y contundentes trazos eminentemente conceptuales, desprovistos de una proyección de sentimiento.

Elvira Santamaría inició su carrera en los años noventa, con obras que siempre desafiaron la potencia de su cuerpo, los contrasentidos energéticos, los saltos sorpresivos a cofres de autos detenidos, en es-

<sup>84</sup> <https://www.elvirasantamariatorres.co.uk/copy-of-informacion>, y para encontrar información e imágenes estupendas de Nieslony, sólo escribe su nombre en el buscador de Google, te toparás con mucha información general y específica sobre su trayectoria y obras accionísticas y escritas. Desconozco si este gran artista continúa hoy por hoy en Black Market International.

pera del “siga” en el semáforo, o como recursos de inicio de una pieza que trate del tiempo, la velocidad y la sorpresa. Ella brinca a una altura mayor a la de su cintura, posee una condición física acorde con las exigencias de desempeño que le pide una obra. Cuando murió un compañero suyo, hace más de veinticinco años, realizó un performance desafiante, en el que se lanza, en veloz carrera, contra un espejo, lo rompe con el impacto de su cuerpo y sale invicta luego de manipular objetos diversos previamente a la ruptura. El oficio de esta gran artista se funda en combinaciones contrastantes de tensión, lentitud, resistencia, fuerza y una clara y aguda inteligencia que decide con precisión matemática el tipo de secuencia, y de forma, que dará a sus piezas. Su serie de performances en Bogotá, sus performances de cámara, su concentración compacta, impenetrable única en su estilo —rara de observar en otros artistas del arte vivo—, forman parte de sus producciones, siempre logradas.

En *Escaleras del Paraíso*, acción presentada en 2007, en el modesto Barrio de la Bella Flor, en Bogotá, Elvira Santamaría despliega una sabiduría corporal y un oficio poético extremos; se cubrió de flores de gama roja de pies a cabeza con ayuda de los niños, subió y bajó las escaleras paradisíacas, “paseándose” lentamente, con naturalidad, por largo tiempo, entre la gente del lugar, que la siguió con suma atención y cuidado.

La poética de la flor en el accionismo de esta artista ha alcanzado momentos extraordinarios en conjunción con su prístina proclividad a la lentitud y el silencio en contraste tajante con la tensiones corporales que maneja; es ahí donde esplende su creación del tiempo performativo y de lo secuencial accionístico que da razón de ser al espacio que, paso a paso, va significando diferencias.

Aquel proceso, que sólo vi grabado en un video, nos remite súbitamente al gran evento en que participamos, hace trece años, historiadores, críticos, artistas de arte acción y visuales, en el Museo Carrillo Gil: *Intersero. El tiempo no existe, la creación del tiempo*, parte del Encuentro Internacional de Arte Acción en México, evento múltiple que llevó al trabajo colectivo la complejidad de la certeza, al mismo tiempo gran duda de Elvira: el tiempo más tiempo que el tiempo, es el performativo.

Mi propósito de presentar ciertos aspectos del arte del performance *per se*, así como el análisis e interpretación de los trabajos de Santamaría citados, sólo unos entre su cuantiosa lista de creaciones, se encabalgan, en fluida lógica, con el caso de Boris Nieslony,<sup>85</sup> también artista inevitable, como asimismo los no menos valiosos integrantes del grupo Black Market International.

Artista visual, investigador de la trayectoria del performance en el mundo y hacedor de un gran mapa sobre ese camino, así como pensador del arte contemporáneo, Nieslony estudió artes y filosofía en las Academias de Arte de Berlín y Hamburgo, entre 1970 y 1976. Su vida artística ha girado en torno al estudio de la imagen, el accionismo, el trabajo de la teoría como práctica y la práctica como teoría, aspectos que se vislumbran con claridad en el desenvolvimiento de las piezas performativas que le conocimos, en vivo, hace unos años; una acción libre, con miembros de *Black Market...*, en la explanada del Faro de Oriente, y otras en la *Casa del Tiempo*, de la Universidad Autónoma Metropolitana, todas en 2003, como parte del proyecto Acciones en Ruta. Fueron ocasiones en que también artistas mexicanos presentaron performances excelentes.

Pensar en la obra de Boris Nieslony es tener en mente al grupo *Black Market...* Él fue uno de sus fundadores y ha desarrollado parte de su obra en el seno de ese conjunto de accionistas y artistas visuales durante mucho tiempo. Los modos de trabajo del artista y de sus compañeros han determinado los derroteros de otros grupos e individuos del arte, tanto como en su momento lo hicieron los Accionistas Vieneses en los años sesentas y setentas, y hasta los noventas, muy en otro de registro de expresión transgresora, nada cercana a los conceptualismos de *Black Market...*, con Hermann Nitsch, Otto Muehl, Gunter Brus y Rudolf Schwarzkogler, quienes fueron al extremo en su manejo sangriento y doloroso del cuerpo.

<sup>85</sup> Boris Nieslony, archive: Boris Nieslony, Japón, IPAMIA Independent Performance Artists' Moving Images Archive, 2021. En línea: <<https://ipamia.net/en/boris-nieslony/>> [consulta: 15 de octubre, 2023]. Una de las ligas más interesantes para conocer la trayectoria del artista.

Antes de continuar con el caso de Nieslony, ofrece contexto saber que *Black Market International* se fundó en 1985, pero desde 2014, doce integrantes de diversas nacionalidades lo conforman permanentemente, salvo el suizo Norbert Klassen y el singapurense Lee Wen, fallecidos en 2011 y 2019, respectivamente. Los otros son: los alemanes Jürgen Fritz, Boris Nieslony, Marco Teubner y Helge Meyer; la canadiense-italiana Miriam Laplante; el irlandés Alastair MacLennan; Jacques Maria van Poppel, de los Países Bajos; la mexicana Elvira Santamaría; la canadiense Julie Andree, y el finlandés Roi Vaara.<sup>86</sup>

El brillantísimo grupo de artistas visuales y de acción, instaladores, pensadores de la vida como acción, han cultivado la aleatoriedad, la improvisación, la rebeldía fuertemente ejercida por medio de la ejecución de performances de largo aliento en donde cada miembro desarrolla su propia acción en azarosa proximidad, llegando a realizar algunas verdaderamente inesperadas, como apretar una muñequita de hule, de silbato, con las manos para hacerla sonar, construir una pequeña barda de ladrillos grises y, de pronto, derrumbarla para volver a construirla y otra vez tirarla, erigir una columna de dados muy alta y dejarla en pie hasta que la vibración del paso cercano de alguien la tire al suelo, repetir un poema al infinito viendo largamente una pared, tratar de atrapar insectos en el aire con palitos chinos para comer, etcétera. Sin embargo, un hilo de instinto e intuición hilvana las acciones y el saber-sin-necesidad-de saber-a-ciencia-cierta en un espíritu performativo grupal en ese caso.

En el tono y nivel de conceptualización de *Black Market...*, pero de manera única en su propio camino, Boris Nieslony presentó en Ex Teresa Arte Actual un performance imposible de olvidar no solamente por aludir a las consecuencias de la shoá (término utilizado por la historia contemporánea de los judíos para evitar el término “holocausto”) y el sentido que el artista le dio en el curso de la pieza, sino por la impecable secuencia de acciones afectivas dentro de la gran acción y el desarrollo operativo que ejerció. Así, Nieslony se centró en donde estuviera el altar principal de Ex Teresa Arte Actual, y comenzó a col-

<sup>86</sup> El grupo, o algunos de sus integrantes, visitaron varias veces México, invitados por la Universidad Metropolitana o por Ex Teresa Arte Actual.

gar de un tendadero, una a una, fotografías en blanco y negro de judíos sacrificados en los campos de concentración: una muchacha a la que habían extirpado los dientes, un hombre joven con la nariz cercenada, y otros torturados. El nodo de la acción fue que Nieslony colocó su rostro detrás de cada una para realizar un ritual afectivo que a todos conmocionó: situado así, asomaba su mano derecha acariciarlas en silencio, vehemente y respetuoso, al tiempo que les acercaba pequeños objetos que posiblemente necesitaron en vida (un lápiz labial, una bolsita de mano, papelitos blancos, pañuelos...) Al final de cada muestra de afecto, Boris estrellaba en su frente una delgada hoja de vidrio en donde había anotado algo rápidamente.

Tan emotivo como perfecto, aquel performance provocó aplausos y lágrimas. Nos mostró que en el performance puede ser trabajado el registro espiritual más sutil y contundente, haber hasta, quizá, la tácita petición de perdón transfigurada en la misteriosa secuencia de la voluntad de significación unida al movimiento corporal, un tipo especial de teatralidad absolutamente efímera.

En ese caso, la historia del arte tomó lección de ética, ética de la imagen, ocasión de teorizar desde el ser afectado y entonces construir narrativas. Ahí, Nieslony ejerció con esplendor uno de los preceptos del grupo *Black Marquet International*: la importancia de la atención. No solamente en el sentido de captar la atención del otro, sino atenderla en el propio artista como momento culminante del estar próximos unos de los otros, en lo que se propone y se hace.

Para la historia del arte, el performance es una de las manifestaciones de mayor potencial en la coincidencia del cuerpo en movimiento con lo conceptual y la unión de la precisión, la aleatoriedad y lo posible.

El performance nutre a la historia del arte con su libertad conceptual y de escritura.

### **Instantes de la teoría entre la historia del arte y las artes escénicas (temas, metodologías, creatividades)**

En la estructurada, a la vez que pasional circunstancia de la historia del arte y las artes escénicas en sus mutuas apropiaciones de elementos a

partir de los objetos artísticos y su estética, es inevitable pasar al rubro de su trama teórico-histórica y teórico-filosófica. No podemos quedarnos en el rapto amoroso de obras, o de sus fragmentos, o sólo en los sentimientos, por enormes y vibrantes que sean entre ambas, pues este otro terreno, el teórico, es de una necesidad y fuerza esclarecedoras imposibles de ignorar en un texto como éste.

Hay que sopesar algunas de sus formas de trazar aportaciones entre sí, de ida y vuelta, esta vez a partir del fenómeno de la tesis universitaria, entre otros casos que, se verá, son profundamente significativos y aportadores de visiones nuevas de esa relación vista desde la teoría, la teoría de la imagen y la confabulación de imagen y texto.

Hace unos años, en el Coloquio *Hemispheric...*<sup>87</sup> hice alusión a las tesis como borradores finitos que no obstante ser trabajos terminados para su defensa, poseen un espíritu fronterizo entre lo potencialmente publicable y el esplendor de su naturaleza procesual, aún si lucen encuadradas como si fuesen un libro terminado; son un borrador muy decantado. En el mejor de los casos —algunos de los cuales comentamos aquí— son el resultado del mejor espíritu escolar de alto nivel, su cauda pedagógica y la inteligencia conducida hacia un fin sustentado por la disertación.

Las tesis elaboradas durante los últimos seis años por alumnos de Maestría y Doctorado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México, representan honoríficamente parte de la historiografía reciente que produce la Institución y un cúmulo de aportaciones a la diversidad de formas en que se relacionan teóricamente la historia del arte y las artes escénicas. Por momentos y según la capacidad de cada autor o autora de esos trabajos, estamos ante textos de penetración conceptual y analítica excepcionales que nos sumergen indirectamente en su propia implicación de aquella tan discutida relación al plantear y desarrollar, con libre apertura, los problemas que les

<sup>87</sup> Coloquio del Hemispheric Institute of Performance and Politics, México, junio de 2019. Importante evento de estudios teóricos e interdisciplinarios de performance organizado por Diana Taylor, Didanwy Kent, Jesusa Rodríguez y otros artistas y colegas. Se llevó a cabo en diversas sedes de la Ciudad de México, entre ellas la UNAM y diferentes lugares del Centro de la capital.

plantean los temas contemporáneos y contemporaneizantes de la escena y lo escénico, el teatro y lo teatral, por ejemplo de qué se valió la historia del arte como escritura para abordarlos. ¿A qué dedicaron sus esfuerzos investigativos los autores antes de llegar a la fase de escritura y en el curso de ésta?

### **Lo teatral, lo escénico-histórico y performativo entre retórica festiva y revolución estética**

Bien podemos señalar la vecindad que guardan los resultados de las investigaciones de Luis Conde, Cristian Aravena, Zully Góngora, Didanwy Kent, Tania Castillo, Miguel Jara, Ximena Monroy y Berenice Reyes, pues aunque tratan temas de momentos y circunstancias históricas diferentes, coinciden en participarnos de visiones interdisciplinarias de la renovación escénica y teatral muy suyas. Los primeros tres lo han logrado como artistas de la escena e historiadores del arte, la última desde la historia del arte, la filosofía y la intermedialidad como metodología. Concebidos en conjunto, observamos que sus trabajos son un paraje teórico-histórico que va de lo religioso-retórico en una “fiesta de dedicación” celebrada en el siglo XVII que, en realidad, fue dedicada al poder gobernante de un virrey vinculado simbólicamente a lo divino, a la visión performativa-trágica y experimental-poética de Antonin Artaud, quien defendió el regreso del espacio de la “crueldad” de la vida al teatro, el espacio esencial que ya no necesita de la palabra ni el gesto, acompañado por la luz. Mediando entre esos polos, figuran el ensayo histórico crítico sobre la revolución social y política del teatro que llevó a cabo la dramaturga chilena Isidora Aguirre, y la formidable investigación teórico-estética de Kent sobre los desplazamientos de la imagen intermedial en dos obras cinematográficas y una ópera devenida performance-teatro.

En *Lo eterno que habita lo efímero: retórica, teatro y performatividad en la segunda dedicación de la Catedral de México*,<sup>88</sup> tesis con

<sup>88</sup> Luis Abdallán Conde Flores, *Lo eterno que habita lo efímero: retórica, teatro y performatividad en la Segunda Dedicación de la Catedral de México*. Tesis, UNAM,

la que obtuvo el Doctorado en Historia del Arte, Luis Conde escribe: “Finalmente, lo que me interesa señalar es el vínculo medial entre las formas retóricas del discurso y la producción de imágenes plásticas como parte de un tejido narrativo al servicio de la poiesis teatral”. Y lo logró por sus pesquisas documentales, su formación escenográfica, su capacidad diseñística, sentido histórico y magnífica capacidad para escribir.

Acompaña al inevitable caudal informativo y documental, una habilidad crítico-creativa muy aguda en su logro de mostrar la prestidigitación política y de fe de la época en la defensa contrarreformista de dogmas católicos, acción que bien llevó a cabo Isidro Sariñana, teólogo y poeta que relata el acontecer de la fiesta en su *Noticia Breve*, además de ponderar al edificio religioso. Luis Conde da cuenta de la disposición, la postura sacerdotal y la vida de las diferentes órdenes religiosas de la Ciudad de México a través de la recreación de los altares que figuraron en la gran Dedicación, tarea que logró a través de un programa computacional. Dichos altares fueron estratégicamente colocados en el entorno de la Catedral para ser vistos durante el evento. Tal aportación del autor marca un antes y un después en los estudios de lo escénico y el Poder entre lo divino y lo terrestre, “...lo eterno que habita lo efímero...” (lúcido inicio del título de la tesis) en el Virreinato.

“Lo eterno [lo divino] que habita lo efímero [la fiesta]” es impensable en el abordaje de temas como las fiestas poderosas de la antigüedad, fiestas políticas y fársicas, sin recurrir al concepto de performatividad o sucesiva puesta en acto en el instante que sustentó, contuvo y desplegó un sinfín de significaciones vehiculizadas por la palabra poética, lo procesional y lo teatral. La fuerza de la representación imaginada por Luis Conde a partir de sus fuentes, lo condujo a su aportación clave en la tesis: el análisis y la profunda visión al plantear cómo las formas y modos en que la imaginación, unida a los efectos del lenguaje escrito y gestual de la época, genera imágenes de lo que, y cómo, habrán visto y sentido los espectadores. Da elementos para concebir la multiplicidad del acontecimiento desde la eficacia de la acción de imaginar también

bajo la fuerza de la palabra dicha (Foucault, Barthes, Derrida...), metodología aguda para el estudio de la posible estructura de la fiesta desde *la fiesta imaginada* o el imaginario de lo festivo tanto en aquel acontecimiento de la Dedicación, como en Conde mismo y sus lectores.

Logro interteatral, intermedial e intelectual el que aporta el estudio al campo de la performatividad real e imaginada en el acontecer, gracias a la fuerza de su discurso; recreó las escenificaciones sagradas construidas por las diferentes órdenes, los vericuetos visuales y del habla, la dinámica tumultuosa del suceso, al mismo tiempo divino y profano, que nos convoca a imaginar lo que se habrá imaginado en el tránsito de aquella Dedicación.

La tesis *Isidora Aguirre en el teatro político del “hombre nuevo”: flujos estéticos en su archivo y obra en los años sesenta*, del chileno Cristian Aravena, es un trabajo de investigación tan aportador y preciso en lo que toca a la tarea investigadora propiamente dicha, como apasionado de la aventura y la audacia creativa, pues a partir de un concepto renovado del archivo de autor, y de una visión de la cultura política y teatral incluyente —las de la dramaturga Isidora Aguirre— logra un panorama crítico de las estéticas escénicas no hegemónicas, a la vez que la suya es una visión tácitamente opuesta a la del archivo como sólo un conjunto de papeles o datos virtuales al servicio de las necesidades del investigador.

Con una batería de recursos conceptuales y una actitud ética tan eficaces para su análisis como eficientes en las diseminaciones y enlaces que tiende entre los diversos niveles de su trabajo, Cristian Aravena logra acercarnos a los conflictos entre la cultura letrada y el nacionalismo popular: el afecto unido a un espectro teórico, la sensibilidad y la intuición, la comprensión y el entendimiento vastos, hermanados en la reflexión perspicaz, involucrada en el conocimiento político artístico de su país. Conceptos como “estructura de sentimiento”, “lo revolucionario” de la precariedad, las “estrategias de ficcionalización”, el giro del concepto de “fracaso” como otro medio funcional en la lucha intensa de lo menor frente al conservadurismo, lo épico y lo heroico en los resultados estético-pedagógicos de Aguirre y la noción misma de “estética de la precariedad”, impregnan la atmósfera renovadora de esa tesis.

Aravena elaboró y supo utilizar desde su propio saber experiencial —es un hombre de teatro— y desde sus fuentes teóricas, el conjunto de fragmentos vivos que le aportó el archivo de Isidora a la energía del discurso de su tesis, sobre todo en la dimensión de la escritura. Ese archivo fue esencial para su confección de constelaciones de imágenes, sensaciones, ideas atravesadas por la luz de las metodologías del teatro obrero del TEPA (Teatro Experimental Popular Aficionado) de Chile, provenientes del “hombre nuevo” cuya corporalidad se moverá al impulso de una creación no “profesional”.

La dimensión de “lo menor” fortalecida por el afecto, la necesidad, la alianza de la naturaleza y la política unidas a la *pedagogía artística incluyente* de la dramaturga Isidora Aguirre, la estética de la precariedad resultante de la actividad artística de los obreros y los campesinos que convocara, configurarían una postura ético-estética de especial fuerza renovadora en el desarrollo del teatro chileno. Y Cristian Aravena sopesó con inteligente y versátil metodología que sustenta una historia del arte absolutamente funcional en sus múltiples abordajes, las transformaciones dramático-sociales del período trabajado por el autor. La política, la teoría de la imagen y la plástica teatrales de izquierda latinoamericanas se presentan al lector de la tesis por medio de una visión que no ahorró, para su caso, ningún arma historiográfica ni conceptual en su traza de las naturalezas del teatro revolucionario en el Chile de los años sesenta.

En la misma línea de las aportaciones a la teoría e historia del teatro de Conde y Aravena, *La crueldad o la presencia del espacio en el arte: apuntes derivados del estudio de Artaud en mil pedazos, de Teatro de Ciertos Habitantes*,<sup>89</sup> investigación de Zully Góngora sobre los usos del espacio como fenómeno autónomo en la escena social y teatral, apunta a la poética de esa dimensión que propone el monólogo-acción “Artaud en mil pedazos”, del dramaturgo Valdés Kuri, en el Museo Tamayo. El actor Rodrigo Trip interpretó la obra en el marco de una exposición montada para homenajear al poeta y dramaturgo francés. El trabajo dramático del actor condujo a los visitantes de la muestra a sentir la sensación de vuelta a la fuerza autónoma del espacio puro,

<sup>89</sup> Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2022.

equivalente al “teatro de la crueldad” o vuelta a la vida esencial, en toda su potencia a priori.

También mujer de teatro y de cultura visual notable, Zully Góngora analizó el proceso de montaje de piezas personales de Artaud, incluida una máscara mortuoria ante las que Trip, seguido por el público, fue desarrollando la acción. Fue al final de la obra cuando desaparece en la azotea del museo, en el ocaso, luego de haber pronunciado las últimas palabras de la obra que, ante los ojos y los cuerpos, el espacio cruel, esencial de la vida, se hizo sentir. Las páginas de Zully Góngora aportan una actualización del concepto general de Artaud desde la historia del arte con estupendos enfoques y enriquecimiento conceptual para la disciplina, dedicada principalmente a las artes y la cultura visual. Gracias al texto de la Mtra. Góngora, nos percatamos que es posible no sólo montar orgánicamente en un museo una obra escrita para una modalidad de teatro poético, tomando en cuenta la traza arquitectónica del recinto, sino estar cerca de una sensación del espacio como responsable protagónico del llamado a vivir la crueldad, el retorno a la vida como absoluto, sin referentes gratuitos, en el espectador.

Desde hace más o menos cuarenta o cincuenta años, se comenzó a trabajar, en tono cada vez más alto y nutrido, la intermedialidad y su apasionante naturaleza intersticial, sus imágenes múltiples de la imagen misma como un proceso. Apreciar el proceso como un recurso infaltable al estudioso para sopesar los tránsitos de los elementos que componen la imagen y para unir conceptual, histórica, filosóficamente, a la teoría y la práctica, mostrar que son una sola unidad que se expresa a dos voces en la materialidad del cuerpo, la impalpabilidad determinante de la psique.

Podemos remontar el origen de la intermedialidad, como consecuencia en las artes, al tropel investigador y experimental de las vanguardias, su actitud versátil, abierta a la pluralidad. Son ejemplo los escándalos dadaístas, su escritura basada en la renovación del “absurdo”, el conceptualismo textual-gráfico de Duchamp, el cubismo y su lectura del movimiento veloz del cine incipiente en Francia, el expresionismo alemán y su recurrencia a la poesía de Trakl, el situacionismo en París, y tantos otros movimientos que cruzaban o amasaban medios para lograr la resolución de su ética y estética en las imágenes buscadas

o surgidas, de suyo, en los procesos de producción y en lo procesual resultante de sus hallazgos. “Resonancias” de la promesa: “Ecos” y “Reverberaciones” del *Don Giovanni*. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial,<sup>90</sup> muy profunda y magníficamente bien resuelta tesis doctoral de Didanwy Kent sobre el personaje de Don Giovanni en versiones artísticas diversas provenientes unas más, otras menos, de lecturas diferentes de la ópera de Mozart y Da Ponte, nos confirma la magnificencia de lo procesual. Con decantada inteligencia arguyó una clara metodología para dar cuenta de la dinámica íntima que forja o destruye la existencia humana a partir de la promesa y su imagen futurizante, jamás de inmediata realización, que ella exploró con la lente de la intermedialidad.

Didanwy Kent se valió de los conceptos de eco, resonancia y reverberación para constituir su metodología analítica y, sobre todo, acontecimental, para ofrecer los resultados de su estudio de *Donna Giovanni*, de Jesusa Rodríguez, *Don Giovanni o la hija de Don Juan*, de Ricard Carbonell, e *Io Don Giovanni*, del mítico cineasta Carlos Saura.

A Didanwy Kent no solamente le interesa la imagen de la promesa en sí, también sus desplazamientos, sus oscilaciones y transformaciones en cada obra como recurso estético y como sombría muletilla procasinadora para salir adelante en la existencia. De ahí que la autora de la tesis se situara en la performatividad del acto de prometer, tema central en el mito de Don Juan, aunque también abordara la promesa desde su densidad simbólica y filosófica, recursos que la llevan a afirmar que, más allá del mito en cuestión, “...en la promesa se condensa el conflicto humano en el que anida una relación profunda del ser con su esencia erótica” (Introducción). Además de los tendidos conceptuales amplios y airados para trabajar los sustratos de su investigación, hallamos reflexiones muy sazonadas para dar cuenta del paso de la ópera al performance-teatro, con referencias a la pintura manierista (*Donna Giovanni*), la resignificación del contenido de un relato —*Don Juan*— de E. T. A. Hoffmann y de fragmentos de *Don Giovanni*, para contarnos, en

<sup>90</sup> Didanwy Davina Kent Trejo, “Resonancias” de la promesa: “ecos” y “reverberaciones” del *Don Giovanni*. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial. Tesis, UNAM, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2016.

cine, una historia de motel y de cabina erótica, en unos minutos (*Don Giovanni o la hija de Don Juan*), un largometraje en donde el cineasta trabaja el proceso de composición de su obra a partir de documentos sobre la vida de Mozart y Da Ponte (*Io Don Giovanni*), incorporando lo teatral y lo cinematográfico a la complejidad de la ópera.

De modo que en el Capítulo 1, la tesis que comento nos ofrece la promesa como horma del mito de Don Juan, en tanto que performatividad pura y en toda su energía erótica; en el Capítulo 2, cuyo título implica las palabras movimiento, instante y acontecer, enormes términos por su enlace con la vida de nuestro cuerpo y psique, se encuentran discusiones teóricas sobre la intermedialidad y el sentido a que éstas tienden en trabajos de varios pensadores del lenguaje y la performatividad; en el Capítulo 3 se halla, nada menos, el desarrollo estupendo de los conceptos de resonancia, eco y reverberación para acercarnos a su potencia para descubrir, en toda su plenitud, la imagen de la promesa.

