



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

**LA AUTORÍA ESCÉNICA POSDRAMÁTICA:  
Restaurando la función terapéutica del teatro para reactivar su potencial  
transformador en el espectador y la sociedad**

Estudiante:

Aracely Belén Essus Pradel

Profesora Guía:

Dra. Claudia Cattaneo Clemente

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano  
para optar al grado académico de Licenciada en teatro con mención en dramaturgia.

Santiago de Chile  
2023

©2023, Aracely Belén Essus Pradel

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autora.

**Dedicado a todas las personas que experimentan el dolor y la soledad de hacer cosas  
nuevas.**

## **AGRADECIMIENTOS**

Gracias a todos/as mis profesores/as, en especial a la Dra. Claudia Cattaneo, Cristian Marambio y David Coydan, que me escucharon cuando tuve ideas buenas y no tan buenas, y por entregarme una infinidad de referentes que me acompañarán para siempre. A mi mejor amiga y colega Javiera Alvear que me acompaña en todos los procesos, y a mis amigas de la vida con quienes siempre cuento como espectadoras. A Patricia Michele Cabrera, que me inició en este camino. A mi familia, apoyo fundamental.

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>DEDICATORIA</b> _____	III
<b>AGRADECIMIENTOS</b> _____	IV
<b>TABLA DE CONTENIDOS</b> _____	V
<b>RESUMEN</b> _____	VI
<b>Introducción</b> _____	1

### **Capítulo I: Autoría escénica posdramática y Función terapéutica del teatro: definiciones y contextos**

#### 1.1 Posmodernidad y las nuevas dramaturgias

1.1.1 El arte después del horror

1.1.2 La sociedad de la imagen

#### 1.2 Autoría escénica posdramática

1.2.1 Teatro épico

1.2.2 Teatro posdramático: el análisis de Lehmann

#### 1.3 Función terapéutica del teatro

1.3.1 La catarsis como función terapéutica

1.3.2 Grotowski: El arte como vehículo

### **Capítulo II: Consideraciones éticas y elementos estéticos de la autoría escénica posdramática**

#### 2.1 Rito y experiencia estética en los orígenes

2.1.1 Rituales Chamánicos y experiencia sagrada

2.1.2 La experiencia estética en los orígenes del drama

#### 2.2 Consideraciones éticas en la autoría escénica posdramática

2.2.1 El giro ético de la reflexión estética

2.2.2 Autoría escénica y el rol del director: ética posmoderna

#### 2.3 Elementos estéticos de la autoría escénica posdramática

2.3.1 Autorreferencia y autorreflexión del arte

2.3.2 Signos y su recepción

2.3.3 Texto y tecnologías: Hipertextualidad, metatextualidad, transmedialidad

**Capítulo III: Rehabilitando el teatro: formas en las que la autoría escénica posdramática restaura la función terapéutica del teatro reactivando su potencial transformador en el espectador y la sociedad.**

3.1 Fragmentación y texto otro

3.2 Cartografías teatrales, identidad y creolización

3.3 Rehabilitar el teatro y performar la sociedad desde la autoría escénica posdramática

**Conclusiones**

**Bibliografía**

## RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo discutir las consideraciones éticas y elementos estéticos de la autoría escénica posdramática, desde una metodología de análisis bibliográfico histórico-hermenéutico, para fundamentar las formas en las que restauran la función terapéutica del teatro reactivando su potencial transformador en el espectador y la sociedad. Por ende, es un análisis de los elementos principales desarrollados hasta ahora por el teatro contemporáneo occidental en relación con la categoría de lo posdramático, en el sentido de la creación escénica, la recepción teatral y la relación obra/creador/espectador. Como conclusión, se comprueba cómo el concepto de autoría escénica engloba las características de un teatro no jerárquico, y por qué la resignificación de los roles tradicionales significó y significa (por estar siempre en un flujo de renegociación) la rehabilitación del teatro como quehacer teatral y como potencial transformador en la sociedad. Por esta razón, este estudio aporta a la definición de los teatros, en plural, como acciones terapéuticas, íntimas y, por lo tanto, políticas, activadores de subjetividades, reconstructores del tejido social y la ética del disenso en el mundo occidental, deteniéndose en los conceptos de relación teatral, semiótica, otredad, fragmentación del relato, entre otros. Los temas mencionados se acercan a una concepción del quehacer teatral inserto y dialogando con una comunidad que rehúye de las limitaciones de la palabra y las categorías rígidas, que se relaciona rizomáticamente con cada elemento de su entorno. Una concepción nueva del teatro de acuerdo a ello implica una resignificación profunda y no determinante de las ideas en torno al cuerpo, la presencia y los afectos, conversación que pretende levantar la siguiente investigación. Esto es de importancia para los radicales cambios de la sociedad actual, donde el arte tiene la urgencia y el deber de dialogar con los fenómenos de la fluidez y fragmentación que caracteriza el discurso de los movimientos políticos y nuevas maneras de relacionarse del mundo contemporáneo. El concepto de autoría escénica desarrollado en esta tesis es una propuesta para abordar la contingencia desde las artes escénicas, y una forma de darle sentido al quehacer teatral que permite sentar los preceptos para una futura puesta a prueba de sus fundamentos en la práctica, movilizandando las conversaciones del teatro en la actualidad.

## Introducción

En una época turbulenta de definitivos cambios de paradigma que nos instaron a redefinir nuestras prioridades, la importancia de las relaciones humanas, el potencial del espacio público y las colectividades como espacio de resistencia a raíz de la pandemia que afecta al mundo desde el año 2020, y por supuesto los acontecimientos históricos sin precedentes a nivel mundial de los últimos años, como lo es la ola masiva de inmigración, la evolución del movimiento feminista, entre muchos otros por mencionar, surge la necesidad una vez más de reforzar la posición del arte en un lugar de relevancia argumentando su vinculación con el nuevo panorama, como lo ha sido en cada momento de crisis, y poner en palabras cierta retrospectiva de las transformaciones que vienen sucediendo en el arte, específicamente en el arte teatral con el cuestionamiento a la prevalencia del drama que viene desarrollándose de distintas formas desde hace ya 50 años. Me parece especialmente interesante devolver a la función terapéutica del teatro cierta dignidad perdida en la jerarquización mediática de estos dos conceptos, terapia y teatro, donde el segundo queda muchas veces reducido a una herramienta subyugada a la terapia psicológica en desmedro de la estética y las posibilidades creativas, como es el caso del psicodrama (Pendzik, 1988, p.64), y difundir la idea de que precisamente es la experiencia estética y su indisolubilidad con el resto de las esferas de la vida social lo que sostiene a las artes vivas como potenciales agentes de cambio para quien las ve y quien las hace, y más profundamente, de que es la horizontalidad formal y relacional el pilar fundamental de las ideas rehabilitadoras que la posmodernidad transporta desde el teatro griego, cuyo entendimiento del ritual escénico es inseparable de la ética y la política. Reconozco una fuerte relación entre el cuestionamiento de la primacía tradicional del drama, al materializarse éste en diversos lenguajes y aproximaciones, y el surgimiento de preguntas relativas a la naturaleza de estos cambios en cuanto a su influencia y diálogo con las relaciones que existen en el hecho teatral: se desdibuja una barrera y las posibilidades se amplían en todas direcciones, estrechamente relacionadas entre sí. Por ello tiene sentido el estudio de las nuevas formas no en sí mismas sino en una reflexión conjunta de la retroalimentación con la sociedad que las crea e interpreta. Porque según Lehmann:

La habitual reducción de lo estético a posiciones y declaraciones sociales cae en el vacío; sucede lo mismo, a la inversa, con toda pregunta sobre teatro que pase por alto la reflexión acerca de los modos de percepción y comportamiento sociales en la práctica artística del teatro. (Lehmann, 2013, p.32).