Armada y pensada en gran medida a partir del concepto de constelación que Benjamin utilizó en su libro de *Los pasajes* para adentrarnos en su visión de la imagen como aquello que resulta de la colisión de elementos psíquicos, temáticos, de sentido y de experiencia erótica como episteme, Didanwy Kent lleva a cabo una segunda parte de su trabajo magistral. Magistral porque nos acerca a la afirmación y a la duda creativa en las tres obras de que se ocupa, y nos adentra en los procesos del acierto y la duda promisoría, jamás tocando las obras de que se ocupa como “obras” redondas y cerradas, finitas en primera instancia, sino justo, maravillosamente, como hazañas procesuales en las que nos llama a sumergirnos, y a reconocerlas, desde lo intermedial.

En mi opinión, aparte de todos los atinos, descubrimientos y hazañas de la inteligencia compenetrada con la intuición y la corporalidad pronta a toda apertura a lo sensible en Didanwy, es el de concebir el acto creativo como promesa y la imagen como un proceso energético estructural en acontecimiento, los hallazgos más luminosos de su trabajo. Tales vislumbres le fueron nutridos por su pasión por Aby Warburg, configurador de una ciencia de la imagen como metodología de estudio de los juegos de intensidades entre la energía patética (de la fuerza del *pathos*, no en el sentido ultra coloquial con el que calificamos a alguien de poca cosa, o cobarde, o de pequeño margen ético en

el habla cotidiana), la significación y los flujos que, como acontecimiento, es capaz de desatar, en el entorno en el que irradia su presencia.

De una fuerza franca oriunda de su ambiente nativo, cultivador enorme de la máscara, y de su cuidadosa, inteligente y afectiva investigación, el ensayo académico *Estética y función escénica de la máscara de Diablo de Tócuaro, Michoacán*, de Tania Castillo Ponce, es una investigación clara, precisa, que abarca lo histórico, lo simbólico, lo estético y lo performativo respecto de la máscara de diablo en Tócuaro. Con profundidad y agilidad de pensamiento y muy buena escritura, nos sitúa en el complejo fenómeno del diablo en Occidente (el uso ideológico que le dieran algunos evangelizadores durante la colonización de América) y en el fortalecimiento simbólico y estético que adquirió la máscara de diablo como “diablo mayor”. Los que hacen y portan la máscara parten del sentimiento y concepto del personaje en la costumbre de bailar una danza del diablo portando el magnífico y poderoso disfraz facial diabólico, en la escenificación de la pastorela, muy dramática en su encarnación teatral del conflicto entre el bien y el mal que respalda la razón de estar ahí de la pieza de madera. Tania nos acerca a la naturaleza y concepto del impactante objeto de madera configurado por serpientes y ánimas condenadas en un purgatorio insinuado; tal es la potestad visual y de significación subyugante del preciado objeto, que no necesitó de ojos.

Tania Castillo nos ha hecho conocer todos los flancos requeridos para aproximarnos a los destellos de la artesanía de la máscara de diablo, y de la vida poética y escénica determinante en el cotidiano de los habitantes de su pueblo natal.

*Excursiones perturbadoras. Un análisis del impacto cognitivo de Flaming creatures (Jack Smith, 1963)*, de Miguel Jara, también ha sido un acontecimiento historiográfico aportador de luz nueva sobre el cine marginal norteamericano de los años sesenta.<sup>91</sup>

*Flaming Creatures* fue un golpe del contestario Jack Smith a la cerrazón del puritanismo norteamericano, el sentido artístico y estético

<sup>91</sup> Miguel Jara, *Excursiones perturbadoras. Un análisis del impacto cognitivo de “Flaming creatures”* (Jack Smith, 1963). Tesis, UNAM, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2015.

tradicionalista que caracterizaba a un ala conservadora de la cultura de su país en los sesenta. Al abrigo de aspectos filosóficos de George Bataille, de teorías de clínica psicoanalítica como la *Gestalt*, con enfoques sustentados a partir de la performatividad como principio existencial, Jara elabora un aparato conceptual y discursivo de gran eficacia crítica e interpretativa. Logra un trabajo que se define entre un estudio de teoría del cine performativo, la perseguida teoría de “lo desconocido” como aquello que el arte resuelve y a lo cual nos invita siempre, haciéndonos sentir que llegaremos a conocer lo imposible, cada vez más lejano cuanto más próximos creemos estar de sus enigmas.

Nos acerca al intersticio de lo inefable, oculto en la estructura visual y de significación de *Flaming creatures*, obra cinematográfica que porta ese fenómeno difícil de descubrir tanto para espectadores “avanzados”, que han visto mucho cine, como para historiadores del arte, por el ámbito de inquietante extrañeza que surge en la cinta cuando formas “reconocibles” tendientes o no a la abstracción, se manifiestan en las imágenes.

*Flaming creatures* trastoca la percepción al ritmo de la extrañeza y descontrol al reconocer en escena lo visto, por el movimiento mismo, y el soporte que lo sustenta. Su “tema” es una sucesión de cuerpos individuales y en grupo en movimiento; actantes performativos que intercambian gestos eróticos en aparentes orgías no pornográficas, si bien fueron calificados de bajo nivel artístico y técnico en la década en que fue creada la obra, no obstante, la cultura visual y artística tan fecunda de Smith.

Miguel Jara trabaja teóricamente la performatividad y la raíz lúdica de la obra a través del concepto de *unheimlich*, de Freud —lo no familiar, lo extraño, sin embargo, muy cercano desde lo cotidiano hasta la imagen artística— y la teoría de lo heterogéneo, en Bataille. Se apoya en estos autores, en la revisión de la fortuna crítica de la obra que escribieran críticos oficiales estadounidenses espantadizos y pone en jaque la regularidad, la normatividad y la homogeneización de nuestras vidas en los sistemas capitalistas de occidente, cuyo inevitable arte marginal incide en la destrucción de acciones nocivas por medio de lo irregular y lo heterogéneo. A Smith no le interesaba la actuación, sino la actancia y el instante por donde lo visual, que se teje en millonésimas

de segundo en el paso de una secuencia a otra, emerge, sin narrativa alguna que estorbe su presencia.

Lo que pasa en *Flaming creatures* tiene que ver con la plenitud del transcurso del en sí, encarnado en los movimientos de los travesti y el par de mujeres que intervienen en la obra como elemento que aumenta y redondea la energía erótica, con matices a lo Rodolfo Valentino —un poco de petulancia, ver por arriba del hombro, ser intrépido y creerse “bien parecido” no sólo físicamente, también a nivel espiritual—, la música siendo una especie de vestigio sonoro, a veces oriental o gitano.

Matemático y artista visual, de primera formación, Miguel Jara estudia el cine de Smith desde la perspectiva de la historia del arte, a la vez que hace una propuesta sobre la riqueza de la percepción en la vida y en el arte, a tal grado que su trabajo puede rendir frutos a profesionales del cine, la historia del arte, la psiquiatría, las artes visuales y vivas, pues su enjundia teórico-performativa para analizar el fenómeno cinematográfico desde conceptos psicoanalíticos y de la performatividad se extienden a ser una actitud tan crítica como estética de la vida.

Como afirmé en el apartado dedicado al trabajo de Didanwy Kent, desde hace varias décadas se ha atendido, cada vez más y con enjundia, la intermedialidad y su naturaleza intersticial, fronteriza, que une, cual horizonte, varias pulsiones y energías si vamos más allá, con el tropel investigador y experimental que han tenido, por ejemplo, varios momentos del arte del siglo xx. Baste recordar aquellos vuelcos renovadores, de trascendencia para las búsquedas conceptuales, informalistas, espaciales, de diseño, performativas, fuese desde lo social, lo político, lo antropológico. Paseemos la memoria por dadá, el cubismo, el pop, el op, el situacionismo, los vuelcos de concepto, técnicos y de sentido en el teatro, el paso del cine narrativo al que se centra en la complejidad de la imagen y se construye a partir de sus posibilidades como unidad viva nacida de la resonancia de nuestras sensaciones, al mismo tiempo autónoma. Y la danza misma, con multiplicidad de enfoques, desde los pasos liberadores de Isadora Duncan.

Así, entre los textos surgidos en nuestro ámbito universitario acerca de tan importantes hallazgos en las metodologías para el estudio del arte, figura el sopesado, bien planteado y claramente escrito ensayo

académico —modalidad que exige el Posgrado en Historia del Arte en la UNAM para la obtención de la Maestría en la disciplina— de Ximena Monroy, quien nos adentra en la tendencia intermedial en la danza, iniciada por Maya Deren y sus colaboradores con el tema del cuerpo en movimiento a ser filmado por la cámara que, en plena conciencia, valora los resultados de esa incipiente unión de tecnología, luz y corporalidad. El de Deren fue un despunte crucial que dio origen a un sinfín de trabajos prácticos y teóricos sobre la complejidad creciente de la imagen surgida de esa compenetración del cuerpo en movimiento registrado en video.

Se trata de un trabajo lleno de energía conceptual, perspectiva artística y epistemológica, toda una incitación para los artistas escénicos y para los historiadores y teóricos de la danza. Enriquece nuestra visión de ese arte vivo, a partir del estudio de la videodanza desde lo cinematográfico-coreográfico, partiendo de los complejos y dinámicos conceptos de “noción relacional”, “constelación de relaciones epistémicas”, “danza coreografía”, “cine-video”, haciéndose de momentos de la filosofía posestructuralista deleuziana-guattariana. Crea, a su vez, un ambiente textual —me permito expresarlo así— en que todo ante el lector va y viene, se entrelaza, crea disyuntivas, rompimientos, alianzas que crecen para mostrarnos otra fase del cuerpo como unidad y multiplicidad, y del cuerpo grabado o en registro.

Lejos de quedar como el documento visual sin más que fue por muchos años la videodanza, medio que atendía sólo fines documentales y de formación de archivos —situación parecida para el performance— en el estudio de Ximena Monroy es considerado un campo de conocimiento artístico, práctico y filosófico insospechado. Ha conducido trabajos de grupo en cooperación con otros, y sustenta que el arte de la videodanza es un potente rizoma coreográfico-cinematográfico inter y transdisciplinar que también nos hace repensar la noción de imagen dancística, la imagen que graba al cuerpo en movimiento, ésta sonora, coreográfica, visual. Todo un tejido y una trama que acoge, aprehende integralmente al que ve el video videodancístico.

El trabajo de Ximena Monroy enriquece a la crítica tradicional y a la historia del arte que contempla lo escénico, ya que pone nuestra alerta hacia y ante lo acontecimental, el valor de la ejecución, la “cali-

dad” de la pieza registrada videodancísticamente como obra final, incluyendo la sustancia múltiple de los sólidos soportes que la originaron y la conservan. De ahí que el trabajo de taller y su carácter repetitivo sea encumbrado como un recurso metodológico profundo, pues el “tallereó” siempre busca nuevos horizontes; no pretende llegar a lo finito como impedimento del cambio y el devenir, sino enaltece la práctica en la experimentación errante, la repetición y la diferencia de que se alimenta el acontecimiento...y la vida (Deleuze-Guattari).

Ximena Monroy valora los efectos de la percepción, lo social y lo micropolítico a que llega el trabajo dancístico en el género videodanza o coreo-cinema.

Son notables sus “diez nociones relacionales”, estructuras en línea de fuga constante por su naturaleza conceptualizante veloz. Esas nociones representan campos disciplinares posibles en un enfoque intermedial para los estudios de videodanza: 1. Espacio coreo-cinemático, 2. T(i)empo filmico, 3. Cuerpos e imaginarios corporales, 4. Cine-coreografía, 5. Narrativa corporal, 6. imagen sonora, 7. puesta en videodanza, 8. cuerpo-cámara, 9. coreografía de la mirada, 10. montaje coreo-cinemático. “...A través de estas diez herramientas, presento una red expansiva, un mapa rizomático de enunciación y composición para la creación y el estudio de coreo-cinema...” afirma Ximena, que logra una visión teórica y una metodología de esa que es también su práctica artística.

La tesis de Berenice Reyes intitulada *Körper, de Sasha Waltz, una mirada al cuerpo como archivo y su tránsito de la memoria corporal a la colectiva*, muestra la profundidad general y específica de la investigación que realizó luego de una pesquisa certera del material documental (fuentes escritas y visuales, búsquedas de campo), actividad que la condujo a una comprensión clara del sentido de la obra de la coreógrafa alemana, producción que ha apasionado a Berenice, quien viajó a Alemania para ver el proceso de trabajo de la coreógrafa y su grupo o “compañía”, con la suma extra de pasión por la danza que no esconde Reyes. La danza ha sido objeto de estudio, medio de desconstrucción del discurso dancístico tradicional de Occidente, en el seno de su tesis.

A la pregunta hipotética ¿cómo el cuerpo puede ser tratado como archivo y memoria, y abordar el tránsito que surge de la memoria corporal a la colectiva?, Berenice contesta ampliamente luego de valorar,

sentir y meditar sus materiales delicadísimos artística y moralmente a través de la memoria histórica, los cuerpos en campos de concentración (elige Dachau y sus documentos), los medios dancísticos que procesan esas dimensiones y, en consecuencia, la puesta ante nuestra mirada y criterio de un despliegue en el espacio muy diferente a los del pasado occidental, que desde su análisis y narrativa cartográficos, ponen en diálogo Berenice y *Körper*.

En *Körper...*, Waltz plantea lo perdurable de los recuerdos corporales; cómo se convierten en rastros y/o rasgos hereditarios que dormitan en la memoria muscular. Forma una cartografía de los gestos corporales emanados de imágenes que muestran los cuerpos condenados en el mencionado campo, sus “posturas incómodas”, proceso que Berenice, llevada por una decisión intuitiva cuando vio la obra en vivo, alumbró con su parca y exacta escritura.

*Körper...* es memoria y recuerdos que generan nuestros cuerpos a través del diseño e intensidad del gesto; danza alusiva a la intimidad orgánica e inorgánica de nuestra corporalidad a través de los cuerpos de los bailarines, que también aluden a momentos existenciales a través de parlamentos. Cuerpo-palabra, movimiento que desestructura, forzamiento inevitable, como el que sufrieron los judíos en Dachau. Caudal de dimensiones que Berenice descubre en sí misma y a sus lectores a través de ocho apartados, que no capítulos, por tratarse de un ensayo, como en el caso de Ximena Monroy y Zully Góngora, unidad textual y temática de urdimbre de punto estrecho que vincula las partes al abrigo de una escritura totalmente afectiva y consciente del sentido dramático, a la vez que de renovación conceptual y técnica, de la danza de Sasha Waltz.

El trabajo de Berenice Reyes es una incisiva aportación a los estudios de lo que yo llamaría una “desestructodanza”, supeditada al cuerpo-memoria, a la memoria del dolor, pero igualmente independiente, en su objetividad, de la danza estetizante —a veces virtuosamente vacía—, narradora de historias que, si bien cautivantes, la alejan de una investigación de nuevas posibilidades coreográficas y propiamente corporales.

La danza alemana y la danza de latitudes diversas, en la segunda mitad del siglo xx, como es la de Sasha Waltz, Pina Bauch y Kurt Joss,

aportaron no pocos giros coreográficos desde el punto de vista técnico y metodológico. Pina Bauch iniciaba performativamente sus acciones pedagógicas; podía irrumpir en el salón de trabajo sorpresivamente, con un muñeco o un animalito de hule silbante —de esos con los que juegan los bebés en la tina de baño—, y así despuntaba su búsqueda dancística y coreográfica con los integrantes de su grupo, a partir de los movimientos que surgiesen. Trabajaba a partir de una pequeña acción corporal hasta extender al máximo sus posibilidades.

No pocos elementos metodológicos, técnicos y de concepto me han enseñado esos Maestros y Doctores a los que acompañé en la elaboración de sus trabajos de titulación posgradual. He podido recibir esa herencia de recursos múltiples de pensamiento e investigación, que navega con propia energía, gracias a la actitud performativa y a convertir la ética en una práctica piel a piel, prácticas que hemos comparado todos y todas durante años plenos de lo que yo llamaría interpedagogías. Sí, la performatividad como pasión investigativa, una poética instrumental de vida basada en la veneración del acontecimiento y del verbo acontecer.<sup>92</sup>

<sup>92</sup> Ha sido un honor acompañarlos crítica, poética y afectivamente en sus pesquisas profesionales, indudables aportaciones a sus campos.

## Notas sobre la historia del arte y las artes escénicas en historiadores y estudiosos interdisciplinarios en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM<sup>93</sup>

Baste decir, por el momento, que las artes escénicas han sido objeto de estudio, de formas diversas y con metodologías siempre fructíferas, por varios compañeros del Instituto de Investigaciones Estéticas. Entre ellos figuran el fallecido Luis Reyes de la Maza, quien se dedicara a la crítica de teatro en México, si bien su labor no deja de emitir reflejos de historia de ese arte; Alberto Dallal, que ha hecho historia de la danza en México, del *dancing*, valorado la imagen dancística y el trabajo de bailarines y coreógrafos del país; Aurelio de los Reyes y su sociología e historia del cine, incluídas sus pesquisas sobre momentos de la historia, la novela y la poesía; Cuauhtémoc Medina que, en tanto historiador y teórico del arte, ha sido curador en el Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM en los últimos diez años; Linda Báez Rubí y su trascendente papel, en nuestro medio, al ser la primera estudiosa mexicana de Aby Warburg y su visión y sentimiento de la imagen desde fuentes de primera mano que también ha traducido con suma agudeza analítica y creatividad; Helena Chávez Mc Gregor y Cuauhtémoc Medina, con la edición de *Teatro Ojo*, consecuencia del proyecto *Draft* (crítica de lo público en el mundo contemporáneo); y yo misma, con varios trabajos sobre el performance y las performatividades, desde el grupo SEMEFO hasta reflexiones teóricas sobre los giros técnicos y metodológicos de esas expresiones no lejanas, en su visión teórica y sensible, el presente texto y mi participación en la elaboración del

<sup>93</sup> Por razones de espacio —límite de páginas—, profundización en los asuntos que implican sus obras, además de la naturaleza de este ensayo, dedicado a los estudiantes y a un gran público en el marco de un PAPIME, dedicaré un escrito especial a las formas en que la relación que la historia del arte y las artes escénicas han sido abordadas por algunos historiadores, ensayistas y teóricos de mencionado Instituto, entre quienes tengo el honor de contarme. En estas páginas carecería del lugar necesario para desarrollar ampliamente aspectos de su producción, rica en más de un sentido. Escribiré el texto a la brevedad posible, para entregarlo a las Doctoras Linda Báez y Emilie Carreón quienes, responsables magníficas de la revista *Anales*, publicación insigne de la mencionada institución, lo enviarían a dictaminar con miras a ser publicado en ese documento.

texto general de *La manzana de la discordia*, obra de teatro *clown* basada en la *Iliada*, bajo la dirección de mis admiradas colegas y mujeres de teatro: Iona Weisberg y Aline de la Cruz, maestras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Se trata de obras que contienen una lucidez y voluntad de construir visiones que apoyen a otros en su inmersión en lo escénico y sus apasionantes variaciones en la acción, los actos, las diferencias entre ambos, la teoría performativa de la imagen en movimiento y la performatividad inagotable de ese universo.

En su libro *En el nombre de Dios hablo de teatros*, que emula una frase de Guillermo Prieto,<sup>94</sup> Luis Reyes de la Maza une sus piezas de crítica de diversas representaciones de teatro entre 1965 y 1984, en México. El director de teatro y dramaturgo Miguel Sabido, con ochenta y cuatro años de edad hoy día, prologa el conjunto de textos y afirma que, hasta ese momento —se publicó en 1985, por el IIE, de la UNAM— representaba “el más importante en la historia de la crítica teatral en México” y añade que el teatro mexicano tiene dos corrientes bien definidas: una que inicia hacia 1532, con el estreno de *El juicio final*, escrita por poetas indígenas anónimos y dirigida por Fray Andrés de Olmos; la otra, que comienza en el interior de los conventos y “casas de comedia”, sobre lo cual Sabido afirma “...Ahí se ponen los autos, coloquios, comedias... Al gran momento del siglo XX de este teatro criollo corresponde la descripción de este libro...”<sup>95</sup> Así, tal vez convocado por el reconocimiento de su crítica por parte de Sabido y el medio televisivo para el que trabajó, Reyes de la Maza reeditó en 1999 *Cien años de teatro en México*,<sup>96</sup> por el ISSSTE, obra de talante histórico que abarca las andanzas del teatro desde la época de la Independencia

<sup>94</sup> Guillermo Prieto (México, 1818-1898) fue un político y escritor caleidoscópico. Al igual que no pocos personajes de nuestro siglo XIX, hizo política liberal, crítica de teatro, periodismo, y tuvo cargos importantes como el de diputado federal, Ministro de Relaciones Exteriores y de Hacienda. Es por eso que Reyes de la Maza lo cita con especial atención en su obra, también como rasgo de humildad.

<sup>95</sup> Luis Reyes de la Maza, *En nombre de Dios hablo de teatros*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, p. 8.

<sup>96</sup> Reyes de la Maza, *Cien años de teatro en México*, México, Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, 1999, p. 189.

hasta el cinematógrafo y las fiestas por la Independencia, en 1910, momentos que, según el crítico, significaron el fin del siglo xix y los años de aparente paz porfiriana.

La danza ha sido profundamente atendida por Alberto Dallal, cuya pluma narrativa y crítica, de tendencia ensayística, su formación periodística, de crítico de danza y teatro, novelista y promotor cultural, nos han legado obras tan importantes como, entre muchas otras: *La danza contra la muerte*, de 1979, *La danza en México. Primera parte: panorama crítico*, de 1986, *La danza en México en el siglo xx*, de 1994, y *Pilar Rioja*, de 2002. Como el caso de Justino Fernández y otros fundadores del Instituto de Investigaciones Estéticas, Dallal ha sido pionero en los estudios de danza en el mencionado Instituto y, como aquellos, vio la necesidad de redactar obras panorámicas de la trayectoria de la danza en nuestro país, además de dedicar un bellissimo ensayo a la chihuahuense Pilar Rioja y otras líneas a Guillermina Bravo, la insigne coreógrafa y directora del Ballet Nacional de México por un largo período, artista a quien él conoció y admiró. A reserva de tratar con detalle las minucias teórico-poéticas del crítico y escritor, afirmo que en su credo estético se unen el rigor de su fe en el potencial de la obra de arte y en el afecto y admiración que el estudioso —sea crítico o historiador del arte— le profesa. Estoy de acuerdo con Rita Eder cuando cita unas palabras de *Fémima-Danza*, otra de las investigaciones de este importante colega de toda la vida, en la presentación que hiciera de *La danza en México. Primera parte: panorama crítico*, cuando era directora del IIE: “La verdadera historia del arte es el registro de lo que han realizado sus protagonistas, sus hacedores. Todos poseemos una creencia y una imagen del arte: a veces una idea. Pero todo choca o se aclara o se combina o se anula ante una sola, auténtica obra de arte... toda teoría del arte es una proposición”. Y esas palabras del crítico e historiador encarnan en *La danza contra la muerte* y en su *Pilar Rioja*, obras en las que resaltan su objetividad en el análisis, su rigor escritural en conjunción con las valoraciones estéticas de las formas de danza de grupos y bailarines y bailarinas en tanto que solistas.

Alberto Dallal ha trabajado la danza desde enfoques diversos, renovando su postura ante tan espléndido arte escénico. De ahí que haya

escrito no solamente sobre la danza clásica y contemporánea, sino asimismo sobre el *dancing* y la imagen dancística.

En otras vertientes epistemológicas, gran parte de la crítica y la teoría del arte contemporáneo de Cuauhtémoc Medina, provenientes en gran medida de su trabajo como curador, se encuentra en un primer conjunto de su obra, *Abuso mutuo*, realizada por Daniel Montero Fayad, teórico de la crítica e historiador del arte, investigador del IIE. Los ensayos de esa recopilación hecha por Fayad versan sobre individuos y movimientos artísticos y sociales desde sus sesgos político-estéticos y sus efectos en las acciones que aquellos propician. Si hay dimensiones críticas de lo escénico en el trabajo de Medina, esas consisten en su capacidad para relacionar el sentido político de los diferentes grupos sociales, las políticas dominantes en el mundo, con las acciones a que puede convocarles la fuerza del arte que, siempre desbordante, produce significaciones polisémicas. Sus líneas dedicadas al performance han aportado puntos de vista sustanciales, desde el caso, por ejemplo, de la obra de Teresa Margolles en la Bienal de Venecia de 2009, hasta lo conceptual-performativo como uno de los sustentos políticos del arte actual.

Al abordar el caso de Cuauhtémoc Medina, así haya sido con unas cuantas palabras, cabe mencionar a *Teatro ojo*, proyecto resultante de *Draft*, que cité líneas arriba. El libro que generó el trabajo crítico en tal empresa, fue editado por Medina y Helena Chávez Mac Gregor, filósofa que ha dedicado gran parte de su tiempo y trabajo en el IIE a la alianza de la estética y la política, al movimiento político-afectivo del arte contemporáneo y a la crítica de la deficiencia de las instituciones que administran la justicia. En la página 17 de la publicación de *Teatro ojo*, nombre de un gran colectivo, ellos aclaran: “Publicado con motivo del proyecto *En la noche, relámpagos*, transmitido intermitentemente por TV UNAM, y desarrollado dentro de la primera etapa (2015-2018) de *Draft*, un proyecto a largo plazo producido por Khanahadosh, Mumbai, y el Institute for Contemporary Art Research (IFCAR), Zurich University of the Arts”.<sup>97</sup> Teatro sin necesidad de foro físico especial,

<sup>97</sup> Helena Chávez MacGregor y Cuauhtémoc Medina, *Teatro ojo. En la noche, relámpagos*, México, UNAM, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2018, p. 16.

teatro por acuerdo respecto del pensamiento sobre la crítica política y filosófica de la imagen y el poder forman una gran espacialización —el debate mismo a nivel mundial—, un sentido escénico inabarcable, llevado a cabo por grupos en varias ciudades del mundo: Beijing, El Cairo, Ciudad del Cabo, Hamburgo, Hong Kong, Ciudad de México, Mumbai, San Petersburgo y Zurich.

México fue donde el colectivo *Teatro ojo*, con Chávez como curadora, y Medina como investigador, trabajó sus aportaciones al proyecto mundial de cuestionamiento de lo público desde el papel que juega públicamente el arte, en medio de la tragedia de la matanza de los muchachos de Ayotzinapa, sus consecuencias estéticas y éticas, y la represión de sus movilizaciones de protesta. Ambos afirman en la presentación del libro, que “...nuestra inquietud...respondía a una conversación que por más de diez años habíamos sostenido, por partes y en conjunto, sobre las posibilidades críticas del arte, la memoria y la catástrofe en la que nos encontrábamos”.<sup>98</sup> El la parte “En la noche, relámpagos / documentación” se encuentran fragmentos de las intervenciones leídas, sólo verbalizadas o actuadas de filósofos, activistas, artistas contemporáneos.

Hasta donde sé, Linda Báez nunca ha escrito sobre teatro, pero es la estudiosa de Warburg más importante en nuestro medio, y una de las inevitables en América Latina y el mundo. Por tanto, ha estado en contacto con lo performativo warburgiano y con el performance como fenómeno infaltable a quien estudia a aquel pensador, teórico e historiador alemán y a su época, un tanto a caballo entre los siglos XIX y XX. Conoce con inusitada hondura su teoría de la imagen como entidad viva, palpitante, energética, contenedora de tiempos, espacios y significaciones siempre en movimiento, además de contener el *pathos* o voluntad de la forma en movimiento que, anacrónico, sobrevive a través del tiempo y sus derivas. A mi admirada colega debemos una traducción de la *Mnemosine*, de Warburg en dos volúmenes: el primero versa sobre las teorías del pensador y su tiempo, que Linda bien sitúa entre sus contemporáneos; el segundo, guarda la recopilación de

<sup>98</sup> *Ibidem.*, pp. 23-25.

las notas y la presentación de los paneles de aquel historiador del arte, traducidas al español de las fuentes primarias que ella tuvo a mano.

A reserva de presentar una visión autocrítica de mi trabajo en el ensayo especializado que he prometido, de cuya publicación haré saber en su momento, por el momento afirmo, que en los últimos veinte años mi pensamiento y sentir han estado dedicados a los sorprendentes hallazgos, aportaciones y dechados de inspiración que el arte del performance ha ejercido. Valga confesar que en mi caso y en el de otros colegas, fuimos formados —generación 1972-1976 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM— en el estudio de las artes plásticas, luego en las llamadas “artes visuales”, por la necesidad de extensión nominativa a que llevó la potente aportación de los conceptualismos y las artes vivas en la hechura de la historia del arte contemporáneo. Entre esas prácticas, el performance y lo performativo, que tanto movieron hacia confines no imaginados el estudio e investigación respecto a lo concerniente a las “obras de arte”, descentrando su destino de unicidad, irrepetibilidad, ser objetos finitos intocables. Nos sorprendió saber y ver cómo el performance y lo performativo, lo instalativo y su generación de espacios palpitantes, sometieron a las “bellas artes” a cuestionamientos drásticos, a desconstruirse, resignificarse y, a veces, a desaparecer.

Adentrarme en aquellos procesos, cambió mis modos de concebir, valorar y hacer historia y crítica del arte. Del estudio de la pintura, la escultura, la gráfica y la arquitectura, con el que inicié mi formación, giré mi atención a las artes vivas, desde el performance (¡qué privilegio haber conocido a los artistas que en los años noventa, le dieron un perfil único a esa expresión en México!) a la escritura en su fase de creación en el borrador manuscrito (la creación escritural al rojo vivo) sin descuidar, nunca los derroteros de las artes, ni a los artistas de la tradición occidental, mexicana y latinoamericana.

En el Instituto de Investigaciones Estéticas, la historia del arte y las artes escénicas cuentan con una suma de textos, discursos y acciones más que sustanciales e importantes para la teoría del arte, las artes vivas en general y el horizonte de nuevas metodologías que ese vínculo, ombligo vivo de este ensayo, es capaz de generar.

## Conclusiones de momento

El abordaje de la relación entre la historia del arte y las artes escénicas siempre va a implicar un intercambio de energías comparable a un horizonte que se extiende ante los sentidos, mientras relámpagos convocan a tormenta.

Sea desde los objetos artísticos que la historia del arte —investida por momentos de crítica de arte en este texto<sup>99</sup>— ha validado según su postura ideológica, o desde el interés entrañable que despierta presenciar el hecho escénico en tránsito, es seguro que el estudioso, el lector, el curioso ocasional, enfrentarán una convivencia de siglos tan heterogénea como objetiva, tan íntima y apasionada como solemne y distante.

Se agradece a ese puenteo infinito entre la historia del arte y las artes del espacio y el tiempo, la generación de formas, sensaciones, conceptos, acciones, gestos, fraseos musicales, notaciones diversas al margen, con fines precisos en las estructuras cambiantes de los escenarios. Toda mi gratitud, también, a la forma de “exhibición —o galería— imaginaria” en que la historia del arte puede funcionarnos, cual

<sup>99</sup> La crítica de arte es un oficio analítico-presentativo y literario, pues en su liga con el arte en el presente construye discursos tan abiertos como vivos, sin embargo, rigurosos y poseedores de una especial precisión en su manejo de conceptos y figuras lingüísticas para expresarse. Es justo la riqueza de los objetos, sujetos y movimientos de que se ocupa, y de su tarea evaluadora que se concreta en textos escritos, lo que le da su investidura literaria, pues el crítico debe expresar asuntos que, con frecuencia, están entre la ambigüedad y la precisión, la deriva y la exactitud, ya que parten de contextos muy complejos que sólo puede resolver una actitud tan creativa como la del artista o el movimiento en cuestión de que se ocupa el crítico. Tradicionalmente, ha dado cuenta de la intimidad estética y la materialidad artística de las “obras de arte”, además de situarlas en su alrededor de génesis y convivencia con el medio social y el individuo o movimiento que le han dado vida. Recuérdese que la dimensión estética es la atmósfera sensible y la fuerza del concepto general de la obra; la segunda, su materialidad, es lo que atañe a sus modos técnicos, a sus procesos para lograr en ella una visión del mundo. La crítica de arte también se ocupa de movimientos culturales y expresiones estéticas caracterizados por el activismo o la beligerancia política que propenden a la construcción, o no, de objetos en tanto que obras finitas.

archivo consultable en cualquier momento de necesidad de toma de elementos de una o varias obras para llevarlos a una realización artística —abordamos no pocos casos en este escrito— o por el placer de recrear uno de sus detalles en el instante. Una maravilla poder ver y sentir en la memoria un cuadro, recordar un performance, recrear la atmósfera de un concierto de rock, el solo de un jazzista, la plenitud de una actuación.

Tan dotada hoy para involucrar y corresponder a ramas de conocimiento como la semiótica, las culturas y los estudios visuales, los de género, la teoría de la imagen, la convivencia del texto y la imagen, entre otras, con las que guarda ligas, hemos visto que la historia del arte es una epistemología que se alimenta de la teoría, la historia social y política de la imagen artística. Puede ocuparse de imágenes no originadas por artistas, surgidas del fárrago publicitario o de necesidades culturales de origen diverso, por eso rastrea la significación que palpita en ellas, se trate de imágenes fugaces como las que surgen naturalmente en la imaginación, o de las que se generan en la práctica de cada arte, esas que hemos llamado “especializadas”, por la singular complejidad que exhiben como entes autónomos que son.<sup>100</sup>

No por azar el poeta cubano José Lezama Lima afirma que para él la imagen es una *creación* “indual”, es decir, una entidad en la cual no existe la frontera —la división, diría— entre realidad e irrealidad, “... es un mito que comienza su aventura, que se particulariza para irradiar de nuevo...”.<sup>101</sup> Definición atemporal en que Lezama nos la acerca

<sup>100</sup> Aunque no está entre los fines del texto detenernos en la conceptualización de cada tipo de imagen que brota según las prácticas de las artes escénicas, y en la vida, hay que recordar y dejar claro que cada arte escénica gesta o se apropia de un caudal de imágenes: las hay dancísticas, teatrales —trágicas, de comedia, de teatro *clown* y otros géneros de hoy por hoy—, existen las performativas, acontecimentales, atributo que caracteriza uno de los aspectos de esas artes del cuerpo. Y asimismo nacen imágenes teóricas que, impalpables pero presentes, irradian su peso conceptual, característica que les proviene del papel importante que juegan en la teoría que las contiene y genera, o en la promesa que es una hipótesis. Para nuestro caso, se constituyen de elementos específicos según sea el arte escénico en el que nacen y donde funcionan para expresar, para decir, para hacer sentir.

<sup>101</sup> José Lezama Lima, *Esferaimagen*, Barcelona, Tusquets Editor, 1970, p. 17.

como un desbordamiento, una desmesura, un torrente de signos, simbolismos y significaciones que la razón asume como hechos cuya ancestría y temporalidad no son explicables, sino abrazables bajo el sino de la estirpe eminentemente poética del mito. Ante tal estirpe, queda fragmentarlo al ritmo de la necesidad de su función de inundar la psique y tomar nuestros cuerpos sin explicación alguna; hacerlo expresar y representar lo buscado antropológica, cultural y socialmente a través de imágenes multifacéticas y reciclables en el tiempo. No olvidemos que la imagen tendrá autonomía y exhibirá las estructuras, formas, signos, significaciones, emociones, conceptos, motivos con que la constituyamos desde eso que nombramos “realidad”.

La visión de la imagen del poeta cubano Lezama Lima, nos permite percibir y concebir la proximidad e impulsos inexplicables de las artes escénicas con la historia del arte como una dimensión de afectos a varias voces, formas y cromaticidades, cuyo fluir nos mueve completos a ver y a sentir intensamente el milagro de simbolizar y apasionarse en el pulso del espacio y el tiempo que ellas pueblan y generan. Actos y acciones pulsantes, guiados por la experiencia estética inmediata o elaborada, y las exigentes, aunque gozosas observaciones y conceptos configurados para evaluar los alcances y eficacia de la tan profunda relación entre disciplinas.

Nos instrumentamos para descubrir que una de las razones del romance o el desamor en tal vínculo histórico, estético y ético es, quizá, la dicha de proyectar y expresar significaciones, gestos, movimientos que los artistas, los estudiosos de las artes y los públicos necesitamos. Ese complejo de factores es, en gran medida, uno de los puntales que sostiene el desarrollo de las artes, tan diverso y fructífero a lo largo de la historia, a pesar de la mercantilización que el capitalismo hace del arte y la producción de libros en ferias, bienales, exposiciones pequeñas o grandes en museos, galerías e instituciones variadas.

En los casos de artes escénicas a los que nos aproximamos en el texto, salta a la vista que las artes más solicitadas para la ideación e inspiración, la estructuración o destrucción de escenarios y escenas han sido la Pintura, la Escultura, la Arquitectura y, con papeles muy específicos, el portento de la Música. Hicimos notar que las apropiaciones de elementos provienen de la totalidad de una obra o de la toma de un

fragmento o detalle material o estético de la misma, incluyendo aspectos conceptuales, estéticos, de diseño y estilo.<sup>102</sup>

No olvidemos que las frases de un libreto al ser cantadas o dichas sugieren, hacen emerger atmósferas, propician y encuentran resonancias que se expanden en el espacio escénico e invaden la subjetividad de los propios artistas y de los espectadores gracias a la experiencia estética del arte y, en el caso del discurso oral y visual de la ópera, a las elecciones literarias y de la arquitectura histórica.

Artística y epistemológicamente poseedoras de una complejidad admirable —lo cual no las aleja ni de espectadores ni de lectores—, la historia del arte y las artes escénicas nutren y consolidan su relación a través del ejercicio teórico profundo y variado, tan sugerente como aportador de resultados. Lo sentimos en los ejemplos de obras escénicas cuya producción ha dependido de intercambios materiales y de concepto con la historia del arte, las aportaciones cruciales de las tesis de Posgrado en Historia del Arte de la UNAM sustentadas en los últimos seis años, y las que el pensamiento histórico-teórico de investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas han logrado.

Aquellas tesis de Posgrado nos aportaron enfoques y metodologías desde lúcidas visiones de la performatividad y la multimedialidad ligadas, según el caso, a las exigencias transformadoras de los binomios

<sup>102</sup> La carrera del término “estilo” y sus derivaciones es tan larga como la historia del arte. Dicho término ha sido motivo de congresos, simposios y arduas discusiones entre estudiosos y artistas, pues se fue forjando en los modos de ser de los creadores con sus obras a partir del Renacimiento Italiano y en la validación que del término hizo la historia del arte en sus narrativas. El concepto de estilo implica todo aquello por lo cual distinguimos la obra de un artista más allá de los temas que trata, es decir, sus constantes materiales, técnicas, metodológicas, afectivas que distinguen sus formas de abordar y resolver lo que hace. A partir de las vanguardias de principios del siglo XX, la importancia del estilo mermó, y así hasta el presente. El principio de ese desplazamiento hacia otros enfoques, según la realidad de la producción artística en lo individual y lo social, se dio cuando Dadá desata su afán de destruir el arte occidental, voluntad que luego de ese movimiento se tradujo en la deconstrucción de la materialidad de la obra y sus formas tradicionales, la proyección de los objetos cotidianos, industrializados, o no, proveniente del pop art, la desmaterialización del arte conceptual y el nacimiento del performance, cambios que entre líneas traían el encumbramiento del instante, lo efímero, el acontecimiento.

política y sociedad, ética y estética en la proyección artística de la escena. Desde la ópera hasta la realización mural del *graffiti*,<sup>103</sup> las fiestas solemnes de dedicación de monumentos religiosos con motivo de la entrada de un virrey a la Nueva España, las aportaciones de una dramaturga sureña a la transformación del teatro chileno y latinoamericano, al trabajar con la potencia dramática innovadora de obreros y campesinos, esas tesis llegan a futuro un caudal de reflexión y creatividad para meditar por mucho tiempo. Y por la misma vía los ensayos de titulación sobre la renovación de la danza desde el cuerpo que parte no de las formas a alcanzar por medio de una técnica establecida, sino de la conciencia del bailarín de su propia anatomía, los alcances mecánicos y la fisiología de su cuerpo para trazar líneas coreográficas diferentes a conceptos de la tradición clásica y contemporánea; o la unión afortunada de la danza con el video que ensancha las miras investigativas y mediales de ambas artes en el género de la videodanza. No se diga el análisis de *Flaming creatures*, filme performativo, de estirpe marginal, en blanco y negro, del norteamericano Jacques Smith, cineasta que logró simulaciones orgiásticas y una erótica intensa con sus actores, al tiempo que su obra implica una contundente crítica a la carrera mercantil de la pornografía y a la industria espectacular hollywoodense.

Las obras artísticas y teóricas cuya esencia constituye la trama aleatoria y a la vez precisa de este ensayo, forman parte de un intercambio de fuerzas en su período histórico fundamental —parte de los siglos XIX y XX—, lapso de vuelcos sociales y políticos que marcaron la vida en Occidente. El potencial de esa que podemos llamar comunidad disciplinaria y artística, plena de recursos enormes, es uno de muchos acervos magníficos con los que contamos.

<sup>103</sup> Para seguir una discusión estupenda sobre la gentrificación y la existencia poderosa y multifacética del graffiti, remítase el lector a la magnífica tesis de Maestría en Historia del Arte que presentó el Mtro. Miguel Ángel Junco Méndez en junio de 2021 en la UNAM, en el marco del Posgrado en Historia del Arte: *El graffiti como agente en la gentrificación: un análisis del arte urbano contemporáneo en el Centro Histórico de la Ciudad de México*. Tesis UNAM, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2021.

Por otro lado, el pulso espacializante y escénico de la Urbe en sus tiempos históricos y subjetivos (crecer, ser recortada o vuelta a planificar, para bien o para mal, en su expansión y usos) nos determina de acuerdo con las condiciones y circunstancias generales de vida en que nos desempeñemos y enfrentemos la existencia, la representación y la realidad escénica que cotidianamente montamos y desmontamos. En la urbe somos escénicos y teatrales fuera del teatro, sin ser actores o actrices, evocamos constantemente nuestra vida en la iridiscencia, las resonancias y reverberaciones de la memoria y el presente. En su inmensidad a la vez constructiva, exteriorizante e íntima, nos erigimos personajes y seres sin nombre.

Va de suyo que la historia del arte y las artes escénicas nos contienen, espejean y proyectan en el misterio de los símbolos, el amor a las formas, la fuerza de las pasiones y pulsiones, condiciones que impregnan su unión de trabajo, ese magnífico puenteo en el tiempo cuya grandeza señalé en la hipótesis madre, y otras, en las primeras páginas de este texto, a saber: "...El arte, las artes escénicas y la historia del arte, cada cual, con sus productos y eficiencias objetuales, de acción, críticas y textuales, impactan la percepción de quien elige los elementos que llevará a la solución de sus necesidades creadoras. Una vez transfundidos a la nueva obra también redundarán emotiva e intelectualmente en los espectadores que la enfrenten, hecho que los volcará hacia la escena y su espacio vivo, los hará emerger en esa espacialidad significativa a la cual sumarán todo cuanto su experiencia con la obra les haya dejado".

Tengamos presente que más allá de las obras de arte antiguas o actuales, de algunos lugares y momentos francamente sagrados de las artes escénicas y visuales, de la eficiencia interpretativa, teórica y artística que ha desplegado la historia del arte, está la Urbe y su inabarcable y simbólica potencia; gran Zona de Zonas, extensión y material-espiritual sin cuyo acogimiento casi nada sería posible. Se trata de un lugar nuestro de cada día, el *campus* social de la experiencia y la experimentación cotidiana que desborda, en su energía de receptáculo que nos acoge en procesos sucesivos, a toda relación entre las humanidades, las artes y las ciencias; nuestra existencia se desarrolla, a la par, en el hogar de los padres y en sus calles, plazas y barrios, en las

colonias en donde habita gente pobre o en las habitadas tradicionalmente por la clase media o la económicamente pudiente.

Es la Urbe el sitio donde las artes fortalecen y han fortalecido los atributos que la naturaleza nos ha prodigado, nutridos por la vida en su incesante exigencia de estar despiertos ante el enigma, el milagro urbano, manifiesto y fugaz. Las significaciones que intuimos y descubrimos sobre su materialidad y metafísica, nos convocan e involucran nuestra totalidad desde las emociones más salvajes al raciocinio. Pareciera que los archiva en un vaivén que alimenta la imagen de su pasado y presente ingenieril y arquitectónico en su traza y edificación para vivirla política, social y culturalmente. Cual una gran ópera, en los espacios urbanos (calles, barrios, colonias, plazas) somos y estamos por innumerables razones y causas, congregados o divididos según las políticas del Estado, institución que se enfrenta a las subjetividades.

Lo que somos capaces de realizar en sus estructuras, abiertas a un cielo también cambiante, se ejerce en una fascinante desarticulación que, según Arnold Hauser, historiador del arte húngaro que viene idóneamente a colación de lo sustentado, caracteriza a la vida cotidiana, cúmulo de hechos y acciones paralelos a un orden que prodigan el pensamiento y el arte. Hauser frasea magníficamente ese contrapunto de orden y desorden, sentido y sin sentido en su *Sociología del arte*. Afirma: “Llamaremos aquí totalidad vital a la conexión inmediata entre la idea y el ser, en la que se encuentra inmerso el hombre, [la mujer y todo ser humano] con todas sus aptitudes, aficiones, intereses y aspiraciones; con todo su pensamiento y voluntad. Dos veces aparece esa totalidad en el curso del existir humano: una, en el conjunto multicolor, turbio e insoluble de la práctica cotidiana habitual, y otra, en las formas artísticas individuales...”<sup>104</sup>

Queda claro en este ensayo, que la potencia del trabajo artístico es lo que nos sitúa en reciprocidad con la fuerza de la Naturaleza en términos de un orden susceptible de ser puesto en paralelo con aquella energía transformadora de la materia que es el trabajo, contraste espectacular —lo afirmo enfáticamente, y a propósito— con la desarticula-

<sup>104</sup> Arnold Hauser, *Sociología del arte*, vol. 1, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975, p. 9.

ción de la vida cotidiana a que se refiere el pensador húngaro,<sup>105</sup> en el escenario multidimensional, emotivo, pasional, a veces desquiciante, que es la Urbe.

Las artes escénicas y visuales y la historia y la crítica del arte, la estética, la teoría y la vida misma, son una totalidad de orden y desorden, caos, destrucción, reconstrucción, posibilidades, métodos, aleatoriedades, actitudes, acciones, formas de presentar, representar, narrar, insinuar, sugerir suscitar gracias al contrapunto de las intensidades metodológicas y de significación vertiginosamente cambiantes que nos han dejado huella y nos han conmocionado a lo largo de épocas sucesivas.

Espero que los “momentos del vínculo estético, teórico y pasional entre la historia del arte y las artes escénicas” —título de este escrito— hayan cumplido su propósito de incitación a sumergirse con vehemencia en ese inconmensurable vínculo.

<sup>105</sup> No abordé en este ensayo el género del circo, pues la poca vivencia que he tenido en los últimos años con ese tan espléndido como melancólico arte escénico, me tiene desprovista de elementos para escribir sobre su naturaleza emotiva, riesgosa, sorprendente para sus públicos y para sus propios artistas, sobre todo los que desafían al vacío desde el trapecio. Aunque en el Instituto de Investigaciones Estéticas no se ha abordado con largo aliento el circo, sí existen comentarios sobre su presencia en obras de pintores modernos mexicanos como Alfonso Michel, Raúl Anguiano y María Izquierdo.

### III.3 El personaje en el diván: Análisis del conflicto desde la textualidad

● RENATA RENDÓN VILLAGRÁN

Colegio de Literatura Dramática y Teatro

#### Introducción

La necesidad por observar y entender a otros se puede pensar como una cualidad inherente al ser humano. Esa misma necesidad, en el transcurso de la historia, se fue sistematizando hasta llegar a la ciencia que ahora conocemos como psicología, término que proviene del griego ψυχή (psique) y λογία (logia). La psique es una “palabra griega que etimológicamente significa el “soplo” que anima y da vida al cuerpo”.<sup>1</sup> Hacia la segunda parte del siglo XVIII, la psicología se separa de la filosofía, siendo el principal factor que divide a estas dos ciencias la metodología de investigación. Particularmente, la psicología enfoca su principal interés en los procesos mentales y el comportamiento humano. Inicialmente, aquello que englobaba el término psique, fue modificado dadas las necesidades de la psicología como ciencia, de tal manera que el concepto inicial se adaptó.

Con el nacimiento de la psicología científica, en el siglo XIX, fue abandonado el término “alma”, porque estaba muy cargado de implicaciones filosóficas, metafísicas y morales, para adoptar el término “psique”, más neutro y más técnico. Su significado depende de los diferentes sistemas de pensamiento, que lo determinan basándo-

<sup>1</sup> Umberto Galimberti, *Diccionario de Psicología* (ed. Ricardo Valdés R.), México, Siglo XXI Ed., 2002, p. 941.

se en su estructura categorial y en sus premisas teóricas reunidas y expuestas en la voz de la psicología.<sup>2</sup>

Sobre la misma línea de la sistematización metodológica, la psicología, en sí misma, se ha ido diversificando en diferentes ramas, dando paso a corrientes especializadas que se aproximan al estudio humano según su campo de interés, lo cual, por decirlo de alguna manera, permite la observación del individuo a través de distintos “lentes”. Dentro de estas ramas, se encuentra la psicología clínica, la cual se puede rastrear al siglo XIX, y a lo largo de los años ha buscado distintos caminos de obtención del conocimiento generando su propio método que “A diferencia del método experimental (v. psicología, § III, 1-2), el clínico utiliza la relación interpersonal como instrumento de conocimiento”,<sup>3</sup> lo cual ha resultado en la diversificación de los modos de aproximación al campo de estudio y consecutivamente una ramificación de distintas escuelas que observan los procesos del individuo desde su propia metodología teórica. Dentro de estas múltiples escuelas se hace espacial atención a la llamada “psicoterapia” que, a partir de su necesidad por entender la experiencia humana, ha desarrollado diversos marcos teóricos, cada uno provisto de una terminología propia.

Noam Chomsky propone que<sup>4</sup> “todos poseemos una gramática generativa que nos permite producir un número infinito de oraciones gramaticalmente correctas, usando un léxico finito y organizado de acuerdo con un conjunto específico de reglas gramaticales”.<sup>5</sup> El texto dramático o texto teatral, no está exento de lo planteado en la cita anterior, la palabra escrita como agente importante en el análisis del personaje; así pues el presente trabajo, propone una primera aproximación al “cómo” y “qué” es lo que dicen los individuos plasmados en la

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 928.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 861.