De esta manera, el presente estudio pretende dilucidar las maneras en las que la autoría escénica y los mecanismos del teatro posdramático, al deconstruir las jerarquías tradicionales de la primacía del texto literario y la dirección como único eje creativo, pueden implicar una función terapéutica tanto para quienes participan del quehacer artístico como para quien experimenta una obra como espectador, rehabilitando así el poder transformador del teatro que se fragmenta con las ideas de la modernidad, y recuperando el tejido estrecho que conecta al quehacer teatral con la comunidad en la que se inserta. En ese sentido, ampliamente hablando, existen dos ángulos de los estudios teatrales que mediante el concepto de autoría escénica entran en diálogo y complementariedad: los estudios y reflexiones sobre la recepción teatral, la experiencia contemplativa, el valor de la mirada y la encarnación del acontecimiento, y desde otro lugar se desarrollan las reflexiones sobre los mecanismos de creación escénica y el conocimiento de la praxis en relación con su historicidad, la identificación de las necesidades autorreflexivas de las tradiciones de una disciplina y la especialización de su lenguaje, y la valorización de los procesos artísticos. Al proponer un análisis integral del fenómeno teatral que considere ambas aristas aparecen conceptos que atienden a la *relación teatral*, entre ellos la ontología como la define Dubatti (2008), si consideramos una definición del teatro más allá de la definición de su lenguaje según la semiótica, la copresencia física, lo político de la colectividad, los elementos escénicos como objeto de contemplación común de la diferencia, el artista como espectador y la creatividad de la mirada, entre otras conversaciones que nos permitirán entender los cruces y conexiones entre los roles teatrales. Estudiar en profundidad estas relaciones es estudiar las posibilidades que se nos presentan para el teatro del futuro como aporte sistemático en el fortalecimiento de las redes comunitarias y del individuo consigo mismo, por lo que en esta investigación intentaré esclarecer lo más posible el vínculo directo que existe entre ética, política y estética. Ética como la estructura de discernimiento entre el bien y el mal o según Rancière: “el pensamiento que establece la identidad entre un entorno, una manera de ser y un principio de acción.”(2005), y política como ejercicio de la acción frente a la diferencia entre el derecho y las condiciones de la sociedad opresora. Mientras que convengo con Rancière que la inflación de la ética en el deseo del

absolutismo del consenso en la época actual o lo que llama “viraje ético” ha significado la sustitución de un idealismo dominante por otro, veo una posibilidad en la reivindicación del concepto de ética en su definición de consenso en base a la identidad de un conjunto humano heterogéneo que tiene, por lo menos, que consensuar sobre su propia heterogeneidad. Es esto sobre lo que han estado conversando los estudios que se proponen alejarse de las formas tradicionales del binarismo a toda costa.

Junto con el cambio de paradigma de la modernidad, en especial la influencia de la decisiva propuesta Kantiana de la autonomía del arte (Kant, 1876), vemos desarrollado este cambio del que el arte occidental no se ha podido recuperar: la separación conceptual de la ética y la estética, generando una discordancia que distorsiona las definiciones ontológicas de una sociedad y de los roles pertinentes al arte, la política y las ciencias y con ello obstaculiza la búsqueda de significado, racionalización y demostraciones teóricas del primero (Greenberg, 1981. Citado por Morales, 2019, p.149). La reinserción del arte teatral como conocimiento y experiencia de dominio público guarda su poder de transformación en la unión de estos conceptos: no "arte por el arte" en los términos idealizados que propone el romanticismo, donde "A pesar de la retórica activista, el sujeto romántico no sale del juego de la imaginación consigo mismo, deja intacto el mundo externo y se somete a él" (Núñez, 2020, p. 296) que llevaría inevitablemente a la segregación de sus espectadores en un desentendimiento total de la relación del arte con el mundo, pero sí en los términos de los más recientes estudios del espectador por autores como Rancière, para quien el teatro tiene la capacidad inherente de remover sensibilidades fuera de lo estipulado por la hegemonía (Rancière, 2009), o como Kirby, quien propuso en contexto con las nuevas formas rizomáticas de entender al espectador, que éste no interpreta significados más de lo que experimenta sensorialmente esta relación (Kirby, 1982, p.110). Entramado a estos aportes está el desplazamiento en términos metodológicos que se está llevando a cabo en el panorama actual de los estudios semióticos, principalmente el cambio de foco hacia el llamado “circuito teatral”, la consideración de la dimensión afectiva del espectador y la complejidad del proceso de recepción, atravesando disciplinas con la misión de analizar justamente el fenómeno teatral en todos sus rasgos (De Marinis, 1987, p. 142-143).

Estos estudios sirven como soporte epistemológico a las prácticas teatrales contemporáneas, entendidas desde el análisis de Lehmann como “teatro posdramático”. Al mismo tiempo y en conjunto con las nuevas formas de entender multidireccionalmente la relación teatral

y el espectáculo como portador significativo en su totalidad, se deconstruye el teatro dramático y por lo tanto, la subordinación de cada individuo creador a un eje central, llámese texto escrito, director o similar.

“Se alcanza una disposición de espacios de sentido y de sonido abierta a múltiples usos que no puede ser adscrita a un único organizador u órganum (ya sea individual o colectivo). Se trata, más bien, de la presencia auténtica de cada uno de los actores que no aparecen como meros portadores de una intención externa a ellos, derivada del texto o de la dirección” (Lehmann, 2013, p.57).