<sup>4</sup> De aquí en adelante, los textos que señalan la traducción original, serán traducciones mías, salvo que se indique lo contrario. “We all possess a generative grammar that allows us to produce an infinite number of grammatically correct sentences, using a finite lexicon organized by a specific set of grammatical rules”.

<sup>5</sup> Lidia D. Abrams, Mike Abrams y Albert Ellis, *Personality Theories: Critical Perspectives*, Estados Unidos de América, Sage Publications, Inc., 2009, p. 45.

textualidad, para lo cual se usan herramientas teóricas a partir de tres enfoques: la psicoterapia, psicoterapia lacaniana, terapia cognitiva y *Mindfulness* (atención consciente). Dada la amplia variedad de conceptos usados por estas distintas corrientes, el enfoque será únicamente en algunos de los usados en cada una de ellas, lo cual propone la identificación de constantes en el comportamiento del personaje y la visualización de un panorama sobre el cual se pueda apoyar la creación artística.

### **Psicoterapia Lacan**

- Abreacción
- Goce vs. deseo
- Linealidad
- Pulsiones
- Clivaje

### **Terapia cognitiva**

- Evaluación de las cinco zonas
- Situación-pensamiento-sentimientos-comportamiento-síntomas físicos

### **Mindfulness**

- El registro de lo real
- Rasgos
- Confianza
- La verdad
- Presencia
- Objetividad
- Resonancia

La decisión de elegir tres distintas perspectivas tiene la finalidad de incrementar las perspectivas, la visión teórica y la posibilidad de elección, en caso de que se desee recurrir a la metodología de análisis propuesta.

Con la decisión de abordar el análisis desde estas tres posturas teóricas se pretende incrementar el panorama teórico, la visión académica y las posibilidades de elección que estas proporcionan a la lectura del texto, dado que, mientras que la psicoterapia lacaniana se enfoca principalmente en el pasado del individuo, la terapia cognitiva se aproxima desde su presente, y el *Mindfulness*, proporciona una perspectiva global, pues, al estudiar los comportamientos presentes del individuo, genera preguntas acerca de su pasado.

La necesidad de explorar un método de investigación basado en la psicología surge a partir de la pregunta ¿por dónde empezar?, cuestionamiento recurrente en las y los creadores escénicos, quienes generalmente tienen sus propias pautas desde las cuales se comienza el proceso de creación de personaje. El presente trabajo propone una primera aproximación teórica que se apoya en la psicología como herramienta de análisis textual. La idea de esta propuesta es generar, a partir los conceptos psicológicos anteriormente mencionados, un análisis que posibilite la identificación de patrones de comportamiento, que posteriormente sirvan para marcar las pautas para la construcción de caminos que conduzcan al entendimiento del individuo planteado en el texto.

La razón de elegir un texto de Elena Garro, dicho sea de paso, una de las dramaturgas mexicanas más influyentes, es por considerar que los personajes intrincadamente complejos que salen de su pluma, cuentan también con una psique textualmente expuesta, lo cual facilita la disección psicológica. Particularmente en “La señora en su balcón”, la manera en la que Garro presenta una progresión psicológica de momentos del personaje principal, Clara, facilita la demostración de la metodología de investigación propuesta.

## **La señora en su balcón**

La historia se inicia con la imagen de Clara, una mujer de 50 años que se encuentra en un balcón, se nota perturbada y se describe una gran

tristeza en ella. Comienza el texto hablado, ella se pregunta ¿qué es lo que ha pasado? y ¿cómo es que ha terminado en ese lugar? De esta manera se convierte en testigo y narradora de tres distintos episodios de su vida.

Clara hace un recorrido por su memoria, tres etapas de su vida: los ocho, los veinte y los cuarenta años, tres momentos distintos, tres confrontaciones distintas, tres luchas por llegar al mundo que ella quiere vivir y tres hombres que funcionan como fuerzas opositoras a sus deseos.

En el primer momento vemos a una clara de ocho años que quiere “viajar por la memoria”,<sup>6</sup> llegar a ciudades míticas y vivir ahí, en contra posición está el Profesor García, quien le trata de explicar el mundo dibujando un círculo gris en un triste pizarrón, Clara se rehúsa a aceptar las ideas “limitadas” del Profesor; él insiste en explicarle el funcionamiento del mundo y niega el mundo planteado por Clara. La lucha de estas dos ideologías termina con Clara huyendo de él.

En un segundo momento, está Clara de 20 años. Ella va seguida de Andrés, quien sujeta un anillo de compromiso. Clara y Andrés tienen una idea distinta de lo que es el amor. Mientras que Clara sueña con ser libre y viajar, Andrés busca asentarse, tener un departamento e hijos, lo que Clara percibe como un anclaje. Andrés le trata de explicar cómo funcionan las relaciones y cómo se debe uno ceñir a ciertos cánones, pero Clara se rehúsa a aceptarlo; una vez más, la confrontación de fuerzas entre Andrés y Clara termina en la huida de ella.

En un tercer momento, encontramos a una Clara de 40 años; ella, ya casada, se encuentra limpiando su casa. Sale Julio, su esposo. Lo vemos rendido frente a la vida, según cuentan, en algún momento ambos quisieron ser libres y viajar por el mundo, pero la cotidianeidad de la vida los empujó por un camino distinto. Clara, por una parte, se aferra a lo que ella llama “viajes más modestos”; es decir, en su imaginación; por otra parte, Julio ha fracasado, experimenta la realidad de una manera gris e insiste en que Clara vea la monotonía de la vida. Una

<sup>6</sup> Elena Garro, *Teatro completo, La señora en su balcón*, ed. Álvaro Álvarez Delgado, pról. Jesús Garro Velázquez y Guillermo Schmidhuber de la Mora, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.

vez más vemos la contraposición de las ideas. Clara quiere seguir viajando, pero Julio insiste en que esos no son viajes, lo cual provoca que Clara tome la decisión de abandonar la relación.

Tras hacer un recorrido por su vida, Clara de 50 años se da cuenta de que ha huido tantas veces del mundo que finalmente se quedó en ella misma, sin lograr llegar a Nínive, el objetivo primario. Se da cuenta de que no le queda más que una última huida: escapar de ella misma, así que decide saltar del balcón.

### Tres miradas sobre el personaje

A partir de la primera información proporcionada en el texto, en la descripción de la mujer en escena es posible identificar uno de los conceptos lacanianos *el registro de lo real*, a partir del cual se plantea la realidad del individuo, es decir, aquello que, aunque no se exprese con palabras, está presente, “lo que no cesa de escribirse”.<sup>7</sup>

La escena desierta. Clara, apoyada en su balcón, mira el vacío. Es una mujer vieja, de pelo gris y cara melancólica.<sup>8</sup>

El adjetivo “melancólica”, en este caso, nos describe un estado de ánimo que coincide con una realidad particular del personaje, de ahí surge una primera duda ¿por qué el personaje se encuentra en esta situación?

Se propone una primera aproximación a este cuestionamiento, aislando las acotaciones planteadas por la autora, particularmente aquellas que muestran rasgos de la conducta del personaje en distintos momentos. Entonces, si se mira el planteamiento de las distintas entradas de Clara a escena, se percibe una progresión de estados de ánimo y conductas que van bordando de manera lógica esta primera imagen dibujada al inicio del texto.

<sup>7</sup> E. Garro, *op. cit.*

<sup>8</sup> *Idem.*

1. Entra a escena Clara de 8 años. Lleva un cuello almidonado de colegiala y unos libros. Viene arrastrando una sillita. La coloca.<sup>9</sup>
2. Entra corriendo a escena una Clara de 20 años. Se cubre la cara con las manos.<sup>10</sup>
3. Entra Clara de 40 años. Triste, con un plumero en la mano. Sacude el polvo de unos muebles imaginarios.<sup>11</sup>
4. CLARA DE 40 AÑOS (que ha quedado como un títere roto, con su plumero en la mano).<sup>12</sup>

En estas acotaciones se puede percibir el cambio de la realidad del personaje. Al contraponer las cuatro entradas, es posible establecer un panorama general de la historia del personaje, se lee el paso de una niña de ocho años que tiene las fuerzas suficientes para arrastrar su propia silla, a una mujer de cuarenta años, rota, que apenas y tiene fuerzas para cargar un plumero.

Los recuerdos planteados por el personaje nos ayudarán a precisar transiciones entre un momento y otro. Según Daniel Siegel,<sup>13</sup> especialista en *Mindfulness*, explica que la memoria está compuesta por dos capas: la memoria implícita y la memoria explícita. La primera “comprende el aprendizaje conductual, las reacciones emocionales, las percepciones del mundo exterior y probablemente las sensaciones corporales”.<sup>14</sup> Como parte de la primera capa se pueden distinguir en el texto, aquellas formas de huida que Clara elige, así como la percepción restrictiva del mundo exterior y las sensaciones narradas por la Clara de 50 años.

Por otra parte, la memoria explícita “consta de dos elementos básicos, la memoria factual y la memoria episódica o autobiográfica. Es más

<sup>9</sup> Garro, op. cit.

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Daniel Siegel, *Mindfulness y psicoterapia. Técnicas prácticas de atención plena para psicoterapeutas*. Trad. Genís Sánchez Barberan, Barcelona, Paidós, 2012.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 111.

flexible y nos ofrece un sostén factual de la comprensión del mundo además de ensamblar el rompecabezas de piezas autobiográficas”.<sup>15</sup>

En ese sentido, los episodios de las tres Claras, narrados por ella misma, nos ofrecen un panorama de sucesión de acciones, particularmente, prestando atención a la descripción de los personajes masculinos, así como a las relaciones que Clara entabla con ellos, lo cual servirá para lograr un entendimiento de la Clara en el balcón.

La totalidad de la obra estudiada desde el punto de vista del psicoanálisis se puede observar como una especie de *abreacción*, un “reflujo de la emoción ligada a un hecho o al recuerdo de un hecho que, si no encontrase vías de desahogo, se manifestaría como síntomas patológicos”;<sup>16</sup> es decir, una descarga de emociones por parte del individuo; si bien generalmente dentro de la terapia esto se da a partir de recuerdos de la infancia, la idea del *abreacción* es que el individuo descargue tensión relacionada con dichos recuerdos. En el caso de la obra, se observa como Clara hace un vaciado de emociones con la finalidad de entender su estado actual que se resume con una pregunta inicial “¿Quién me ha dejado tan sola sentada en este balcón?”.<sup>17</sup> Así pues, se inicia un recorrido por los recuerdos de Clara, quien busca responder la pregunta que ella misma planteó.

### Clara de 8 años: “El mundo no puede ser esto que él me dice”

Dentro del psicoanálisis lacaniano se observan dos conceptos que, si bien podrían parecer muy similares y cotidianamente se usan de manera intercambiable, parten de diferentes puntos dentro del individuo: *deseo* y *goce*. Entonces, mientras que el primero tiene que ver con la satisfacción y la prohibición no sólo de llevar a cabo una acción, sino de mencionarla, es “la máxima antítesis de la ley (v.) que encuentra su fundamento en esta prohibición”,<sup>18</sup> el segundo no parte desde lo satis-

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>16</sup> U. Galimberti, *op. cit.*, p. 2.

<sup>17</sup> Garro, *op. cit.*

<sup>18</sup> Galimberti, *op. cit.*, p. 536.

factorio y lo prohibido, sino desde lo que el individuo considera lo que le es necesario; está ligado a las carencias. “J. Lacan ubica el deseo en la carencia esencial (v. lacaniana, teoría, § 9) que el niño experimenta una vez separado de la madre”.<sup>19</sup> Con base en lo anterior es posible encontrar en el texto a una Clara de ocho años, presentada como un personaje lleno de curiosidad, y que limitada por una sociedad persigue una libertad que se traduce en un *deseo* constante por la mítica ciudad de Nínive, un *deseo* que se incrementa y que en el transcurso de los años va ocupando el lugar que el *goce* va dejando, en otras palabras, ese “algo absolutamente inmanejable que ha de ser ‘contenido’ o reconocido por el sujeto”,<sup>20</sup> a lo largo del texto, y a causa de las restricciones sociales planteadas dentro del mismo, se puede percibir una transformación en el personaje un desvanecimiento del *goce* y un incremento en el *deseo*. Aquello que el *Mindfulness* define con el concepto de *rasgos* como “propensiones neurales —el llamado temperamento— que se pueden modificar levemente, pero no por completo”,<sup>21</sup> se modifica con respecto a cada situación vivida, identificando desde el principio de las Claras como un personaje con un rasgo que refiere a la ensoñación, y la aventura.

Con ayuda del psicoanálisis lacaniano, es posible determinar un primer momento que conduce a Clara al camino del balcón. Para Lacan, la palabra es de suma importancia: “Ya se dé por agente de curación, de formación o de sondeo, el psicoanálisis no tiene sino un *médium*: la palabra del paciente. La evidencia del hecho no excusa que se le desatienda. Ahora bien, toda palabra llama a una respuesta”.<sup>22</sup> En ese sentido, desde esta fundamentación teórica se describe una “cadena discursiva”, que al observar una ruptura en sus eslabones, observará un quiebre en la *linealidad* de la persona “no hay palabra sin respuesta, incluso si no encuentra más que el silencio, con tal de que tenga un

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>20</sup> Sonia Arribas y H. Rouse, “Feminismo y psicoanálisis”, España, *Revista de Humanidades y Economía La Maleta de Portbou*, núm. 36, julio-agosto 2019, p.87.

<sup>21</sup> Siegel, *op. cit.*, p. 238.

<sup>22</sup> Jacques Lacan, *Escritos I*. Trad. Tomás Segovia, Buenos Aires, Siglo XXI Ed, 2005, p. 237.

oyente, y que éste es el meollo de su función en el análisis”;<sup>23</sup> entonces, aquellos momentos donde surgen rupturas dentro del discurso del individuo se entenderán también como cortes, rupturas en el *ser* de la persona hablante. En el caso del texto teatral, se propone identificar dichos cortes como aquellos en los que se modifica la dirección del personaje. En “La señora en su balcón”, se observa una constante, los cortes en la *linealidad* de Clara suceden cada vez que hay la imposición de una figura circular generadora de angustia. Así pues, en este primer momento de los recuerdos de Clara, vemos un personaje que busca viajar y encontrar una ciudad mítica, en contraposición del mundo redondo planteado por el Profesor García.

Si se observa el texto a partir de la terapia cognitiva, la cual<sup>24</sup> “está basada en una formulación en constante desarrollo, a partir del paciente y su problemática en términos cognitivos”,<sup>25</sup> es posible identificar una relación *situación-pensamiento-sentimientos-comportamiento*,<sup>26</sup> que se propone como base para visualizar una constante en el comportamiento de los recuerdos subsecuentes; y que a su vez colabora para precisar la sucesión textual en la que ocurre la ruptura de la anteriormente mencionada *linealidad* de la cual nos habla la corriente Lacaniana.

Desde el modelo cognitivo, cuando se habla de una situación,<sup>27</sup> “no es la situación en sí misma la que determina lo que la gente siente, sino la manera en la que ellos construyen una situación”.<sup>28</sup> Tomando en cuenta lo anterior, en este primer momento se observa cómo Clara experimenta una situación propiciada por el profesor García quien, desde la perspectiva del personaje principal, parece empecinado en

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> “Cognitive therapy is based on an ever-evolving formulation of the patient and her problems in cognitive terms”.

<sup>25</sup> Judith S. Beck, *Cognitive Therapy: Basics and Beyond*, Estados Unidos de América. The Guilford Press, 1995, p. 5.

<sup>26</sup> Royal College of Psychiatrists, *La Terapia Cognitivo-Conductual (TCC)*. Ed. Phillip Timms. Trad. Carmen Pinto, Londres, The Royal College of Psychiatrists, 2008, p. 2.

<sup>27</sup> “It is not a situation in and of itself that determines what people feel but rather the way in which they construe a situation”.

<sup>28</sup> Ellis *apud* Judith S. Beck, op. cit., p. 14.

hacerla entender que las ciudades míticas son parte de un imaginario, y que no pertenecen a la “realidad” del mundo que sí “existe”.

Entra el profesor García, de negro, con cara de profesor. Trae un pizarrón portátil. Lo coloca frente a Clara. Examina con cuidado las patas del mueble; luego, con gesto pedante, extrae de su bolsillo un gis y un borrador.

PROFESOR GARCÍA: ¡A ver! ¡A ver, niñita! ¿Qué vamos a ver hoy?

CLARITA (*muy atenta, sentada en su silla*): No sé, profesor García.

PROFESOR GARCÍA (*con voz pedante*): ¡La redondez del mundo! El mundo es redondo, como una naranja achatada y... gira... gira, sobre su propio eje.<sup>29</sup>

Entonces, tomando en cuenta lo anterior, se añade que<sup>30</sup> “la situación en sí misma no determina como se siente; su respuesta emocional es mediada por su percepción de la situación”;<sup>31</sup> en ese sentido, el Planteamiento del Profesor García se siente como una imposición de una realidad, a lo cual le sigue un *pensamiento* de rechazo a sus ideas por parte de Clarita

CLARITA: No le creo. Estaríamos como las pepitas, encerrados, sin cielo, sin nubes

[...]

CLARITA: ¡El mundo es bonito! En él hay naranjas de oro, redondas y achatadas. Y también hay columnas de oro.

PROFESOR GARCÍA: ¡No entendiste!<sup>32</sup>

En este punto, la resistencia de Clara se suma a la insistencia del profesor, como menciona Judith Beck, las emociones surgen a partir de los pensamientos<sup>33</sup> “en una situación específica, nuestros pensa-

<sup>29</sup> Garro, *op. cit.*

<sup>30</sup> “The situation itself does not directly determine how they feel; their emotional response is mediated by their perception of the situation”.

<sup>31</sup> Beck, *op. cit.*, p. 14.

<sup>32</sup> Royal College of Psychiatrists, *op. cit.*

<sup>33</sup> “In a specific situation, one’s underlying beliefs influence one’s perception, which is expressed by situation-specific automatic thoughts. These thoughts, in turn,

mientos subyacentes influyen nuestra percepción, la cual es expresada por pensamientos automáticos de situación-específica. Estos pensamientos, sucesivamente, influyen nuestras emociones”;<sup>34</sup> dentro del texto, la interacción entre Clarita y el profesor se observa como una serie de diálogos consecutivos que, dado, lo corto de las expresiones, nos indica un cierto ritmo planteado por la autora, y de donde es posible inferir un *sentimiento* relacionado con ansiedad.

PROFESOR GARCÍA: [...] ¿Ves este pizarrón?

CLARITA: Sí

PROFESOR GARCÍA: Pues bien, si lo quito, y no lo ves más. Lo verás en la memoria. Así es como existe Nínive.

CLARITA: Sí por eso quiero ir.

PROFESOR GARCÍA: ¡Nínive sólo existe en la memoria!

CLARITA: Ya entendí, Nínive es como el pizarrón.

PROFESOR GARCÍA: Nínive existió como el pizarrón, ya no existe.

CLARITA: ¿Y quién la vio?

PROFESOR GARCÍA: Muchos, muchos hombres.

CLARITA: Entonces Existe como el pizarrón.

PROFESOR GARCÍA: No, no existe; existió hace ya muchos siglos.

CLARITA: Pues hay que ir a buscarla entre los siglos.

PROFESOR GARCÍA: Nadie puede irse por los siglos.<sup>35</sup>

Las constantes negativas que Clara recibe del profesor generan un corte en la *linealidad* del personaje, quien ve amenazada el ideal que tiene de Nínive y lo que la idea representa. Melanie Klein describe la pérdida de un objeto, particularmente en las niñas como “la situación de peligro que actúa más poderosamente”<sup>36</sup> textualmente, lo anterior se puede apreciar con un personaje que muestra miedo y desconfianza del

influence one’s emotions”.

<sup>34</sup> J. Beck, *op. cit.*, p. 17.

<sup>35</sup> Royal College of Psychiatrists, *op. cit.*

<sup>36</sup> Melanie Klein, *Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador*, 1929. En línea: <<http://bloguamx.byethost10.com/wp-content/uploads/2015/04/11-situaciones-infantiles-de-angustia-reflejadas-en-una-obra-de-arte-y-en-el-impulso-creador-1929-mk2.pdf?i=1>> [consulta: 1 de junio de 2021].

mundo al que la quieren introducir, y se comienza a dibujar un rechazo hacia el sistema de pensamiento planteado por el Profesor García.

El *comportamiento* subsecuente a toda esta serie de interrogantes en el personaje deriva en un comportamiento perjudicial, en donde se observa que Clarita se niega a creer que ese mundo idílico al que ella quiere ir no exista, y decide huir.

La relación entre las diversas zonas, planteadas por la terapia conductivo-conductual, permite observar un panorama en lo referente a este primer momento, que, para particularizar más en él, el psicoanálisis lacaniano habla de las *pulsiones*, acciones relacionadas directamente con el *deseo*, que a su vez se materializa en lo que Lacan llama *objeto "a"*, y en la medida en la que el individuo tenga ese objeto ideal, se articulan las pulsiones en él.

En el caso de Clara el objeto "a" es Nínive o lo que representa, la libertad de vivir en un mundo que satisfaga sus *deseos*. La resistencia a este *deseo* es proporcionada por el Profesor García que quiere imponer su visión del mundo, rechazando de tajo las propuestas de Clarita, de tal manera que, se observa la respuesta que generará una constante en la manera de reaccionar en situaciones de la misma naturaleza. Sobre la misma línea, el *Mindfulness* propone el concepto de *confianza*, entendida como "un estado de receptividad muy parecido a la noción de amor sin temor de Porges (2009). El lado físico de este estado de *confianza* nos puede ayudar a ver de qué manera la confianza crea las condiciones para el cambio".<sup>37</sup> Así, al romperse esta figura de confianza, la receptividad de Clara se ve truncada.

En ese mismo sentido, la teoría lacaniana retoma de Freud el concepto de *escisión* o *clivage* (en francés), entendiendo como "términos descriptivos equivalentes son discordancia, disgregación, dispersión, incongruencia, desconexión, que hacen referencia a la escisión de la unidad psíquica en elementos que quedan separados o arbitrariamente unidos";<sup>38</sup> dicha *escisión* provoca trastornos de la personalidad, calificados como *disociativos*. Freud habla de la *escisión del yo*, que "refiere a un proceso por el cual dentro del yo se constituyen dos acti-

<sup>37</sup> Siegel, *op. cit.*, p. 128.

<sup>38</sup> Galimberti, *op. cit.*, p. 418.

tudes psíquicas; una de ellas tiene en cuenta la realidad, la otra la niega, sustituyéndola por el contenido del deseo”.<sup>39</sup> Dicha negación de la realidad puede conducir al individuo a la “despersonalización”, la cual consiste en la “experiencia de sentirse separado, o de sentirse como un observador extraño de los procesos mentales y del cuerpo propios; la experiencia de sentirse como un autómatas o como en un sueño”,<sup>40</sup> descripción que podemos observar desde un inicio en el texto, cuando vemos a la Clara del balcón haciendo la propia separación de su vida.

En este primer momento de la ensoñación de Clara, podemos leer a una figura de autoridad que trata de “educar” a una niña de ocho años, en lo que respecta a la redondez del mundo, y a su vez, vemos un personaje que rechaza la realidad planteada.

PROFESOR GARCÍA: La memoria, Clara, es el poder retentivo del hombre. Por ejemplo, ¿ves este pizarrón?

CLARITA: Sí [...]

PROFESOR GARCÍA: Pus bien, si lo quito, y no lo ves más, lo verás en la memoria. Así es como existe Nínive.

CLARITA: Sí por eso quiero ir.

PROFESOR: ¡Nínive sólo existe en la memoria!

CLARITA: Ya entendí, Nínive es como el pizarrón.

PROFESOR: Nínive existió como el pizarrón, ya no existe.

CLARITA: ¿Y quién la vio?

PROFESOR: Muchos, muchos hombres.

CLARITA: Entonces, existe como el pizarrón.

PROFESOR: No, no existe; existió hace ya muchos siglos.

CLARITA: Pues hay que ir a buscarla entre los siglos.

PROFESOR: Nadie puede irse por los siglos

CLARITA: ¡Sí se puede! ¡Yo quiero ir a Nínive ¡Yo me iré por los siglos hasta que la encuentre! ¡Quiero ir a Níniveeee! (*Sale corriendo*)

PROFESOR: ¡Niña! ¡Niña! ¡Niñaaaa! (*Recogiendo su pizarrón.*) ¡La imaginación es la enfermedad de los débiles!<sup>41</sup>

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 421.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 420.

<sup>41</sup> Garro, *op. cit.*

Este encuentro marcará el tipo de relación y tensión que tendrán las tres Claras con los diferentes personajes masculinos presentados en la obra, una ruptura con aquello que propone el mundo tradicional, representado por esta primera figura de *confianza*, una resistencia que se generará a partir de este momento ante cada propuesta de un mundo que no es el suyo, que no le pertenece.

### Clara de 20 años: “El amor no puede ser eso que él me dice”

En la acotación de entrada a escena de Clara, se extrae un verbo, “correr”, con el que termina el momento anterior en el que Clarita sale huyendo del salón de clases. Lo anterior proporciona un primer indicio, no sólo de la continuidad en las emociones y reacciones de Clara, sino también acerca de la vitalidad con que cuenta el personaje en este momento, es decir, alguien que es capaz de correr, independientemente de la razón por la que lo hace, es posible inferir que se trata de alguien con energía y fuerza de vida.

En este segundo momento, se destaca la continuidad en el *rasgo* de ensoñación, la manera en la que el personaje describe el mundo que percibe “la Nínive de plata”. En esta nueva etapa del personaje, a diferencia del de Clarita, se distingue el *goce* que ha aparecido, como parte de su ser. Para ella, el amor de Andrés es el representante de dicho *goce*, dado que significa las ataduras causadas por una serie de reglas, y el aceptarlo le implicaría abandonar sus sueños y “anclarse a un puerto” mientras que, el *deseo* es ir en busca de la libertad que representa la mítica Nínive.

Entra Andrés. Trae un anillo de bodas: Lo lleva delicadamente en lo alto, cogido con los dedos pulgar y cordial.

ANDRÉS: ¡Clara! ¡Clara! ¿Por qué huyes? Tienes miedo... Clara

CLARA: No tengo miedo.

ANDRÉS: Sí, miedo de ti misma, miedo de estar enamorada...

CLARA (*descubriéndose*): ¿Qué dices? ¿Cómo puedes decir que tengo miedo, cuando los árboles se han cubierto de naranjas redon-

das y doradas y en cada una de ellas hay una Clara viviendo por fin en su ciudad? En Nínive Plateada. ¿Miedo de qué?<sup>42</sup>

A partir de lo anteriormente planteado, y en función de la *linealidad* lacaniana, en la Clara de 20 años se puede identificar un corte cuando Andrés le propone un amor que está basado en los estereotipos tradicionales de una relación, e insiste en que se ponga el anillo de compromiso. Al seccionar la escena con el modelo de zonas *situación-pensamiento-sentimientos-comportamiento*, encontramos que la *situación* planteada retrata nuevamente un enfrentamiento de ideas, que también se entiende como imposición, esta vez con Andrés, quien parte de una propuesta de matrimonio y de explicarle cómo funciona el amor.

ANDRÉS: [...] Me importa sólo ver el rosa de tus encías, oír el ritmo de tambores de tus pasos, la música geométrica de tu falda, el golpe marino de tu garganta, único puerto en donde puedo anclar.

CLARA: ¿Anclar? No, Andrés, debemos correr como los ríos. Tú y yo seremos el mismo río; y llegaremos hasta Nínive; y seguiremos la carrera por el tiempo infinito, despeñándonos juntos por los siglos hasta encontrar el origen del amor y allí permanecer para siempre, como la fuerza que inflama los pechos de los enamorados.

ANDRÉS: ¡Todo eso lo haremos juntos, en una casa, rodeados de niños locos y ardientes como tú!

CLARA: ¿Por qué me hablas así? ¿Por qué cuando yo te propongo el viaje tú me propones el puerto, la casa?<sup>43</sup>

Por primera vez, en el texto, aparece explícitamente el *sentimiento* de miedo, esto como una nueva parte del rango de emoción del personaje, Clara lo reconoce y expresa que aquello que lo está generándolo es el mismo Andrés y sus planteamientos de vida.

CLARA: Andrés, me das miedo

ANDRÉS: ¿No te lo dije desde el principio, que tenías miedo?

CLARA: No lo tenía

<sup>42</sup> Idem.

<sup>43</sup> Idem.

ANDRÉS: Sí lo tenías y no te dabas cuenta.

CLARA: No, no podía tenerlo porque creí que me amabas.<sup>44</sup>

Previamente hemos establecido que los *pensamientos automáticos* vistos desde la terapia cognitiva, tienen una influencia en la manera en la que se percibe una situación, ellos<sup>45</sup> “[...] son una corriente de pensamiento que coexiste con otras corrientes de pensamientos más visibles”,<sup>46</sup> dicho de otro modo, la corriente de *pensamiento* central en Clara a lo largo de la escena es el rechazo, en la misma línea en la que Clarita rechaza las ideas del Profesor García, ella se niega a aceptar que el amor y la vida deben ser como lo está describiendo Andrés, quien en este momento funge como una *figura de apego*, muy parecida a la del Profesor García, mientras que, por otra parte, y debido a las vivencias previamente establecidas en el texto, hay un *pensamiento automático* de inseguridad, que se relaciona con una nueva imposición de la redondez.

ANDRÉS: ¡Loca! ¡Tonta! ¡Claro que te amo! Dame tu mano, quiero ponerte este anillo, como señal de que hablo para siempre.

CLARA (*esconde la mano*): ¡No, no, no quiero tu anillo! No me gustan. Tú eres como el profesor GARCÍA, que creía que estaba en el mundo porque dibujaba círculos de gis en el pizarrón. “¡Clara: este es el mundo!”; Pero el mundo no podía hacer ese círculo gris. Así tú: “¡Clara, este es el amor!, dame tu mano para meterte un anillo, y buscar un departamento para comer sopa y vivir con mi sueldo, si tu familia y la mía están de acuerdo”.

ANDRÉS: ¿Pero qué dices, Clara? ¿No quieres el anillo? ¿Me rechazas?

CLARA: Digo que eso no es el amor... El amor... El amor es estar solo en este hermoso mundo, y viajar por los árboles y las calles y los sombreros de las señoras y ser el mismo río y llegar a Nínive y al

<sup>44</sup> Idem.

<sup>45</sup> “[...] are a stream of thinking that coexist with a more manifest stream of thoughts (Beck, 1964)”

<sup>46</sup> *Apud*. Judith S. Beck, *op. cit.*, p. 75.

fin de los siglos... El amor, Andrés, no es vivir juntos, es morir siendo una misma persona, es ser el amor de todos. Tú no me amas.

ANDRÉS: [...] Acepta este anillo, te lo ruego...

CLARA: Sé qué digo. No quiero vivir en un apartamento de la calle Nazas, ni quiero ver a tu madre, ni ponerme tu anillo. Yo quiero el amor, el verdadero, el que no necesita de nada de eso, el amor que se reconoce sin necesidad de qué nadie más lo reconozca... Adiós, Andrés.

Clara ve un momento a Andrés, que le tiende el anillo y luego sale corriendo.<sup>47</sup>

Textualmente, es posible comenzar a definir un patrón en el comportamiento de Clara, dado que cada vez que el personaje percibe una ruptura en la *confianza* la huida se plantea como una posibilidad, como un refugio, así pues, en este segundo momento removerse de la situación parece afianzarse como un mecanismo de defensa. Ahora bien, en esta segunda parte, también se puede apreciar la aparición de una nueva característica en el personaje, la duda. Hasta este punto del texto hay dos momentos en los que se ve una Clara que huye, el primero cuando sale corriendo fuera del salón del profesor García, el segundo, cuando entra corriendo a escena, huyendo de Andrés y su anillo de matrimonio, en ninguno de estos dos momentos Clara parece cuestionar sus acciones, sin embargo, en su salida final, se describe una pausa, ella se toma un momento para observar a Andrés antes de salir de escena, se cuestiona su propia decisión. Identificar la información proporcionada en el texto nos posibilita la adición de capas en la construcción del personaje.

En el psicoanálisis lacaniano, se entiende que el *yo* está relacionado con una serie de símbolos y se presenta como un síntoma “la primacía del orden simbólico, de origen estructuralista, según la cual el individuo está recorrido por una trama impersonal de símbolos y de significados que lo constituyen, pero que él no creó y no domina”;<sup>48</sup> a partir de esta aproximación teórica, podemos identificar el conflicto entre dos sím-

<sup>47</sup> Garro, *op. cit.*

<sup>48</sup> Galimberti, *op. cit.*, p. 1105.

bolos a los que se enfrenta Clara, el *deseo* de una vida en constante movimiento, llegar a “Nínive de plata” *versus* la redondez del mundo presentada como su única opción, es decir, hacia el final de este segundo momento se contraponen el amor impuesto y el amor deseado, por lo cual Clara decide ir en busca de la segunda opción y huir de la imposición canónica.

### Clara de 40 años: “La realidad no puede ser eso que me dice”

En este tercer momento, el texto nos presenta un personaje que aparentemente está inmersa en una situación muy parecida a la de la escena anterior, el movimiento descrito para el personaje ya no es ágil, no corre como en escenas anteriores, la autora escoge una emoción (triste) para describir un retrato que parece mostrar a una mujer atrapada en aquel mismo círculo del que buscaba escapar.

Entra Clara de 40 años. Triste, con un plumero en la mano. Sacude el polvo de unos muebles imaginarios.

CLARA (*mientras trabaja*): ¡Qué fino es el polvo! Y tiene todos los colores; es como el diamante más puro, cuyo reflejo depende del sol. El sol es como nosotros, varía de color según varía de humor. Yo no sé qué haría si en esta casa no hubiera polvo. ¿Dónde encontrar rojos más tenues y dispares o azules tan marinos o fluviales como en estos rayos de polvo iluminados por el sol, siempre girando, danzando? La danza de la mañana, de la pereza...<sup>49</sup>

En términos de *goce* y *deseo*, el matrimonio representa el primer concepto, y los viajes realizados con su imaginación, el segundo. Mientras que, en momentos anteriores, se aprecia una escapatoria física por parte de la protagonista, ahora, a sus cuarenta años y atrapada en la circularidad de la rutina, Clara parece haber encontrado una salida

<sup>49</sup> Garro, *op. cit.*

mental; es retratada como una persona que encuentra la libertad en la capacidad de viajar de una manera distinta a la convencional.

CLARA: [...] ¿Recuerdas que pensábamos viajar hasta el fin de los siglos? Pues yo viajo. Claro, hago viajes más modestos. Por ejemplo: cuando limpio la casa nunca estoy en ella, siempre me voy; así nunca hay nada repetido, me libero del infierno. ¿Tú nunca te has ido por la pata de una silla? [...]

Yo sí me voy por la pata de una silla, y luego al bosque, y camino por entre los árboles, y luego por la misma pata he llegado a casa diseñador, y de allí al vagón del ferrocarril y luego a casa del carpintero, que todavía vive como José, y luego a la mueblería y acabo en mí misma comprando la silla y trayéndolo hasta casa.<sup>50</sup>

Desde una perspectiva cognitiva y en lo que respecta a la relación *situación-pensamiento-sentimientos-comportamiento*, dentro de este particular recuerdo de la vida de Clara, la *situación* se plantea a partir de la explicación de Julio, quien trata de explicarle cómo funciona la vida y los viajes “reales” y cómo, en este punto de sus vidas, no hay escapatoria de la rutina y la repetición.

Entra Julio, hombre de 40 años en mangas de camisa.

JULIO: otra vez las nueve... otra vez el café con leche, y el viaje hasta la oficina...

CLARA ¿Es maravilloso, julio! Las calles cambian de hora en hora. Nunca son la misma calle. ¿No te has fijado? ¡A que nunca llegas a la oficina por la misma calle! [...]

JULIO: No digas tonterías. ¿Cómo va a ser maravilloso ir a una oficina llena de estúpidos, por unas calles también estúpidas iguales? ¡Ah! ¡Un día me iré de viaje! Pero un viaje verdadero, lejos de esta repetición cotidiana. ¿Sabes lo que es el infierno? es la repetición. Y todos los días repetimos el mismo gesto, la misma frase, la misma oficina, la misma sopa. Estamos en el infierno, condenados a repetirnos para siempre...<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Idem.

<sup>51</sup> Idem.

A partir de este tercer momento, y con base en la información recopilada en los recuerdos anteriores, la identificación de patrones de conducta se vuelve más clara, así pues, ante la situación anteriormente planteada por Julio el *pensamiento* que le sigue es “la realidad no puede ser eso que él me dice”. Una constante en las reacciones de Clara es resistencia para aceptar las imposiciones de un mundo que no reconoce como propio, en este caso, que la realidad es monótona y repetitiva. En *la verdad* del personaje hay una búsqueda constante por respuestas y por soluciones que la conduzcan al tan deseado mundo de Nínive.

CLARA: No hables así, me afliges mucho. Me parece que soy yo la que te ha condenado a la repetición, al infierno. ¿Por qué no tratas de variar tu vida? ¿Recuerdas que pensábamos viajar hasta el fin de los siglos? pues yo, viajo. Claro, hago viajes más modestos. Por ejemplo: cuando limpio la casa nunca estoy en ella, siempre me voy; así nunca hay nada repetido, me libero del infierno. ¿Tú nunca te has ido por la pata de la silla?

[...]

JULIO: manera de viajar no me interesa. En el fondo, lo único que tratas de hacer es evadirte del infierno en que estamos. Tu vida no es sino una perpetua huida. Ahora, como ya no sabes adonde ni como escaparte, te escapas por las patas de las sillas.<sup>52</sup>

[...]

La lucha de fuerzas opositoras entre lo que quiere Clara y lo que se le pretende imponer, la lleva a tener un *sentimiento perjudicial*, como lo denomina la terapia cognitiva, por una parte rechaza la idea de que la vida es un círculo interminable de rutinas, mientras que por otra, se lee una tristeza por parte del personaje, quien se ha dado cuenta de que Julio no sólo no comparte sus expectativas de vida, sino que la juzga con los mismos cánones de sus dos *figuras de apego* anteriormente planteadas.

<sup>52</sup> Idem.

CLARA: ¿Me escapo? ¿Crees entonces que realmente estamos en el infierno?

JULIO: [...] La vida es un horrible engaño.

CLARA: ¡Julio! No hables así, no blasfemes. La vida es maravillosa pero no supimos andarla. Nos quedamos quietos como los lagos pudriéndonos en nuestras propias aguas. Cuando éramos jóvenes, pensábamos que nos iríamos lejos, lejos de nosotros mismos. Yo debería haber llegado hasta ti y tú hasta mí. ¿Qué pasó, Julio?

JULIO: A mí ya no me importa lo que pasó. Me importa lo que pasa. Hay veces que quisiera desaparecer, perderme en alguien que no sea yo, aunque sea por unos momentos. Pero tengo que volver aquí, volver siempre por el mismo camino y a la misma hora [...]

CLARA: no regreses, julio. Deberíamos no haber regresado juntos. Deberíamos habernos ido juntos hasta Nínive.

JULIO: ¡Nínive! Ésas eran Chiquilladas. Ya no eres joven. ¡Mírate en el espejo! Resulta ridículo que una mujer a tu edad hable en esos términos.<sup>53</sup>

Clara parece mantener ese *rasgo* de personalidad aventurera, si bien reconoce que sus sueños no se han cumplido de la manera en que esperaba, también descubre que los viajes mentales son tan satisfactorios como los viajes físicos. La tercera ruptura en la *linealidad* del personaje viene cuando ella se percata que Julio no está dispuesto a soñar a su lado, lo reconoce inmerso en la circular rutina, y al igual que Andrés y el Profesor García, parece querer negarle a Clara la posibilidad del mundo en el que ella quiere vivir.

JULIO: El amor no existe. Tampoco existe Nínive. Existe sólo un mundo que trabaja, que va, que viene, que gana dinero, que usa reloj, que cuenta los minutos y los centavos y que muere solo y acaba podrido en un agujero, con una piedra encima que lleva el nombre del desdichado. Lo demás, lo demás son tonterías...<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Idem.

<sup>54</sup> Idem.

Como ha sido constante a lo largo del texto, al *sentimiento perjudicial* que surge de esta conversación le sucede un *pensamiento igualmente perjudicial* que completa el patrón de comportamiento, presentado hasta estos momentos, seguido por la huida como mecanismo de defensa recurrente, desde la perspectiva del personaje, un esfuerzo más para llegar a Nínive.

CLARA: Ese mundo malvado es aparente. Detrás está el otro mundo maravilloso. Y detrás del tiempo de los relojes está el otro tiempo infinito de la dicha. Tú no quieres verlo, no quieres ver a Nínive, ni la memoria, ni los siglos. Me dejas sola en la mitad del tiempo, si nada a qué asirme; y yo pensé que contigo era para siempre, que juntos nos iríamos algún día a ser uno, a olvidarme de mi misma...

JULIO: ¡Basta!

CLARA: ¡Basta! No me queda sino yo misma. Me voy de ti para siempre.<sup>55</sup>

Uno de los conceptos dentro de la corriente *Mindfulness* es la *sintonía*, entendida como “el acto de centrarnos en otra persona (o en nosotros mismos) para traer a nuestra conciencia el estado interior de esta otra persona en la sintonía interpersonal (o en nuestro estado interior en sintonía interpersonal)”.<sup>56</sup> Esta tercera ruptura, la lleva a refugiarse en ella misma, a reconocer ese mundo que se negó a aceptar sus sueños, y que la obligó a negociar la vida que ella quiere, y posteriormente cuestionarse a ella misma.

CLARA DE 50 AÑOS: ¿Quién abolió a los siglos pasados y por venir? ¿Quién abolió el amor? ¿Quién me ha dejado tan sola, sentada en este balcón?

CLARA DE 40 AÑOS: [...] Era Nínive, era el tiempo infinito... Ya no puedes huir para salir en busca. Dime, ¿qué vas a hacer?

CLARA DE 50 AÑOS: [...] Eran inútiles las otras fugas. Sólo una era necesaria.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> Idem.

<sup>56</sup> Siegel, *op. cit.*, p. 98.

<sup>57</sup> Garro, *op. cit.*

Ninguna de las Claras que nos presenta la obra ha logrado estar en *sintonía* con el otro, comenzando por su infancia, que en términos Lacanianos es de suma importancia “Lacan añadió una cualificación crucial: al final el niño no puede reconocer su imagen si la mirada de la madre no reconoce en primer lugar para el niño que esta es la imagen que de hecho está viendo”.<sup>58</sup> La sensación de un pensamiento impuesto, y de un no-reconocimiento de lo que ella entiende como su identidad, hace que se encuentre en un estado de alerta constante, con un *deseo* de escape a modo de supervivencia, llevándola a la última conclusión, la toma de una decisión que ella considera definitiva.

### Clara de 50 años, la huida final: Conclusiones sobre el personaje

A lo largo de la obra la autora muestra un personaje que busca constantemente la libertad, que explora y propone diversas opciones para llegar a su mundo ideal, a su Nínive de plata; por otra parte se observan las fuerzas opositoras de un sistema social que resiste los *deseos* de Clara, quien identifica dichas fuerzas como “la redondez del mundo”, comenzando con un profesor que se niega a dejar que su imaginación vuele y cerrando el círculo con un conyugue que la limita en lo que ella encuentra como su último recurso para ser parte de este mundo que rechaza sus propuestas. En este sentido, el concepto de *presencia* entendido a partir del *Mindfulness* como aquello que “nos permite estar abiertos a los demás y a nosotros mismos”,<sup>59</sup> se modifica de manera tal que, a lo largo del texto, se observa como Clara se va encerrando de a poco en sí misma y pasa de ser una niña curiosa, abierta a la opinión de los demás y ávida de que le enseñen los otros, a una mujer refugiada en un balcón, tal y como ella lo dice hacia el final de la obra “Pero hubo algo. Alguien que me lanzó adentro de mí misma [...]”.<sup>60</sup>

La *verdad* de Clara, entendiendo el concepto a partir del *Mindfulness* como “algo que conecta con flexibilidad muchas capas de hechos y de

<sup>58</sup> Arribas, *op. cit.*, p. 86.

<sup>59</sup> Siegel, *op. cit.*, p. 98

<sup>60</sup> Garro, *op. cit.*

experiencias en un todo entretejido”,<sup>61</sup> consiste en un mundo que se empeña en aprisionarla en una serie de reglas y cánones que ella rechaza, la insistencia de aquellos que le representan el mundo exterior la lleva a tener un solo tipo de respuesta: escapar. No hay más diálogos, en el momento en que se enfrenta a la rigidez del mundo, representado por una serie de personajes masculinos, Clara toma la decisión de no enfrentarlos, y de huir en busca de algo mejor, esto lo sabe ella, la que se encuentra observando su pasado, sabe que esa primera huida del Profesor García marcará su destino, por eso la única advertencia es dirigida a Clarita “¡No huyas del pizarrón, Clarita! ¡No huyas del profesor García! ¡Todavía no lo sabes, la huida no te va a llevar sino al balcón!”.<sup>62</sup>

El mundo en el que vive Clara, cerrado y sin alternativas, la lleva a perder la *objetividad*, concepto entendido desde el *Mindfulness* como la capacidad de “comprender que los procesos mentales van y vienen por el teatro de la conciencia”,<sup>63</sup> conciencia que se adquiere “cuando dejamos de identificar las actividades de nuestra mente con la totalidad de quienes somos”,<sup>64</sup> dicho de otro modo, las constantes negativas reducen sus opciones de respuesta a un solo mecanismo de defensa, removerse de la *situación*. En este punto de su vida, en donde se encuentra observando el pasado ya nada de lo terrenal le produce *placer*, ha perdido por completo la libertad. Lo anteriormente expuesto es de ayuda para entender la descripción al inicio de la obra en la que se muestra a una Clara en una *situación* de desesperanza, en su balcón “con cara melancólica”.<sup>65</sup>

Está mirando a su pasado, su *situación*, tratando de entender cómo se dio el paso de tener ilusiones y deseos a estar en este balcón, lo cual forma parte del *pensamiento*, se presentan las dudas de su situación actual, acompañadas de un *sentimiento* de profunda tristeza.

<sup>61</sup> Siegel, *op. cit.*, p. 146.

<sup>62</sup> Garro, *op. cit.*

<sup>63</sup> Siegel, *op. cit.*, p. 177.

<sup>64</sup> *Idem.*

<sup>65</sup> Garro, *op. cit.*

CLARA: ¿Cuál fue el día, cuál la Clara, que me dejó sentada en este balcón, mirándome a mí misma...?

CLARA: [...] Antes los ríos corrían como yo, libres; todavía no los encerraban en el círculo maldito...<sup>66</sup>

A partir del modelo cognitivo propuesto por Beck<sup>67</sup> y como previamente se ha mencionado, los *pensamientos automáticos* tienen una influencia directa en la interpretación positiva o negativa que el individuo hace sobre una situación en concreto, y por tanto de las emociones que se produzcan a partir de dicha interpretación. Como parte de su proceso para encontrar respuestas, Clara observa desde su balcón momentos específicos de su vida, mismos que la llevan a la conclusión de que luchar contra el mundo no le ha traído más que tristezas, ella trataba de llegar a Nínive, pero este mundo nunca le iba a ofrecer esa posibilidad, porque tal y como lo dice el Profesor García “Nínive ya no existe”; esta reflexión la llevará hacia su última huida, hacia su último refugio, congruente con el patrón de *comportamiento* que ha presentado a lo largo de la obra, decide escapar, pero esta vez sólo le queda hacerlo de ella misma.

CLARA: ¿Qué voy a hacer? Iré al encuentro de Nínive y del infinito tiempo. Es cierto que ya he huido de todo. Ya sólo me falta el gran salto para entrar en la ciudad plateada. Quiero ir allí, al muladar en donde me aguarda con sus escalinatas, sus estatuas y sus templos, temblando en el tiempo como una gota de agua perfecta, Traslúcida, esperándome, intocada por los compases y las palabras inútiles. Ahora sé que sólo me falta huir de mí misma para alcanzarla. Eso debería haber hecho desde que supe que existía. Me hubiera evitado tantas lágrimas. Eran inútiles las otras fugas. Sólo una era necesaria.

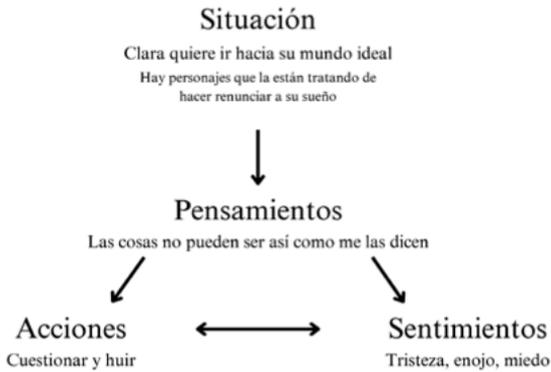
Se lanza por su balcón, se oye el ruido del cuerpo que cae.<sup>68</sup>

<sup>66</sup> Idem.

<sup>67</sup> Beck, *op. cit.*

<sup>68</sup> Idem.

La terapia cognitivo conductual propone un esquema de evaluación de las cinco zonas, situación, pensamientos, acciones, síntomas físicos, y comportamiento; dicha evaluación “se basa en nuestras relaciones con otras personas y nos ayuda a ver cómo pueden hacer que nos sintamos mejor o peor. Si mejora una zona, es probable que mejoren también otras partes de su vida”.<sup>69</sup> Al evaluar de manera textual dichas áreas dentro de la historia, la propuesta esquemática quedaría de la siguiente manera:



Gráfica 5. Secuencia de sucesos  
Créditos de Gráfica: Royal College of Psychiatrists, *La Terapia Cognitivo-Conductual (TCC)*, Ed. de Phillip Timms, Trad. de Carmen Pinto, Londres, The Royal College of Psychiatrists, 2008, p. 3.

<Esquema 1><sup>70</sup>

Si miramos en particular los diálogos del texto correspondientes a la Clara de cincuenta años y los esquematizamos con base en las cinco zonas propuestas, se obtendrá algo de esta naturaleza. Cabe destacar que, en lo referente a los síntomas físicos, dado que se está realizando un análisis textual, la recomendación es que el registro de estos se dé por parte la actriz.

<sup>69</sup> Royal College of Psychiatrists, *op. cit.*, p. 3.

<sup>70</sup> Idem.



Gráfica 6. Diagrama de las cinco zonas  
Créditos de Gráfica: Royal College of Psychiatrists, *La Terapia Cognitivo-Conductual (TCC)*, Ed. de Phillip Timms, Trad. de Carmen Pinto, Londres, The Royal College of Psychiatrists, 2008, p. 4.

<Esquema 2><sup>71</sup>

En términos del *Mindfulness*, existe el concepto de *resonancia*, entendido como “el acoplamiento de dos entidades autónomas en un todo funcional”.<sup>72</sup> Entonces “A y B están en resonancia cuando sintonizan mutuamente y experimentan un cambio al captar el estado interior del otro. Cuando A cambia a causa de B, B también cambia porque

<sup>71</sup> Royal College of Psychiatrists, op. cit., p. 4.