Como pregunta principal, me planteo ¿Cómo, las consideraciones éticas y elementos estéticos de la autoría escénica posdramática, restauran la función terapéutica del teatro reactivando su potencial transformador en el espectador y la sociedad?

Para responder esta interrogante, me he propuesto los siguientes objetivos:

**a. Objetivo General:**

Discutir las consideraciones éticas y elementos estéticos de la autoría escénica posdramática para fundamentar las formas en las que restauran la función terapéutica del teatro reactivando su potencial transformador en el espectador y la sociedad.

**b. Objetivos Específicos:**

1. Definir y contextualizar autoría escénica posdramática y función terapéutica del teatro.
2. Discutir las consideraciones éticas y elementos estéticos que posee la autoría escénica posdramática en torno a los cambios que propone.
3. Fundamentar las formas en las que la autoría escénica posdramática restaura la función terapéutica del teatro reactivando su potencial transformador en el espectador y la sociedad.

Mi hipótesis consiste en demostrar que el concepto de autoría escénica posdramática permite rehabilitar al teatro contemporáneo occidental en su vínculo inseparable de la ética y la

política mediante la ruptura de las jerarquías intra y extra-escénicas, reactivando así su potencial terapéutico y transformador para con la sociedad.

La presente es una investigación de tipo cualitativa, y se guiará por una lógica histórico-hermenéutica, ya que su procedimiento es principalmente el análisis e interpretación de la bibliografía existente relativa al tema de estudio, además de nutrirse de teorías contingentes que se interpretan como tangenciales a su área. Éstas últimas se ubican principalmente en las disciplinas de la semiótica, la antropología y la filosofía, mientras que los textos que aportarán a los argumentos estructurales de la investigación pertenecen al área de la teoría del arte. La herramienta que se utilizará para abarcar la pregunta es la investigación bibliográfica, donde primero se esclarecerá el contexto desde el cual se sientan las bases históricas y discursivas del arte en occidente desde el siglo XX, analizando a varios de sus principales referentes en occidente, y el desarrollo durante los últimos años de los conceptos a tratar. Luego, se profundizará en estos conceptos, analizando distintas aristas que emergen de la conversación actual según distintos autores, tanto europeos, norteamericanos como latinoamericanos, y cómo aportan al concepto de autoría escénica. Finalmente, se reunirán estos argumentos en cuanto a su vínculo con la función terapéutica del teatro, y su potencial para resignificarlo con vistas a futuro, a los nuevos teatros, analizando algunas propuestas de teatro contemporáneo que dialogan con esta idea, principalmente en Latinoamérica.

La categoría de lo posdramático existe como concepto ya hace décadas en el área de la teoría de las artes escénicas en occidente y el mundo, y ha sido tema de investigación desde varios puntos de vista. Sin embargo, la sociedad está aún experimentando cambios radicales con una rapidez sin precedentes, y los impactos de estas categorías, la magnitud de los cambios de paradigma y las medidas de adaptación y diálogo que experimentan las artes, entrelazadas fuertemente con el tejido social, están en la necesidad de un constante re-cuestionamiento de los fenómenos que le son pertinentes, por lo cual esta investigación responde a una urgencia de sopesar cada nueva forma y proponer un ángulo desde el cual poder visualizar mejor el panorama de las artes para con la sociedad en la actualidad. Es necesario, por lo demás, proceder con sospecha científica ante las nuevas propuestas que surgen en el panorama de los movimientos sociales que ocurren de manera poderosa en el mundo estos últimos años, para prepararse ante el riesgo de reemplazar un paradigma autoritario por otro de la misma

índole, aunque disfrazado de libertad. El concepto de autoría escénica pretende aportar a mantener vivo el diálogo sobre la reformulación de las tradiciones que coartan la capacidad de las artes escénicas de insertarse en su totalidad en el tejido colectivo, considerando variables características de la época como resultado de la necesaria reconsideración de las certezas a medida que avanza el tiempo y los conceptos se van cristalizando con los acontecimientos de la época en la que se plantearon. Las conclusiones extraídas de esta investigación servirán como punto de partida a modo de preceptos para la creación que me compete como artista escénica, en el área de la creación escénica y la producción y gestión cultural. Esto, naturalmente, surgirá de la experimentación de la puesta en práctica de los fundamentos teóricos expuestos aquí, que posteriormente deberán ser re-analizados, surgiendo de este punto de partida futuros artículos académicos que den cuenta del decantamiento del concepto de autoría escénica y la realidad de la puesta en oficio de la desjerarquización intra y extra escénica en Chile y Latinoamérica.