<sup>72</sup> Siegel, op. cit., p. 98

las transformaciones de A provocan transformaciones en B”.<sup>73</sup> Por lo tanto “la resonancia nos hace ir más allá de la comprensión y nos induce a la interacción”. Al aplicar lo anterior en el texto se encuentran interacciones de resistencia al observar la contraposición de frases como el profesor García diciendo “Nadie puede [...]”<sup>74</sup> y Clarita Respondiendo “¡Sí se puede!”<sup>75</sup> Andrés con “No vuelvas a repetir eso. Estás muy exaltada, no sabes lo que dices”<sup>76</sup> y la respuesta de Clara “Sé lo que digo. No quiero [...]”<sup>77</sup> y por último un contundente “¡Basta!”<sup>78</sup> de Julio seguido por otro “¡Basta!”<sup>79</sup> de Clara. Sistemáticamente, esta contraposición la llevará a frases de huida: “¡Quiero ir a Níniveeee!”<sup>80</sup> “Adiós, Andrés”<sup>81</sup> Me voy de ti para siempre”,<sup>82</sup> y “Eran inútiles las otras fugas. Sólo una era necesaria”.<sup>83</sup> La Clara de 50 años entiende que, en palabras de Melanie Klein, hay un “espacio vacío”<sup>84</sup> y la angustia que éste le representa “el deseo de reparar, de arreglar el darlo psicológicamente hecho a la madre, y también restaurarse a sí misma”,<sup>85</sup> contrario a lo planteado por Klein, este espacio no ha sido llenado. Desde el primer momento se observa que algo falta en Clara y que en los momentos subsecuentes del texto se leen los intentos por llenarlo con la idea de una Nínive terrenal, es decir, la falta de resolución de la cual nos habla Pema Chödrön:

La resolución que buscan los seres humanos proviene de un tremendo malentendido. ¡Creemos que podemos resolverlo todo! Cuando los seres humanos sentimos una energía poderosa, tendemos a sen-

<sup>73</sup> Idem.

<sup>74</sup> Garro, *op. cit.*

<sup>75</sup> Idem.

<sup>76</sup> Idem.

<sup>77</sup> Idem.

<sup>78</sup> Idem.

<sup>79</sup> Idem.

<sup>80</sup> Idem.

<sup>81</sup> Idem.

<sup>82</sup> Idem.

<sup>83</sup> Idem.

<sup>84</sup> Klein, *op. cit.*, p. 7.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 9.

tirnos extremadamente incómodos hasta que las cosas se resuelven de algún modo seguro y reconfortante, ya sea del lado del sí o del lado del no. O del lado correcto o el lado equivocado, o del lado de cualquier cosa a la que podamos aferrarnos.<sup>86</sup>

En cada uno de esos intentos ella interpreta el resultado como un fallo, llenándola de más angustia, que la conduce a la huida y al rechazo de los círculos propuestos; con cada decepción sus posibilidades de alcanzar el mundo que ella quiere, se ven disminuidas. Así pues, hacia el final del texto, esa Clara que vemos sentada en su balcón, observándose a ella misma, llega a la conclusión de que eso que estuvo buscando no pertenece a este mundo, y que ella misma no pertenece, por lo tanto, no queda otra solución que ir y buscar Nínive en un plano fuera de lo terrenal, la última de las huidas.

En el caso particular planteado en este trabajo, es posible observar una constante angustia, rechazo y persecución de un ideal aparentemente inalcanzable. Al hacer el ejercicio de identificación de uno o varios conceptos psicológicos dentro de un texto dramático, se busca focalizar aquellos patrones de comportamiento establecidos de manera textual, esto como una opción hacia un primer acercamiento para la comprensión del personaje a analizar, que nos permita y posibilite la construcción de una base sólida en el camino de la creación de personaje.

<sup>86</sup> Pema Chödrön, *La respuesta a la ira y la agresión es la paciencia*. En línea: [https://ursulacalvo.com/pdf/programa-Yo-Ahora/semana-7/05-La\\_respuesta\\_a\\_la\\_ira\\_y\\_la\\_agresion.pdf](https://ursulacalvo.com/pdf/programa-Yo-Ahora/semana-7/05-La_respuesta_a_la_ira_y_la_agresion.pdf) [consulta: 10 junio de 2021].

### III.4 El cuerpo y su fuerza performativa

● ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA

Colegio de Filosofía

#### Prólogo

Una tarea admirable de las vanguardias artísticas del siglo xx consistió en proponer un nuevo lenguaje estético a la par de introducir la experimentación en el orden tecnológico de la práctica artística. Un caso de abandono conceptual del pasado e incorporación alterna bastará como ejemplo. Me refiero al binomio forma y contenido cuya pobreza descriptiva, crítica, problematizadora llevaría a Walter Benjamin<sup>1</sup> a proponer la noción resignificada críticamente de *técnica*. Entiendo este término no de manera reductiva, instrumental, funcionalista; por lo tanto, lo técnico no hace referencia exclusivamente a la tecnología de la información y la comunicación. Más bien intento pensar modalidades del saber-hacer materialista de las artes y su intervención ingeniosa<sup>2</sup> e inventiva en la vida subjetiva, sensible, social y política en general. Pues bien, volviendo a dicha tarea, las vanguardias pretendían hacerse cargo de nombrar lo nuevo que acontecía en el mundo de la práctica artística —esto es, el acontecimiento no predeterminado por la historia del arte europeo y la teoría del arte— y a la vez iniciar un pensamiento con fuerza epistémica o epistémico-política nunca antes

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *El autor como productor*; México, Ítaca, 2004, pp. 19-37.

<sup>2</sup> El término *ingenioso* procede del pensamiento barroco. Como sostenía Baltasar Gracián y otros escritores y dramaturgos del Siglo de Oro, el ingenio se diferencia del genio (creador) por su selección oportuna de estrategias expresivas, tácticas críticas, el reuso de las posibilidades del cuerpo y en suma, la resignificación de la técnica, la estética, la ética y la teoría del arte y la cultura. Esta última es vinculada a la invención de mundos y experiencias humanas para mejor. Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 1969.

vista. Es posible que la primera guerra europea haya marcado ese tiempo (1914-1918) como un parteaguas para la actividad artística como para la actividad social —pensemos en los primeros feminismos y las revoluciones socialistas. Sin embargo, lo cierto es que la práctica teatral se adelantó a propugnar por el cambio de perspectiva estética y artística precisamente en función de una manera nueva de conceptualizar la técnica, lo cual propulsó nuevos vocabularios y nuevas producciones teatrales; me atrevería a decir, una nueva teatralidad.<sup>3</sup>

Han pasado más de cien años y la tarea revolucionaria se renueva a sí misma en diálogo con su propia experiencia pasada. Experiencia no cerrada sino abierta al porvenir que sería reactivada en los años 60 y 70 del siglo xx y llevada hacia otros propósitos futuros en el xxi. En nuestros días esa tarea crítica y propositiva se ha extendido e incrementado. Así contamos con un vocabulario abierto a debates y a la experimentación sobre las experiencias del cuerpo —no habría experiencia sin cuerpo o cuerpos— y sus nuevas fuerzas singulares, el cual atraviesa las últimas fronteras entre las artes. A él nos dedicaremos en estas páginas.

## Entra el cuerpo y sus problemas

A todo esto: ¿Cuáles serían los problemas del cuerpo? O mejor aún, ¿qué es un cuerpo como problema estético y teatral? Sin olvidar comenzar por inquirir, ¿a qué le llamamos problema?

Un problema es la selección de un número de puntos rupturales que permiten introducir preguntas que antes no se hacían en la práctica teatral. Por lo tanto, plantear al cuerpo como un problema implica interrogar los lugares comunes sobre el mismo, tanto semánticos como pragmáticos, sin olvidar las cuestiones artísticas y estéticas que deben plantearse ante el cambio en los usos escénicos del cuerpo.

<sup>3</sup> Están en la memoria teatral de las luchas por una nueva escena las prácticas radicales de Gordon Craig, Alfred Jarry, su ciencia paródica de las excepciones o *patafísica* y su *Ubú Rey*; Adolphe Appia, el escenógrafo de la luz.

El cuerpo, o más bien el nombre de cuerpo es un índice y un indicio de lo que ya no se piensa ni se produce de manera determinada y de lo que está por venir. El cuerpo no es una cosa, un tópico, un tema más, una palabra: es la problematización acompañada por la realización, estética y teatral del cuerpo como espacio temporalidad mutante, esto es en proceso de cambio. Por realización entiéndase una práctica, una actividad que produce efectos y afecciones en el cuerpo y en las maneras de tratarlo y de relación con él. Realización traduce también la noción modificada propuesta por Austin<sup>4</sup> como performatividad. La performatividad es una categoría clave de la teoría de los actos de habla. Se refiere a la fuerza del lenguaje, de la proposición y del decir por la cual determinados efectos tienen lugar o se realizan en un contexto de reglas específicas y en la acción de una subjetividad correlativa. Implica efectos locutivos (en lo dicho), ilocutivos y perlocutivos (en los efectos del decir). Notablemente, Austin planteó también la inversión de esa fuerza al considerar que, por llevar a cabo ciertas acciones de cierta manera y en un contexto determinado respetando ciertas normas o estándares se hace posible o se realizan efectos prácticos de significación. Por ejemplo, en el orden gestual un apretón de manos cierra un trato, esto es un contrato y equivale al mismo contrato escrito y firmado por las partes. Para la escena esta fuerza en reversa, es decir de la actividad al sentido es conocida de tiempo atrás.

### **Antecedencias filosóficas**

Mientras Descartes propugnaba por mantener la oposición antagónica entre la mente y el cuerpo, al reducir este último a puro mecanismo (res extensa) bajo el gobierno de la primera, Baruch Spinoza emprendía un camino alternativo del pensamiento moderno, en defensa de la potencia irreductible del cuerpo a cualquier paradigma epistémico al cual queramos referirlo. Por ejemplo, un modelo epistémico estructurado a la medida del binomio jerárquico mente/cuerpo prescindiendo —diríamos hoy— de la historia y el lenguaje para explicar lo humano. El

<sup>4</sup> John Langshaw Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*. México, FCE, 1981.

punto de partida de la *Ética* spinoziana fue el asombro del pensar ante el potencial transfigurador del imaginario del cuerpo, cuyo sostén argumental estaba en las afecciones de las cuales depende la fuerza y la intensidad de las posibilidades de cambio. En efecto, la imaginación, llamada también primer género de conocimiento “indica más la constitución del cuerpo humano que la naturaleza de la cosa externa”.<sup>5</sup> Es pues un índice además de una operación, una práctica, un saber hacer. En el escolio 7 escribe: el conocimiento imaginario resulta de las afecciones del cuerpo y como tal afecto no puede eliminarse más que ante un “afecto más fuerte y contrario”.<sup>6</sup> En el escolio de la proposición 1, Spinoza argumenta que se concibe “la magnitud del sol en la medida en que éste afecta el cuerpo”.<sup>7</sup> Cuando el reflejo del sol aparece en el agua lo imaginamos en el agua, aunque sepamos su verdadera ubicación, sostiene el filósofo. La imaginación no es contraria a lo verdadero ni se desaparece ante la presencia de esto último. Pero bastará una fuerza afectiva para desvanecer la afección primera. Por ejemplo, un temor ante un padecimiento que se avecina se desvanece al oír una noticia nueva sobre ese padecer. ¿Cuántas veces no hemos experimentado tal *subibaja* afectivo y efectivo en esta época de pandemia ante la esperanza de la vacuna anticovid o el miedo a padecer la insólita enfermedad? Este subibaja de los afectos es la “servidumbre humana” o intensidad de las afecciones a la que está expuesto el cuerpo humano.<sup>8</sup> Cualquier cosa puede provocar el afecto –temor o esperanza, escribía Spinoza (149) No deseamos algo por ser bueno sino, por el contrario, imaginamos algo como bueno *porque* lo deseamos. Esta inversión en el causalismo de la voluntad y el apetito fue saludada por Nietzsche dos siglos después. Y continuamos saludándola por ser una propuesta radical de modificación del pensamiento. Ponia a prueba la explicación causal al señalar que lo bueno no es causa de la búsqueda de lo mejor o del deseo, sino que el mecanismo es inverso: se considera bueno aquello que perseguimos con ahínco. Y Spinoza ponía en jaque la

<sup>5</sup> Baruch Spinoza, *Ética*. México, UNAM, 1977.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 231.

versión metafísica de la temporalidad al sostener que el *conatus* o “esfuerzo con que se afana cada cosa por perseverar en su ser” (143) pertenece al tiempo indefinido, sin definición es decir, ni lineal, ni vacío y homogéneo como una línea que procediendo del pasado atravesara el presente y continuara un destino preestablecido futuro, según la crítica de Benjamin en sus *Tesis de filosofía de la historia*, en el siglo xx.

Así pues, de Spinoza nos quedamos con este indicio: “el apetito de la mente y la determinación del cuerpo son ...una y la misma cosa” (139) Finalmente un filósofo se negaba a afirmar acriticamente la oposición antagónica metafísica entre la mente y el cuerpo y restituía a este último su fuerza creadora de mundos posibles de la vida. Debemos entender entre esos mundos aquellos propios del arte, y por supuesto, de la práctica teatral.

La experiencia nos enseña, sostenía Spinoza, que desde la instancia de lo corporal no se desprenden “los edificios, las pinturas y las cosas de este tipo... pertenecientes al solo arte humano”,<sup>9</sup> pero se equivoca hasta tanto no se recapacita sobre aquello de “lo que es capaz un cuerpo” siguiendo las leyes de la naturaleza y sin la dirección trascendente de la mente. De la sola estructura del cuerpo humano se sigue infinitas cosas.<sup>10</sup> Por ejemplo, no podemos hacer nada por decreto de la mente y la determinación natural del cuerpo, sino que tenemos un recuerdo previo de ello a través del lenguaje y la memoria de la experiencia del mismo, y la mente no decide de qué cosa olvidarnos y cuál recordar, si no es por las intensidades afectivas del cuerpo (un aroma que despierta la memoria y la experiencia pasada, una música, una peculiar luz, una disposición ya olvidada de cosas y cuerpos como un paisaje, un panorama, acompañados de un *vuelco del corazón, un escalofrío, el pararse de los pequeños vellos tras la nuca o la carcajada explosiva*).<sup>11</sup> En este sentido, la memoria que actualiza la experiencia corporal, sensible y sensitiva necesita del acompañamiento de la imaginación, aunque se trata de un acompañamiento involuntario, inconsciente, en el sentido de no gobernado por un yo o una trascendencia a semejanza

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>10</sup> *Idem.*, p. 138.

<sup>11</sup> *Idem.*, p. 139.

de una racionalidad. Lo anterior no debe conducir a error: lo que tiene lugar en el cuerpo no es irracional, simplemente no es efecto del gobierno racional de las acciones sobre el cuerpo. El yo (razón o conciencia) finalmente es una figura derivada, un producto de la actividad del cuerpo para subsistir y para posibilitar otros mundos o experiencias de la vida. Este planteamiento anterior lo veremos claramente expuesto en Nietzsche, dos siglos después. Sin embargo, ya en Spinoza se testimonia el camino moderno hacia la inmanencia del cuerpo y del pensamiento sobre el cuerpo que el filósofo avizoraba como algo asombroso.

A propósito, leemos en la *Ética*: “Y en efecto, nadie ha determinado hasta ahora qué posibilidades tiene el cuerpo; hasta ahora la experiencia no ha enseñado a nadie qué puede hacer un cuerpo en cuanto a las solas leyes de la naturaleza o qué cosas no puede hacer, si no es determinado por la mente”.<sup>12</sup> El camino de la modernidad nos aleja entonces del paradigma mente/cuerpo para avanzar en sentido diverso, rumbo al cuerpo utópico como le llamara Foucault, cuerpo vibrátil de Suely Rolnik, cuerpo sin órganos deleuziano. Pero antes revisemos las contribuciones nietzscheanas al respecto.

## Nietzsche

Hace mucho tiempo, sostiene el filósofo alemán, que los movimientos de los cuerpos han dejado de atribuirse a una finalidad consciente. Podemos suponer que se refería a la contribución de Spinoza al asunto. La mayor parte de lo corporal no está gobernada ni por el sentimiento ni por la consciencia entendidas como finalidades del cuerpo.<sup>13</sup> “Cosas pequeñas” las llama Nietzsche si las consideramos en relación con los acontecimientos. Por cierto, es el acontecimiento el indicio de una suerte de *sabiduría del cuerpo* producto de actividades como prever, elegir, conectar, reparar, relacionar.<sup>14</sup> En Artaud, es la experiencia del acontecer lo que debe reactivarse. Escribe en el *Teatro y su doble* al

<sup>12</sup> *Idem.*, p. 136.

<sup>13</sup> Friedrich Nietzsche, *En torno a la voluntad de poder*, Barcelona, Península, 1973.

<sup>14</sup> *Ibid.*

final del libro: “No sé si este logrado espectáculo [puesta en escena de Barrault] es una obra de arte; en todo caso es un *acontecimiento*. Cuando una atmósfera es transformada de tal modo que un público hostil se encuentra de pronto hundido en las tinieblas e invenciblemente desarraigado [sin poder recurrir a la experiencia anterior que lo sostiene y obligado a reinventarse]”.<sup>15</sup> Lo contingente desvaloriza lo consciente como centro teleológico de la prevención, la elección, el reparo y la vinculación corporal, y así pierde fuerza su gobierno sobre la racionalidad. La racionalidad no es una finalidad de la especie humana sino el resultado de procesos, algunos voluntarios y otros no. Por ende, entendidos como seres conscientes y orientados por nuestros fines “somos la parte más insignificante de nosotros”.<sup>16</sup> El placer y el dolor, opina Nietzsche, son fenómenos raros, escasos si los consideramos a la luz de los innumerables estímulos que ejerce una célula sobre otra o sobre un órgano o sobre la realidad circundante de otras vidas.<sup>17</sup> Por lo tanto, se pone en cuestión el causalismo y la linealidad temporal que suponía el hacerse una herida y su inmediato resultado como dolor que la conciencia recobra. Pues implicaría a la conciencia escogiendo de entre múltiples estímulos sólo uno con el cual predecir acontecimientos futuros. *Modestia de la consciencia* le llama el alemán a esta acción consciente por la cual se escoge, privilegiándolo, un estímulo sobre los demás para otorgarle el nombre de causa, eliminando por el camino a los demás estímulos, a su pluralidad a su diferencia y a sus efectos combinados y múltiples. El campo cognoscitivo se reduce así a causa/efecto, causalidad que luego será considerada la estructura misma, esencial de lo que es. Placer y dolor “dejan de ser considerados medios para un fin” y se aparecen como “operaciones extrañas a nuestra conciencia”.<sup>18</sup> No hay pues ni voluntad libre e intencional por encima de la sabiduría del cuerpo, ni causa y efecto en este nuevo vocabulario

<sup>15</sup> Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, pp. 143-148. En línea: <[https://www.academia.edu/31079496/Antonin\\_Artaud\\_El\\_Teatro\\_y\\_su\\_Doble](https://www.academia.edu/31079496/Antonin_Artaud_El_Teatro_y_su_Doble)> [consulta: 1 de marzo de 2021].

<sup>16</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 133.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 134.

antiteleológico de la estética. Nietzsche acierta el siguiente golpe: “La vida consciente es un *espejismo*”.<sup>19</sup> El espejismo del yo, de la finalidad, de la consciencia como centros de gobierno de las vidas individuales son índices de que lo que acontece no sucede. Lo que acontece es el cuerpo. Lo que sucede es lo que la conciencia, la voluntad y el yo racionalizan desde el discurso logocéntrico. Hacia el cuerpo como acontecimiento, y no como destino programado por el yo y la conciencia, debemos inclinar nuestras preguntas críticas, y sobre todo nuestros quehaceres tanto estéticos como artísticos. La práctica artística y en ella la teatral es una de las formas de interrogación de la fuerza del cuerpo para hacer lo que es. No se trata de una ontología del hombre, esto debe ser superado propone en *Voluntad de Poder*, libro segundo. “Queremos devolver al devenir su inocencia”,<sup>20</sup> escribe Nietzsche antecediendo a los pensadores del devenir del siglo xx. El cuerpo es esa repetición de un “sistema sutil de relaciones y comunicaciones”<sup>21</sup> sin finalidad consciente que ataña a un yo o unidad superior. Esta cooperación de seres vivientes microscópicos sin teleología son el cuerpo. La conciencia permanece excluida, ella sólo selecciona, abstrae y reúne lo simple (el fin, el yo, la unidad superior) para poder traducir el lenguaje múltiple y plural a la simpleza unitaria e intencional de un yo causal, con una finalidad y una determinación única.<sup>22</sup>

### **Entra la teatralidad, Artaud, el cuerpo sin órganos (CsO) y el teatro de la crueldad**

Artaud piensa la práctica teatral como una máquina de traducción, más que de visión, de la sabiduría del cuerpo a la tecnología de la escena.<sup>23</sup> En realidad, Artaud parece haberse preocupado más por el trabajo día

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Antonin Artaud, *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*. Para acabar de una vez con el juicio de dios, Barcelona, Fundamentos, 1977.

a día de las y los actores que por el público. Su teatralidad es para gente de teatro con ánimo de experimentar. Como quiera que ello sea, el cuerpo sin órganos es un hito relevante en el devenir del cuerpo como problema estético y teatral.

Frente al cuerpo normado por las instituciones, el cuerpo sin órganos (CsO) es una tecnología, esto es una serie de operaciones practicadas sobre los comportamientos, movimientos, gestualidad, tonos, volúmenes con el propósito permanente de hacerse otro cuerpo para la escena y para la vida, procurando abrir la posibilidad de experiencias otras de relación con los mundos, los y las otras y con nosotros mismos. Según lo desarrollara Deleuze, el CsO se hace, no se nace en él. De hecho, antes de nacer somos sometidos a reglas, normativas, mandatos y una vez nacidos repetimos una y otra vez todas las anteriores. Esta reiteración produce en cada cuerpo el género, el sexo, la clase socioeconómica, y aunque suponemos la repetición como una posibilidad de cambio, las biopolíticas reproducen los cuerpos seriados de la población.

En 1947 Artaud escribe: “El cuerpo es el cuerpo, está solo /y no necesita órganos, /jamás el cuerpo es un organismo, /los organismos son los enemigos del cuerpo...”.<sup>24</sup> Al cuerpo se llega a través de técnicas teatrales, por ejemplo, *la mueca* que se distingue de la gestualidad occidental, esto es de la tradición griega. La mueca<sup>25</sup> habla sin voz, sin boca. El teatro de la crueldad artaudiano practica una teatralidad donde los órganos de la fonación no se dirigen a un fin común y superior, el organismo y su supervivencia racional, por el contrario, una mano, conducida a otros propósitos posee la misma intensidad o fuerza para decir/hacer. La mueca como la carcajada que explota en el rostro (Bajtín) descompone la estandarización del cuerpo, sus automatismos les llama Artaud a las normativas que lo rigen, y pone en acción el sentido teatral y escénico alternativo. En efecto, en un poderoso postscriptum Artaud recalca: “veréis mi cuerpo actual/ saltar en peda-

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>25</sup> La peste toma imágenes dormidas, un desorden latente, y los activa de pronto transformándolos en los gestos más extremos; y el teatro toma también gestos y los lleva a su paroxismo El teatro que surge de la peste, del libro *El teatro y su doble*, op. cit., p. 27.

zos/ y reunirse/ bajo diez mil aspectos/ notorios/ un cuerpo nuevo/ con el que no podréis/ olvidarme/ nunca jamás”.<sup>26</sup> Cuerpo nuevo que se hace en el mundo y en el teatro. Cuerpo no determinado por procedimientos de control (biopolíticas) ni de disciplina (Foucault), que rompe con lo anterior a través de lo que me gustaría llamar prótesis. Selección de estrategias para sostener el cuerpo otro. Micropolíticas les llamó Suely Rolnik en su devenir esquizo, en su conversación crítica con Guattari.<sup>27</sup>

Artaud insiste sobre su crítica en su poema radiofónico: “El hombre está enfermo porque está mal construido. /Hay que decidirse a desnudarlo para escarbarle ese animáculo que le pica mortalmente, /dios /y con dios /sus órganos. /Pues áteme si así lo quiere /pero no existe nada más inútil que un órgano. /Cuando le haya dado un cuerpo sin órganos, /entonces lo habrá liberado de todos sus automatismos y devuelto a su verdadera libertad”.<sup>28</sup> Contra el esencialismo contra la trascendencia. El cuerpo se libera, se hace a sí mismo y produce en ese hacer el único saber que requiere: saber contingente, del acontecimiento, saber kairológico, esto es oportuno. Para el cuerpo no hay más allá, ni la ley ni cualquier otro universal lo determina o define; el cuerpo se dice solo, se hace solo. El CSO se hace contra el organismo, esto es contra la idea de un orden jerárquico, de una estructura de finalidades finalmente, teleológicamente ordenada por la conciencia o el yo. Lo que la tradición filosófica occidental llamó la mente, por ejemplo. Contra la organicidad como totalidad dirigida a un único propósito fisiológico o de sentido. Contra la idea de un orden preestablecido, como si la herencia no estuviera atravesada por el azar, la posibilidad de la mutación. Contra la idea de una naturaleza racional. El cuerpo es más bien como un

<sup>26</sup> Antonin Artaud, *Para acabar de una vez con el juicio de dios*, p. 113. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=X4uiRe6W1xU> [consulta: 1 de marzo de 2021].

<sup>27</sup> Suely Rolnik, ¿Cómo hacemos un cuerpo? Entrevista de Suely Rolnik con Marie Bardet, en *Revista Lobo suelto*, Buenos Aires, 2018. En línea: <[http://lobosuelto.com/como-hacernos-un-cuerpo-entrevista-con-suely-rolnik-marie-bardet/?fbclid=IwAR0ANwqsjYO-kcUYQHIGZj5K6DCTPCB0CTBtNrVKg\\_2ffY93yTCmVsNBI](http://lobosuelto.com/como-hacernos-un-cuerpo-entrevista-con-suely-rolnik-marie-bardet/?fbclid=IwAR0ANwqsjYO-kcUYQHIGZj5K6DCTPCB0CTBtNrVKg_2ffY93yTCmVsNBI)> [consulta: 22 de marzo de 2021].

<sup>28</sup> Artaud, Antonin, *Para acabar de una vez con el juicio de dios*, 1977, Madrid, Fundamentos, pp. 99-100.

huevo, la potencialidad abierta que puede marchar por uno u otro devenir. Huevo que reúne lo indistinto, lo indiferenciado, la posibilidad de todas las posibilidades, pero él mismo distinto de todas ellas. El cuerpo es intensidad, fuerza de posibilidad. Es diferencia en sentido derridiano, esto es alteridad.

En su escrito sobre el teatro balinés introduce la cuestión de la performatividad sin nombrarla. En efecto, al mencionar el cuerpo en su tratamiento no occidental no es la palabra la que lleva a la imagen, sino el cuerpo el que da sentido al mundo. Con la sobreabundancia de impresiones el cuerpo del espectador se da por satisfecho, no necesita recuperar el lenguaje perdido, me refiero al lenguaje teatral perdido, en su lugar entra en con/tacto con el gesto y la mueca. Puntualiza en *El teatro y su doble*:

Y no entiendo por lenguaje un idioma indescifrable que oímos por primera vez, sino justamente esa suerte de lenguaje teatral extraño a toda lengua hablada, un lenguaje que parece comunicar una abrumadora experiencia escénica, de modo que comparadas con ella nuestras producciones exclusivamente dialogadas parecen meros balbuceos”.<sup>29</sup>

Y a continuación remarca: “Y, curiosamente, en esta despersonalización sistemática, en estas expresiones puramente musculares que son como máscaras sobre los rostros, todo tiene su significado, todo produce el máximo efecto”.<sup>30</sup>

Resumiendo: Artaud aboga por una experimentación técnica sobre el cuerpo del actor, tanto en su formación como tal, en los ensayos e improvisaciones como en las funciones mismas que se aventura en la historia y práctica del teatro no occidental. Viajero incansable asiste a representaciones orientales, chinas, japonesas, en Bali donde pone al descubierto los antecedentes indoeuropeos de los cuales Grecia se escaparía en su momento. Descubre un mundo nuevo de la teatralidad en el uso de máscaras en danzas y rituales de Hispanoamérica indígena

<sup>29</sup> Antonin Artaud. *El teatro y su doble*, op. cit., p. 56.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 56.

que, de manera similar a la oriental, ocultan el rostro humano y devuelven a los movimientos corporales la fuerza del decir, del grito, de la risa. El rostro cubierto del actor y la actriz niega la fantasmagoría occidental del sentimiento expresado por la gestualidad facial y en su lugar efectúa la fuerza del cuerpo sin órganos; cuerpo en el que se reparte la expresión entre cada parte móvil o inmóvil. Un puño alzado habla, grita más fuerte que diez gargantas y a su vez la voz destaca el sonido sobre el sentido de lo dicho; un cuerpo torcido llora con mayor intensidad que las lágrimas; un tumulto de cuerpos entrelazados indica el temor como la violencia. El *teatro de la crueldad* ha nacido del *CsO*. Toda la cultura se realiza, se performa como acción, dirá Artaud en la *Introducción al Teatro y su doble*. Es a través de la cultura —enemiga excluida de las Bellas Artes— que se ejerce la vida. En efecto, la vida se comprende ejerciéndola en la cotidianidad de los movimientos repetitivos y en la escena teatral. El saber teatrológico, podríamos agregar, se da en la comprensión de la fuerza expresiva de los cuerpos y sus relaciones. Ya no se trata de la acción a la manera aristotélica, sino el ejercicio y la kinesia en su significado animal. A este respecto, Artaud explora y experimenta la animalidad de los cuerpos en escena. El cuerpo del actor, hombre o mujer, deviene animal en el abandono del rostro, o más bien, al poner en cuestión el prestigio y la jerarquía expresiva del rostro. El actor va en busca de la sensibilidad sobre la emoción estandarizada del teatro occidental, preso por sus estereotipos y por una psicología romántica de la gestualidad. La sensibilidad se ejerce a través de la relación entre los cuerpos, seres vivos y cosas en un movimiento hacia afuera y no hacia adentro de la subjetividad. La añoranza, pongamos por caso se ejerce cargando en andas aquello que se extraña mientras el rostro permanece inescrutable, tatuado en un rictus que no viene del pasado del actor, sino que retrata únicamente la norma civilizada o su sombra, la violencia.

### **El cuerpo retórico, desplazado, dilatado**

Le llamaremos así al cuerpo constituido por desplazamientos, sustituciones, operaciones diversas, descentrado, sin corazón guía de la sen-

sibilidad, cuerpo-problema, puesto que problematiza todo lo que occidente ha tenido por virtud ortodoxa; es decir, corporalidad hecha de distribuciones de intensidades, de puntos relevantes, de preguntas que sólo la teatralización pondrá en marcha. En definitiva, cuerpo del actium, de la actividad de disposición. Por lo tanto, cuerpo retórico. Al igual que el CsO es el cuerpo hecho por el actor, ya sea él o ella, es el cuerpo como espacio y tiempo del performance. Para Artaud el teatro debe desechar el espectáculo, esto es la idea de que “todo cuanto sirve para captar, dirigir y derivar fuerzas es para nosotros cosa muerta” puesto que no hay ahí teatralidad, sino puro provecho artístico, transmisión de energías y no invención de ellas. El teatro no es en provecho de espectadores, sino de actores; no vamos al teatro a ver, paradójicamente, sino a dar lugar a efectos y afectos. Como en el teatro no occidental el público no mira, participa de la intensidad de la escena. Se trata de una participación inventora de experiencias, de nuevos lenguajes teatrales y por ende, de lo humano. Artaud, refiriéndose a sus viajes por el mundo no eurocéntrico alaba la fuerza escénica, participativa de las comunidades y pueblos. Está convencido, en *El teatro y su doble*, de que “Lo que nos ha hecho perder la cultura es nuestra idea occidental del arte” (55) Es el lenguaje teatral el que Europa ha perdido. Recordemos la cita antes referida donde aclara la extrañeza del lenguaje teatral de toda lengua hablada que comunica y expresa sólo la experiencia escénica.

Leamos con cuidado: es el gran arte, el arte bello europeo o la gran cultura que se asume por encima de la invención cultural y actoral de experiencias lo que el francés denosta y descalifica por considerarlo creador de espectadores en lugar de actores.

Pero el teatro verdadero, ya que se mueve y utiliza instrumentos vivientes, continúa agitando *sombras en las que siempre ha tropezado la vida*. El actor que no repite dos veces el mismo gesto, pero que gesticula, se mueve, y por cierto *maltrata las formas*, detrás de esas formas y *por su destrucción recobra aquello que sobrevive a las formas y las continúa*.<sup>31</sup>

La vida ha tropezado con los claroscuros y las paradojas que la vuelven vivible. Esa animalidad o salvajismo que Europa cree haber erradicado de sí no ha dejado de seguir a la especie humana. El animal que somos no sigue vivo en otras culturas no eurocéntricas, más bien vuelve a la vida, se reinventa una y otra vez, deviene y así triunfa. Tal cual el teatro triunfa tras la peste —en términos artaudianos—, pues es la muerte, el dolor y el sufrimiento como espectáculo lo que se abandona, se retira de sí al albergarlo teatralmente, escénicamente, performativamente como paso a la acción. “Pues el teatro es como la peste” ha escrito Artaud.<sup>32</sup> La peste “trastorna” en idéntico” sentido victorioso” a todas las comunidades, son las acciones transformadoras de la peste, pues de ella no hemos salido igual a cómo hemos entrado sino inventados vengativamente. El teatro es en este sentido como la peste y su fuerza o ímpetu principal es la venganza.<sup>33</sup> Venganza contra las injusticias civilizatorias que acallando la búsqueda de la animalidad se han olvidado de los cuerpos en nombre de la moral, el alma, la razón y la conciencia. Al igual que Nietzsche antes que él esas marcas de lo humano son únicamente los simulacros del cuerpo en lucha por sobrevivir.

A continuación, me permito introducir una larga cita que habla por sí misma:

El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu. Como la peste, el teatro es el tiempo del mal, el triunfo de las fuerzas oscuras, alimentadas hasta la extinción por una fuerza más profunda aún.

El mal es lo que Europa cree haber expulsado de sí misma: todo aquello que nuestra animalidad reactiva y que el actor reserva como principio de experiencia. Y, como la peste, el teatro exterioriza metonímicamente. La parte no representa al todo, la totalidad teatral, no va

<sup>32</sup> Artaud, *El teatro y su doble*, op. cit.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 27.

en busca de ella. La escena, la teatralización va en busca de cada parte, cada gesto, cada movimiento en su poder singular. Cada gesto es un acontecimiento, y en este sentido, un performance. No hay introyección en busca de emociones y sentimientos perdidos desde la infancia, como la hubiera en occidente, hay trabajo de cada cuerpo sobre las relaciones, los contactos, los tactos de los cuerpos no normados por la moral. El cuerpo colectivo en escena se expresa en esquemas, en gestos exteriores, en relación con la iluminación, con el vestuario, con la pintura y el maquillaje todos ellos catalogados como exteriores, de superficie. Parece como si los cuerpos en relación con esas estrategias de significado (afeite, tatuaje, vestuario, iluminación) se efectuaran como nuevas intensidades. Aclaro, tácticas semióticas de significación no de sentido. No hay signos sólo indicios e índices; el gesto y el movimiento indican, una vez más hacia afuera del cuerpo, hacia los enlaces de poder.

En el mismo libro se preguntaba el actor francés:

¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo, y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y las exigencias de esa sonorización?<sup>34</sup>

Es inútil buscar traducción al lenguaje lógico-racional y discursivo. A eso se refiere Artaud; no es contra el lenguaje sino a favor del lenguaje teatral donde la escena eleva su invención y que no depende del lenguaje de la dramaturgia, lenguaje gastado, es decir catacrético, lugar común de las emociones y la moral. Al actor surgido de la peste el recurso a la frase dramática le resulta inútil. Como decíamos más arriba, la escena es una suerte de entrada en acción del inconsciente que liberado admite sus propios automatismos. A ello le llama Artaud liberación del doble en *El teatro y su doble*, en su exploración del teatro balinés. El doble es el temor, presente como constante en toda cultura,

<sup>34</sup> Ibid.

en lo inhumano, esto es en la animalidad con la cual negociamos *musicalmente*. Un pasaje sobre el teatro balinés dice: “El ángulo musical del brazo con el antebrazo, un pie que cae, una rodilla que se dobla, dedos que parecen separarse de la mano”,<sup>35</sup> los miembros humanos parecen emitir ecos, músicas “donde aletean los actores”. Al contrario, el teatro europeo “nunca imaginó esta metafísica de gestos, nunca supo emplear la música con fines dramáticos tan inmediatos”. Los instrumentos de viento y de percusión no sólo acompañan los movimientos y la gestual en el teatro oriental, tanto en su experiencia japonesa como china, o para el caso balinesa donde la semiótica indoeuropea sigue actualizándose. La música en escena hace devenir musicales los gestos del cuerpo. Hay ahí sinestesias varias en acción no traducción al discurso dramático.<sup>36</sup> El teatro artaudiano es trabajo teatrológico, tan siquiera en términos filológicos y etimológicos, el trabajo es la postura de tortura al cuerpo, lo posiciona en su dolor y en sus violencias.

Teatro de la crueldad, teatro salido de la peste que hace de las operaciones retóricas una nueva tecnología del cuerpo. Sinestesias, metonimias, sinécdoques son formas de invención de la animalidad, de lo inhumano. El teatro como el cuerpo que lo sostiene *se hace, se efectúa ilocutiva y perlocutivamente y al hacerse trabaja un porvenir de experiencias de lo humano posibles.*

### **El cuerpo utópico, el cuerpo vibrátil y el cuerpo deleuziano**

Tras la muerte de Artaud sus libros y ensayos han cobrado nueva vida. Devenires de vida. Sus textos se han convertido en jirones semióticos, cada uno de ellos generando debates teatrales, teóricos y prácticos, y trabajos de experimentación. El cuerpo ha estado presente o mejor aún, evidente en buena parte de ellos. Así ha sido al menos en Foucault, en Suely Rolnik y en Deleuze. Conviene revisar tres ensayos donde el cuerpo es posicionado en acción; si no hay estricta semejanza con Artaud, hay sobre todo relaciones de dialogicidad, pues es en el ir y

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 53-68

<sup>36</sup> Artaud, *El teatro y su doble*, op. cit.

venir entre ensayos como si en efecto se tratase de un diálogo que el saber del cuerpo se articula y sostiene sus argumentos. Dialogicidad implica una episteme colectiva, plural y en ese sentido, extendida al socius. Los tres autores mencionados pueden entrar en conversación con el teatrólogo francés y sus antecedentes en lo que respecta al problema del cuerpo. Y lo llamamos problema porque, precisamente, lo corporal no es un tópico de debate programado por la historia del arte o la historia de la estética; el cuerpo es un acercamiento, un tratamiento de lo corpóreo entretejido de interrogaciones –problemas—que atentan contra los supuestos eurocéntricos y occidentales sobre nosotras y nosotros mismos.

Por su parte, Suely procede a pensar lo corporal al interrogar su propia experiencia. Mientras cierta epistemología entiende que la investigación debe dejar fuera la marca subjetiva, lo autobiográfico, lo específico, el saber del cuerpo es singular. Singularidad que no es ajena a la generalización pues muestra constantes donde nos imaginábamos que las hubiera. Esta aparente paradoja se aclarará inmediatamente. Los saberes del cuerpo son saberes situados, productos de circunstancias a las cuales incluye como puntos relevantes de problematización, puntos constitutivos del saber. Pues bien, la curadora se pregunta por los haceres del cuerpo invirtiendo la preocupación spinoziana, por ejemplo: “el espíritu es el saber-del-cuerpo. Y es el cuerpo el que da al espíritu el ritmo, *la batida*, el pulso, ¿no? Entonces, el ritmo es un elemento esencial del saber-del-cuerpo, ¿no?”<sup>37</sup> Lo propio de este saber que la vida y la teatralidad incrementan es el desciframiento por medio de los afectos “que son los efectos en el cuerpo de las fuerzas de la biosfera (ese gran cuerpo viviente que incluye los humanos junto con todos los demás elementos del cosmos)”.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Suely Rolnik, *¿Cómo hacernos un cuerpo?* Entrevista de Suely Rolnik con Marie Bardet en *Revista Lobo suelto*. Buenos Aires, 2018. Consultada 22 de marzo 2021. [http://lobosuelto.com/como-hacernos-un-cuerpo-entrevista-con-suely-rolnik-marie-bardet/?fbclid=IwAR0ANwqsjYO-kcUYQHIGHZj5K6DCTPCB0CT-BtNrVKg\\_2ffY93yTCmVsNBI](http://lobosuelto.com/como-hacernos-un-cuerpo-entrevista-con-suely-rolnik-marie-bardet/?fbclid=IwAR0ANwqsjYO-kcUYQHIGHZj5K6DCTPCB0CT-BtNrVKg_2ffY93yTCmVsNBI) revista, buenos Aires, 2018.

<sup>38</sup> *Ibid.*

La resistencia, tanto en las artes performativas y artes escénicas como en los movimientos de las mujeres, es definida por Rolnik como un:

reconectar lo más posible con nuestra condición de viviente, activar nuestro saber-de-viviente, saber-del-cuerpo, y que este saber es nuestra brújula. Pero una brújula ética, porque su norte (o más bien, su sur) no tiene imagen, ni gestos, ni palabras. Es diferente en esto de la brújula moral, cuyo norte es un sistema de valores, imágenes, palabras, etc. que funciona con el sujeto y su manejo de las formas sociales, y es importante también porque, desde luego, no vivimos sin situarnos en las formas sociales. Es importante no como referencia absoluta universal, sino como algo que se va a transfigurar cuando nos dejemos orientar por la brújula ética. Se tiene que transfigurar las formas sociales y transvalorar sus valores cada vez que la vida nos indica que ya no se puede seguir así, porque la sofoca. Y esto va desde la cosa más macropolítica hasta nuestra sexualidad.<sup>39</sup>

Y de manera spinoziana la pensadora agrega que cuando la vida se ve amenazada, cuando la vida del arte y en nuestro caso del teatro se ve en peligro por fuerzas destructivas como las avizoradas por Artaud y otros especialistas, el cuerpo inventa, el cuerpo se transfigura, el cuerpo muta.<sup>40</sup> Se cumpliría así, a través de los devenires, el proceso continuo de transfiguración y perseveración.<sup>41</sup>

### **Pensar el cuerpo desde la experiencia del cuerpo vibrátil:**

Tomando en cuenta que la transfiguración del cuerpo no es ajena a la de la subjetividad, concordamos con Suely Rolnik en que los saberes y haceres del cuerpo, a los que ella llama saberes-eco-etológicos, son los que permiten seguir perseverando cuando “dos tipos de experiencias de nuestra subjetividad entran en tensión: la del sujeto que descifra el mundo por medio de la percepción, y la del viviente que somos, uno

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Ibid.

entre tantos otros en la biosfera, en la que aprehendemos el mundo por los afectos”.<sup>42</sup> Rolnik hace referencia a situaciones donde nos vemos enfrentados a la violencia o a peligros posibles, como es el caso con los cuerpos de las mujeres sujetas y vulneradas por el acoso, violencia psíquica o violencia letal. Al igual que Spinoza la autora brasileña entiende afectos por afecciones del cuerpo, padecimientos que los cuerpos sufren incluso cuando son tocados por los demás. Tocados, por ejemplo, por la fuerza del ámbito de la vida, a la que nuestra autora decide llamar biosfera en *Geopolítica del Rufián*. Habría que pensar en la distinción introducida por la pensadora y curadora brasileña entre estas experiencias entre las que los cuerpos son vividos. Aquella del yo percible y la del cuerpo viviente. Ella aclara:

Estas dos experiencias, la del sujeto que percibe para existir socialmente y la del cuerpo viviente que es afectado, no son opuestas; la relación entre ellas no es dialéctica, sino paradójica. Cuando entran en tensión una con la otra, la subjetividad se encuentra desestabilizada, desterritorializada. Deja de funcionar su brújula moral, ya no nos sirven nuestras referencias, nuestras imágenes del mundo y de nosotros mismos, nuestro modo de vida; es una especie de vacío de sentido. Pero si la subjetividad logra soportar este momento de vacío (que no está, precisamente, “vacío” porque hay un embrión de mundo que espera las condiciones y la temporalidad para germinar, para que la vida tome una nueva forma, en un nuevo modo de existencia), sigue el camino del destino ético de la pulsión (nombre que Freud ha dado a la fuerza vital en el humano) que es convocar el deseo para crear algo que logre dar forma y materializar lo que la vida nos pide cuando está amenazada, para recobrar su equilibrio. Puede ser una obra de arte, otra manera de vivir, otra manera de alimentarse, hacer estallar la noción de género, inventar otras sexualidades, etc. En cambio, cuando la subjetividad se reduce a su experiencia como sujeto, es el ego, el yo, que desde sus referencias interpreta la situación y, por eso, la ve como peligro de desagregación. Nos sentimos entonces totalmente amenazadxs, angustiadxs. Lo que era sólo un malestar de vacío-lleño se vuelve angustia del

<sup>42</sup> Idem.

yo, y el deseo se ve forzado a encontrar un equilibrio inmediato consumiendo algo ya existente: un discurso, un lenguaje, un modo de vida, etc.

El diálogo —inactual, anacrónico— entre los autores vistos hasta ahora resulta evidente, más allá del nombre ofrecido por cada uno a la configuración de cuerpo presentado. Diremos que el cuerpo vibrátil, de manera cercana al cuerpo utópico, al cuerpo spinoziano y al cuerpo nietzscheano, *teatralizan* su existencia de forma artaudiana. Es a través de la escenificación de las fuerzas que los cuerpos resisten, es a través de la escenificación que se explica y comprende el lugar del cuerpo: la teatralidad incluye un saber del cuerpo performativo que “conoce” a través de sus efectos (éticos, políticos, escénicos). El neologismo vibrátil hace referencia a una “resonancia intensiva, o resonancia entre afectos”.<sup>43</sup> La resistencia de las mujeres es uno de los efectos notables.

## El cuerpo utópico

“Cuerpo incomprensible, cuerpo penetrable y opaco, cuerpo abierto y cerrado, cuerpo utópico”.<sup>44</sup> Para Foucault, el cuerpo es el cruce de territorios de la sensibilidad; por un lado, aquello que vemos u oímos se introduce por nuestros sentidos, es procesado por el sistema nervioso y su cerebro como si se introdujese en él. A la vez, el objeto permanece fuera y lo constato. El cuerpo aprende así a vivir y experimentar paradojas. Pero lo que es una paradoja para el lenguaje fundado en el principio de no contradicción, para la experiencia es un principio de sabiduría: el cuerpo aprende esta circunstancia y la experimenta hasta que, de pronto, se ve obligado a optar oportunamente. Mientras el cuerpo permanece en su relación con lo otro que lo interroga y le permite vivir otras vidas posibles a través del movimiento, de la gestualidad. El

<sup>43</sup> S. Rolnik, entrevista citada.

<sup>44</sup> Michel Foucault. *El cuerpo utópico y las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010, p. 11.

cuerpo mismo “hace entrar”<sup>45</sup> los discursos, lo otro, normas, políticas, biopolíticas en su territorialidad aún a riesgo del enfrentamiento interno. El cuerpo es tanto lo interior como lo exterior. La teatralidad sin duda tiene el poder de intervenir el “hacer entrar”; lo descompone, lo deconstruye encontrando su inútil oposición, derri-bando jerarquías entre lo interior y lo exterior, entre yo y otro, entre lo individual y lo colectivo; el teatro pone en escena, toma la escena y la obliga a poner en cuestión todas las aporías de la experiencia. El teatro performa así, entrando en actividad, poniendo en acción, pasando a la acción casi como un síntoma las batallas de la experiencia en el cuerpo de los actores.

“Después de todo, ¿acaso el cuerpo del bailarín no es un cuerpo dilatado según un espacio que le es interior y exterior a la vez?”<sup>46</sup> se preguntaba Foucault. Para nosotros ese cuerpo que contiene lo interior y lo exterior, la moral, la política, la ética, el ethos cultural al tiempo que sus secretos más íntimos, sus memorias, su dolor es precisamente el cuerpo escénico, el cuerpo que teatraliza sus batallas, que deja salir sus relaciones utópicas con la imaginación, con las fantasías dramáticas, con el sonido, con la luz y la sombra.

“Mi [puesto que el pensamiento crítico nos alienta a comenzar a pensar desde la circunstancia, la contingencia, la oportunidad, el kairós retórico] cuerpo de hecho siempre está en otra parte, está ligado a las otras partes del mundo, [pues ya no vale la oposición antagónica entre afuera y adentro] y a decir verdad *está en otra parte* que en el mundo”.<sup>47</sup> El cuerpo está por cierto en sus performances, en sus puestas en escena que hacen que el cuerpo no sea jamás igual a sí mismo. Transformación del principio de identidad por la fuerza performativa.

## A todo esto, qué es performatividad

Adelantábamos que la performatividad es una fuerza de realización, de materialización, de producción de efectos múltiples de significación

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 16.

y de subjetivación sobre la experiencia de los cuerpos. Experiencia que relaciona la subjetividad, las normas y hábitos con los saberes y ofrece una constelación de vínculos varios. Se diría una suerte de *montaje*. En este aspecto entronca el orden lógico-filosófico, pragmático de la performatividad con el uso o tecnología artística. La entrada del montaje en la escena implica la bienvenida al orden de la intervención que detiene lo esperado, el cliché, la ortodoxia cansada de lo mismo en la creación, y da pie al acontecimiento teatral. El acontecimiento es imprevisible, hace que los actores transfiguren sus devenires en escena y contiene por igual la escena y el público que, lejos de actuar como espectador, se incluye como productor de significación. En ese sentido el acontecimiento teatral es una celebración cultural. La tecnología artística que dio sus primeros pasos con Tristán Tzara, en el campo de la experimentación plástica y visual que la historia del arte hegemónica llamará artes de la vanguardia, comparte con la performatividad pragmático-filosófica algunos rasgos determinantes. Privilegia la actividad sobre la producción de sentido ideal o mental. En ambos universos performativos, el de la palabra y el del cuerpo en escena, se afirma haciendo. De ahí que Austin llamara actos verbales a la actividad performática. El hizo uso del término que en inglés significa funcionalidad, hecho, logro, rendimiento eficaz, eficiencia y lo resignificó. Extrajo de él significados varios para seleccionar el valor activo de los *speech acts*. Esto es, una frase responde al orden gramatical y semántico pero también al orden pragmático, al hacer del lenguaje y del decir, y a su potencialidad de realización como acontecimiento. Mucho de ello la pragmática lo comparte con el ejercicio del performance en la plástica y las artes visuales. Vuelve inútil el cuadro, es decir el objeto, para transformar lo exhibitivo en acción múltiple y diversa, incluyendo los haceres de los cuerpos. No se renuncia a ninguno de los sentidos; más bien se transforma en acontecimiento de la sensibilidad lo que antes fuera rubro de la percepción agotada por los mandatos institucionales, morales, de la política vertical, de la publicidad, de los medios hegemónicos, de la pobreza catacrética (pues nos olvidamos del origen de nuestros movimientos, gestos, etc., que sólo la genealogía memoriosa nos recuerda). La performatividad es un aliciente para la genealogía la cual opera una

búsqueda de efectos prácticos, materiales en el proceso de invención de palabras y significaciones.

### **¿Deberá la escena teatral adoptar la performatividad?**

De hecho, me parece que, desde siempre, la fuerza performática, transformadora de tácticas y técnicas singulares al conducir las a otros propósitos (luz, vestuario, maquillaje, etc.) ha estado presente en el escenario. En especial el teatro de vanguardia, desde Artaud pasando por Brecht, en confabulación con la *patafísica*, y muchos ejercicios experimentales más, no se negaron a incursionar en el orden del acontecimiento teatral o escénico y a su fuerza transformadora performativa. En ese sentido jugaron con transfigurar las palabras en cosas y las cosas materiales en significación ética, política, tecnológica, corporal y, por encima de ello, escénica, teatrológica. Pues el teatro, en sus instancias más radicales, ha sido tanto acontecimiento escénico como acontecimiento en el saber, en la teoría, en el conocimiento.

La fuerza performativa nombra la intensidad de la posibilidad de la transformación, del cambio, de la repetición y junto con ella la automatización y la autonomización de lo realizado de manera locutiva, es decir en el discurso, en el decir y lo dicho, y también de manera ilocutiva y perlocutiva, esto es, en forma práctica, móvil, cambiando espacios y tiempos, situando territorios de acción y reglas de acción: haciendo cosas por su propia fuerza y posibilidad. Por cosas habría que entender relaciones escénicas entre cuerpos, técnicas y palabras (no necesariamente de su contenido locutivo sino ilocutivo).

### **Para seguir pensando**

Aún falta mucho para completar el estudio sobre el cuerpo. Sin embargo, podemos resumir lo que hasta aquí hemos revisado. El cuerpo es un espacio y un tiempo en proceso de producción, de experimentación teatral. En él pueden habitar plurales y diversos territorios del hacer y de la sensibilidad (no de las emociones codificadas al extremo por

instituciones y políticas); con él se echan a andar temporalidades diversas, histórico-cronológicas y lineales en las que irrumpen gracias a la fuerza performativa tiempos de ruptura, de intervención, tiempos que abren y tiempos que cierran el cambio, la invención de experiencias otras de lo humano y lo animal, lo salvaje e inhumano para Artaud, el anti-moralista, en lo humano. El cuerpo es escena, escenificación a través de la gestualidad (no del gesto codificado); el cuerpo es teatralidad en acción y puesta a prueba de las potencialidades de la sensibilidad. Una sensibilidad no reducida a percepción ni al código de valores emocionales estandarizado; una sensibilidad en construcción en busca de otras formas de producir lo que se considera sensible, más allá de los instrumentos a través de los cuales nuestra época, mezcla de capitalismo y modernidad, produce la subjetividad sujeta a los parámetros de las instituciones (familia, escuela, religión, políticas de la sexualidad, de la salud, etc.). Lo sensible, recordémoslo es tanto lo que puede ser percibido culturalmente como la modalidad de esa percepción y de su valoración mediante tácticas diversas. Lo sensible es, así, hegemónico; pero al arte, al activismo social, a las formas de liberación les corresponde la modificación de las relaciones entre valoración y percepción. Sobre el cuerpo y a través de él se configuran experiencias de vestuario, lumínicas, de movimiento, de texto, musicales, de sonido (por ejemplo, el sonido de las palabras pronunciadas, tonalmente actuadas). Aunque hay que considerar otro cuerpo o cuerpos, me refiero al de los actores que conforman los públicos que además de asistir al momento escénico, contribuyen generando significación otra a lo previsto por la escena misma. No es menor ese cuerpo pues sin él no se tejerían las redes de la experiencia, esto es las subjetividades, las normas y los saberes y conocimientos en conversación permanente.

A todo esto agreguemos: la fuerza performativa hace posible, es decir, abre la posibilidad de la realización, de la producción de significación (no de sentido si entendemos ello como dar una interpretación cerrada, acabada de un movimiento, por ejemplo), y de transformación de la experiencia en acontecimiento improbable, mutante y mutable, o sea en invención escénica que no tiene por qué dar lugar a lo nuevo (valor de la modernidad) sino a lo alternativo, a lo otro, a las diferencias bajo sus innumerables fuerzas. Son estas diferencias las

que el teatro incita cada vez que pone en acción su fuerza implacable de transformación.

## Vocabulario

A continuación, una lista de palabras resignificadas en el ensayo anterior.

### *Experiencia*

Tiene lugar en el cruce práctico entre modos de subjetividad, normas, reglas y estándares y saberes del cuerpo. Toda experiencia está marcada por la lengua, la historia y las prácticas intelectuales. Es la manera en que los cuerpos viven.

### *Cuerpo*

Aunque hemos sostenido no buscar una definición de cuerpo sino dar pie a significaciones varias del mismo, podríamos decir que el cuerpo es el espacio y el tiempo donde la experiencia de vida tiene lugar. Es sobre todo una espacio-temporalidad extendida y ampliada de un cuerpo a otro, de un ser a otro.

### *Montaje*

Es una práctica. Su fuerza está en su modalidad de intervenir la producción de significación con elementos y ejercicios heterogéneos del orden de la vida o de otras prácticas artísticas. Gracias a esta intervención se hace manifiesto que la vida de la escena lleva hasta el extremo las relaciones de significación entre cuerpos y demás elementos teatrales, así se desnaturaliza el orden de la experiencia hasta el acontecimiento inesperado que rompe el orden del sentido común y el cliché. El montaje es procedimiento, es actividad; Brecht lo describió con el término acción de refuncionalizar.

### *Performatividad*

Se trata de un término polisémico. Conviene precisarlo a la luz de una lectura no pragmática sino crítica del mismo. Ubicada en la

historia del pensamiento filosófico hace referencia a su determinación por Austin quien, desde la *Speech acts theory*, determinó la performatividad como una fuerza y una actividad cuyos efectos determinados por la enunciación de frases, sin afirmar algo sino sólo realizándolos, con mayor o menor éxito dependiendo del contexto y respetando las reglas o normas de su enunciación específica. En resumidas cuentas, “haciendo cosas con palabras”. Desplazando y desarrollando ese uso específico, teóricas como Butler y Derrida, antes que ella, agregaron otras condiciones de realización, invirtiendo la idea central, esto es planteando que hacer cosas es también “decir”, o significar la experiencia, aunque no sea con palabras. Agregaron, por ejemplo, la fuerza de repetición y la iterabilidad, esto es que por un lado la repetición echa a andar efectos en los cuerpos y al mismo tiempo que toda repetición está abierta a la modificación, al no éxito al que hacía referencia Austin.

El resultado estético y artístico, y en particular teatral es haber otorgado un interés especial al poder, potencia o posibilidad de invención escénica recurriendo a dispositivos, o sea a la disposición de elementos heterogéneos que una vez enlazados predisponen efectos de significación determinados. La repetición realiza o *performa* la estereotipia, la estandarización de los cuerpos, la hegemonía cultural, significando que no hay “naturaleza” detrás (y por ende necesidad) sino mera repetición reglamentada de movimientos. Por otro lado, al no haber garantía en la repetición, se abre la posibilidad de modificación.

El significado clave de la performatividad es el de actividad o práctica o ejecución. Esto es, no se dice, sino que se hace. La escenificación y el trabajo de los cuerpos en escena es un quehacer y como tal, las reglas que lo gobiernan son distintas a las de la dramaturgia. La escenificación es la gran fuerza detrás del performance.

## Acompañamiento pedagógico 3

### Parte 1. Cuerpo y performatividad

A continuación, se proponen dos estrategias con el objetivo de aterrizar lo leído a través de este capítulo. La primera busca llevar a la vivencia lo reflexionado sobre el cuerpo y sus posibilidades performativas, es decir, llevarlo a la propia experiencia y al propio cuerpo; a lo interno. La segunda pretende generar un análisis de los mismos conceptos e ideas en un montaje, para poner en práctica lo aprendido hacia una exploración externa que amplíe la observación, la indagación y el estudio de un producto de las artes escénicas.

Título	Experiencia–cuerpo
Propósitos	Después de la lectura de los artículos de este capítulo se llevarán las ideas a la experiencia del cuerpo mediante un ejercicio de conciencia corporal con el fin de trasladar a la sensibilidad lo reflexionado.
Recursos	Audio
Descripción	<p>Ejercicio de conciencia corporal guiado por las ideas centrales del texto.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● De la división cuerpo-mente a la integración entre el apetito de la mente y la determinación del cuerpo.</li> <li>● El cuerpo como realización estética y teatral, como espacio de temporalidad mutante (proceso de cambio)</li> <li>● El cuerpo como un sistema sutil de relaciones y comunicaciones.</li> <li>● El cuerpo como intensidad; fuerza de posibilidad.</li> </ul>

Título	La práctica teatral como una máquina de traducción de la sabiduría del cuerpo
Propósitos	Tras leer el artículo se pondrá en práctica el aprendizaje conceptual brindado por el artículo, realizando un análisis de la performatividad en un montaje grabado en video, con el fin de buscar diversas lecturas sobre la corporalidad.
Recursos	<p>ruzickaw [ruzickaw]. (2013, mayo 21). ANTONIN ARTAUD “EL TEATRO DE LA CRUELDAD” Akizur. YouTube. <a href="https://www.youtube.com/tch?v=UVtw51PaV4k&amp;list=TLPQMDcwNDIwMjImzRh5iDZBpQ&amp;index=1">https://www.youtube.com/tch?v=UVtw51PaV4k&amp;list=TLPQMDcwNDIwMjImzRh5iDZBpQ&amp;index=1</a></p> <p>Ritual, L. E. D. [UCwuA-kZRGKwmM5bqa9hDxqA]. (2015, noviembre 10). La Noche del mundo. YouTube. <a href="https://www.youtube.com/watch?v=l4lhNnlNZGo&amp;list=TLPQMDcwNDIwMjImzRh5iDZBpQ&amp;index=2">https://www.youtube.com/watch?v=l4lhNnlNZGo&amp;list=TLPQMDcwNDIwMjImzRh5iDZBpQ&amp;index=2</a></p>
Descripción	Después de ver el video haz una análisis de la performatividad que observas en él usando los conceptos y argumentos estudiados en el texto “El cuerpo y su fuerza performativa”. Puedes guiarte por la pregunta: ¿Qué manifestaciones de la corporalidad observas en el video?

## *Parte 2. Cuerpo y performatividad*

El objetivo de esta experiencia es trabajar con las ideas de los textos anteriores, en especial “El cuerpo y su fuerza performativa” en un nivel menos intelectual y más vivencial, para lo que te invitamos a sentarte o recostarte en un espacio tranquilo y sin interrupciones. A continuación, haremos un recorrido por algunos de los conceptos que nos presenta Ana María Martínez de la Escalera, Didanwy Kent, Elia Espinoza y Renata Rendón, intentando localizarlos en el cuerpo; usando el sentir, la imaginación y la intuición para darle lugar a esa vida subjetiva, social y política que se aloja en nuestra corporalidad.

Esto no es una meditación, por lo que te puedes mover en cualquier momento cuidando el entorno, abrir o cerrar los ojos según tu cuerpo te lo vaya sugiriendo o detenerte si la experiencia te genera alguna incomodidad.

Comienza reconociendo las sensaciones de tu corporalidad, su posición, su temperatura, su contacto con el suelo o el asiento en el que estás: no hay experiencia sin cuerpo o cuerpos y sus fuerzas singulares, esto es experiencia.

Tu cuerpo no es una cosa, un tópico, una palabra más, es un espacio de temporalidad mutante, esto es, proceso de cambio; procura percibir algunos cambios que ocurren en ese espacio y en esta temporalidad. (Pausa).

Aquí ocurre también la realización estética y teatral, actividades que producen efectos y afecciones en el cuerpo y en las maneras que tenemos de tratarlo y de relacionarnos con él, a esto se refiere Austin con performatividad. Usa una mano para saludar a una persona imaginaria (pausa corta) y reconoce el gesto en su efecto práctico de significación. Ese gesto dice, “hola” porque responde a convenciones y contextos de una subjetividad correlativa. Explora otros gestos que hablen por sí mismos. (Pausa mediana).

Didanwy Kent nos cuenta sobre el señalamiento de Austin respecto a la preponderancia del enfoque filosófico hacia los enunciados declarativos, es decir, aquellos que describen un estado de cosas o hechos y que son susceptibles de ser verdaderos o falsos, por ejemplo “Hoy es viernes”, ahí en tu contexto y en tu posición en el mundo enuncia “hoy es viernes” con toda su verdad o falsedad según sea tu caso. (pausa corta) En cambio, los enunciados performativos “tienen la función de llevar a cabo una <actuación>, lograr un acto mediante el proceso mismo de su enunciación dice Didanwy, como cuando se dice “cásate conmigo”, en donde al decirlo se concreta la acción misma. Dilo, y al decirlo experimenta el acto y luego la ausencia de acto en “Hoy es viernes”. (Pausa corta) “Y es que el acto del habla es en sí mismo una acción corporal que pone de manifiesto el exceso de sentido que produce el cuerpo”. (Pausa mediana).

Descartes y otros antes que él, defendían una división tajante entre mente y cuerpo. Coloca la atención en tu mente y despreocúpate por

un momento del cuerpo (pausa mediana) ¿es posible? ¿puedes prestar atención sólo a tus pensamientos? (pausa mediana) Ahora concibe a tu cuerpo como un mecanismo que es gobernado por tu mente, dale una instrucción cualquiera, haz que tu cuerpo obedezca (pausa corta) ahora otra (pausa corta) y otra.

Por el contrario, Spinoza también en la modernidad, se negaba a creer que era posible reducir el cuerpo a un paradigma epistémico, para él el asombro está en el potencial transfigurador del imaginario del cuerpo, es decir, en las afecciones de las que depende el cambio. Imagina el sol y busca la relación entre el sol y tu cuerpo. (pausa) ¿Es cálido? ¿afecta tus ojos? ¿tu piel? “El conocimiento imaginario resulta de las afecciones del cuerpo”, dice Spinoza, y tal afecto no puede eliminarse más que ante un afecto más fuerte y contrario. Imagina que estás en un lugar muy frío sin ropa que te proteja, ¿Qué dice tu cuerpo ahora? ¿qué te reporta? (pausa) La imaginación no es contraria a lo verdadero y no desaparece frente a su presencia a menos que otra fuerza afectiva desvanezca a la primera, no estás a la intemperie sin ropa que te proteja, ¿podríamos decir que coexiste lo verdadero y lo imaginario?

Tú recuerdas el calor y el frío y muchas experiencias más sin habértelo propuesto, la mente no decide cuál cosa olvida y cuál recuerda, no conscientemente sino por las intensidades afectivas del cuerpo. Trae a tu cuerpo otra experiencia sensitiva y busca el papel que juega la memoria para posibilitar la imaginación (pausa); verás que no es la conciencia la que dicta la experiencia, sino la sabiduría del cuerpo... Lo que acontece es el cuerpo, la vida consciente: una ilusión.

Renata Rendón, en su artículo “El personaje en el diván”, nos ofrece una distinción para el concepto de memoria propuesta por el Mindfulness, donde, en palabras de Daniel Siegel, la memoria implícita refiere al “aprendizaje conductual, las reacciones emocionales, las percepciones del mundo exterior y probablemente las sensaciones corporales”, mientras que la memoria explícita ofrece “un sostén factual de la comprensión del mundo además de ensamblar el rompecabezas de piezas autobiográficas”. Así que tenemos, por un lado, los hechos de nuestras historias personales, y por otro, nuestras reacciones, que devienen en sensaciones corporales. Algo de esto se recoge en el

término psicoanalítico de la “abreacción”, que explica los síntomas patológicos y muchas veces puestos en el cuerpo ante la necesidad psíquica de descarga emocional. Así como cuando el personaje del que nos habla Renata se pregunta “¿Quién me ha dejado tan sola sentada en este balcón?” entraña hechos y una descarga emocional potente, recurre a tu memoria para enlazar un pedacito de tu historia de vida a una emoción y experimenta por unos instantes la pregunta: ¿Qué me trajo a este preciso lugar? (Pausa mediana).

“La memoria y su fuerza evocadora que fortalece a la experiencia estética, determinante en el desarrollo perceptivo, afectivo e intelectual en nuestras vidas, son el faro que respalda la actitud metodológico-azarosa y de escritura acerca del intenso y revelador vaivén de los intercambios de espíritu y materiales, de formas y estilos” dice Elia Espinosa y con esto confirma el lugar central que tiene la memoria y la imaginación que a ella la llevan a la ópera romántica.

El cuerpo es esa repetición de un “sistema sutil de relaciones y comunicaciones” después es posible seleccionar y abstraer, reunir lo simple. Artaud piensa la práctica teatral como una máquina de traducción de la sabiduría del cuerpo a la tecnología de la escena. Tecnología entendida como una serie de operaciones, es decir, comportamientos, movimientos, gestualidad, tonos, volúmenes, que tienen la finalidad de hacerse otro cuerpo, es decir, otras experiencias, otros mundos. ¡Sonríe! ¿quién te enseñó a sonreír? ¿alguien lo impuso en tí antes de tu nacimiento? Normativas, reglas y mandatos se instalaron a través de la repetición en tus mejillas, en tus labios, en tus ojos. Sonríe más, más, estira el gesto, descomponlo, haz una mueca, la carcajada es capaz de romper la estandarización y dar a la acción un sentido teatral y escénico alternativo. Artaud dice: “El hombre está enfermo porque está mal construido. Hay que decidirse a desnudarlo...”

En lugar de naturaleza racional, “El cuerpo es intensidad, fuerza de posibilidad” como un huevo. Vive tu cuerpo como un huevo indeterminado, pura potencia, indistinto, indiferenciado, eso es alteridad. (Pausa) En el tratamiento no occidental del teatro, no es la palabra la que lleva a la imagen sino el cuerpo el que da sentido al mundo, un huevo que da sentido al mundo. Ahí donde todo tiene significado, en tu cuerpo la cultura se realiza y se performa como acción. (Pausa).

Di la palabra “enojo” (pausa corta), ¡ahora enójate! con la cara, con el cuerpo, en los puños (pausa corta) el cuerpo da sentido al mundo. Artaud dice que en esas expresiones puramente musculares, todo tiene su máximo efecto. Y más aún el cuerpo dotado de máscaras, privado de la gestualidad facial estereotipada que entrega toda la fuerza al cuerpo. Imagina una tristeza fuerte que viene a ti pero no la pongas en el rostro sino en el cuerpo, (pausa) “un cuerpo torcido llora con más intensidad que las lágrimas”, dice Ana María. En el teatro no occidental, el público no mira a los actores sino que participa de la intensidad de la escena, “vamos al teatro a dar lugar a efectos y afectos”. Lo que queda en el cuerpo sin los estereotipos es la animalidad, lo que Europa ha perdido por su idea occidental de arte. Pero el teatro triunfa porque el teatro es como la peste, según Artaud, es la venganza de lo que ha querido acallar en el nombre de la moral, el alma, la razón y la conciencia. “El teatro artaudiano es trabajo teatrológico, [...] es la postura de tortura al cuerpo, lo posiciona en su dolor y en sus violencias”. O como dice Elia Espinosa siguiendo a Jorge Dubatti: “lo teatral y lo performativo como políticas de la mirada y de la corporalidad”.

En el artículo “Coordenadas para iniciarse en el paradigma de los estudios del performance y las performatividades en las artes escénicas” se reflexiona sobre la propuesta de Josefina Alcazar del cuerpo como herramienta y como producto, es decir, como significado y como significante, y la manera en que el performance pone de manifiesto esta relación mediante la confrontación directa con el público. “El cuerpo de la performer, es el soporte de la obra; su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma”, dice Didanwy. Imagina un público frente a ti, observándote y tú siendo el objeto y sujeto de la acción, permite la experiencia del momento y presta atención a la inmediatez que cobra significado. (Pausa larga).

Por su parte, Suely Rolnik procede a pensar lo corporal al interrogar su propia experiencia: los saberes del cuerpo son saberes situados. Imagínate en un parque, tu cuerpo se rodea de un entorno tranquilo, acomódate para disfrutar la sombra de un árbol. Tu experiencia te orienta, es la brújula y es preciso activar nuestro saber-de-viviente,

nuestro saber-del-cuerpo. Cuando la vida se ve amenazada el cuerpo muta y se transfigura. Aprendemos del mundo por sus afectos, por cómo nos afecta el mundo y cómo nos afectan los otros. Como una mano fuerte que sostiene tu muñeca sin soltarla, siéntela. Es posible convocar al deseo para crear algo que devuelva el equilibrio ante la amenaza. Suelta tu muñeca de esa mano que te sostiene. Esa creación puede ser el arte que materializa lo que la vida nos pide.

Para Foucault el cuerpo es el cruce de territorios de la sensibilidad y aprende a vivir y a experimentar paradojas. Piensa por un momento en las paradojas de tu experiencia, querer y no querer, estar y no estar, ser algo y no serlo. (Pausa) La relación del cuerpo con lo otro lo interroga y le permite vivir otras vidas posibles a través del movimiento y la gestualidad. El teatro performa así, entrando en actividad, pasando a la acción casi como un síntoma las batallas de la experiencia en el cuerpo de los actores. El cuerpo teatraliza sus batallas y permite salir a sus relaciones utópicas con la imaginación y la fantasía dramática, entonces se pregunta Foucault: ¿acaso el cuerpo del bailarín no es un cuerpo dilatado según un espacio que le es interior y exterior a la vez? Percibe un momento tu cuerpo como lo interior: tus memorias, tus secretos más íntimos, tus dolores y alegrías más personales. (Pausa mediana) Ahora percíbelo como lo exterior: lo moral, lo político, lo cultural, lo ético. Tu cuerpo es todo esto a la vez. (Pausa mediana). Y como aquel principio de aliento spinoziano que nos recuerda Elia Espinosa “somos lo que nuestro cuerpo puede”, y en palabras de ella, un cuerpo que la vida comanda mientras él, a su vez, sobrepasa, aunque jamás distante, al pensamiento.

La performatividad es una fuerza de realización, de materialización, de producción de efectos múltiples de significación y de subjetivación sobre la experiencia de los cuerpos. Experiencia que relaciona la subjetividad, las normas y hábitos con los saberes y ofrece una constelación de vínculos varios. En ese sentido el acontecimiento teatral es una celebración cultural. Tu cuerpo es un espacio y un tiempo en proceso de producción, de experimentación teatral. Trata de integrar esto en tu corporalidad, experimenta el movimiento y experimenta esa fuerza implacable de transformación que es tu cuerpo.

476 ● El cuerpo y su fuerza performativa

Toma unos minutos para regresar al instante, cuando sientas que es momento, abre los ojos, esta experiencia corporal ha terminado.

<audio 1>

# Índice

Agradecimientos . . . . .	7
Introducción . . . . .	9

## I. Teatrolología

I.1 La Teatrolología como disciplina académica <i>Martha Julia Toriz Proenza</i> . . . . .	17
I.2 Notas para la teatrolología y el estudio científico de las artes escénicas <i>Tibor Bak-Geler</i> . . . . .	59
I.3 Dramaturgismo. La fuerza del ensayo, error y acierto en la búsqueda de una definición para aplicar en la enseñanza y el aprendizaje <i>Ximena Esquivel</i> . . . . .	155

## II. Academia

II.1 El plagio en las artes escénicas: ética y prevención <i>Lina Escalona Ríos</i> . . . . .	181
II.2 Hermenéutica y artes escénicas: la inminencia de un diálogo abierto <i>Norma Lojero Vega</i> . . . . .	197
II.3 La música y el teatro: ideas, conceptos y reflexiones, con una propuesta didáctica para la enseñanza del teatro <i>Horacio José Almada Anderson</i> . . . . .	213

II.4 Proceso de enseñanza de la producción en el  
Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UNAM  
*Juan Pablo Gallegos Infante* ..... 233

II.5 Las diferentes ciencias, los desarrollos técnicos  
de la neurofisiología y su relación con la instrucción  
y entrenamiento básico del actor  
*Joaquín Hernández Sánchez* ..... 263

### **III. Corporalidades y performatividades**

III.1 Coordinadas para iniciarse en el paradigma  
de los estudios del performance y las performatividades  
en las artes escénicas  
*Didanwy Kent Trejo* ..... 289

III.2 Momentos del vínculo estético, teórico y pasional  
entre la historia del arte y las artes escénicas  
*Elia Espinosa* ..... 333

III.3 El personaje en el diván:  
Análisis del conflicto desde la textualidad  
*Renata Rendón Villagrán* ..... 413

III.4 El cuerpo y su fuerza performativa  
*Ana María Martínez de la Escalera* ..... 443

*La teatrología y el estudio científico de las artes escénicas y de la performatividad* fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de producir en diciembre de 2024. Tiene formato de publicación electrónica y corresponde a la colección JORNADAS. Se utilizó en la composición, elaborada por la Coordinación de Publicaciones, la fuente tipográfica Times New Roman en 11:13, 10:12 y 9:11 puntos. Diseño de la cubierta de Alejandra Torales M. Cuidado de la edición de Juan Antonio Rosado Z.