En el primer capítulo de esta investigación, explicaré el panorama actual de las artes escénicas en occidente y los conceptos claves para su análisis, entre ellos la categoría de lo posdramático, la crisis de la representación y la raíz histórica de los cambios de paradigma en el arte, justificando su fuerte relación con los acontecimientos que atraviesan a la humanidad según la época y territorio. Profundizaré en dos grandes fenómenos que considero cruciales por ser puntos de inflexión de fenómenos que afectan a gran parte del mundo desde hace décadas o incluso siglos. Luego, expondré antecedentes teóricos y referentes que aportan a la construcción de los fundamentos del concepto de autoría escénica, reconociendo que las necesidades epistemológicas de las artes escénicas contemporáneas provienen de preceptos que se vienen gestando desde por lo menos el siglo pasado. Analizaré la estructura que precede a los creadores de hoy en día y los modifica. En el segundo capítulo, ahondaré en el análisis de algunos aportes existentes respecto al chamanismo y a la cultura griega, con el propósito de construir la propuesta de autoría escénica contemporánea como resignificación de conceptos pre-modernos, volviendo al ritual, al sacrificio simbólico y al carácter didáctico del teatro para con la sociedad. Posteriormente, procedo a problematizar el concepto de dirección, el rol de la ética en la creación escénica y las estructuras que han existido en el quehacer teatral desde la modernidad, para luego analizar las nuevas formas

que han surgido del cambio de paradigma y el potencial en el desarrollo del diálogo con las tecnologías en las artes escénicas y el concepto de cuerpo y presencia. En el tercer y último capítulo, decantaré estos conocimientos en la formulación más concreta de la propuesta conceptual de la autoría escénica como herramienta para el potencial transformador del teatro, exponiendo algunos ejemplos en Latinoamérica e indagando en los procedimientos, esclareciendo las posibilidades que presenta este nuevo concepto en su cruce con otras disciplinas y problemáticas características del mundo contemporáneo.

## **Capítulo I:**

# **Autoría escénica posdramática y Función terapéutica del teatro: definiciones y contextos**

## **1.1 Posmodernidad y las nuevas dramaturgias**

En este subpunto se planteará la influencia del arte después del horror, considerado de relevancia histórica como precursor de los estudios del arte posmoderno, punto de inflexión en el gran esquema de la crisis de la representación y eje central del discurso más adelante mejor desarrollado de la relación entre ética, política y estética. Es importante destacar la capacidad del discurso Adorniano de ampliarse hacia contextos que trascienden su referencia original al holocausto, como veremos en su analogía con las dictaduras de Latinoamérica, el gran desarrollo del testimonio y la autorreflexividad que se convertirán en elementos esenciales del teatro posdramático. Luego, haré un análisis del concepto de “sociedad de la imagen”, que ha servido como premisa para muchos estudios en el intento de hacer sentido a la mediatización de la vida, la cual estamos sólo recientemente experimentando, a pesar de su rápida asimilación en todos los sistemas sociales, sin excluir a las artes. Intento reivindicar en cierta medida la bondad de la imagen en cuanto a la capacidad transformadora que radica en su naturaleza independiente del cambio radical en su *médium*, argumento que considero esencial para el futuro de la discusión sobre el rol del arte para con la sociedad. De esta manera se propone un punto de vista histórico e ideológico para el planteamiento de las ideas de esta tesis.

### **1.1.1 El arte después del horror**

Si bien entendemos los grandes periodos históricos de occidente como procesos de cambio paulatinos y nos beneficiamos de estudiarlos anacrónicamente, identificando elementos que caracterizan a una época en particular, presentes en el período que le antecede o sucede, además de la relatividad en la generalización de estos elementos o características sujetas a variaciones de territorio, identidad y eventos históricos de una cultura, siendo imposible establecer fechas o hitos completamente determinantes, la época e ideología moderna sufre una sacudida siempre considerada entre las causas de su final: las consecuencias morales, sociales y éticas de la segunda guerra mundial.

En respuesta al holocausto (o *Shoa*), Theodor Adorno escribe en “Crítica a la cultura y la Sociedad” (1955) lo que será su famoso *dictum*: “ luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema” (p. 29), discutiendo el porvenir del arte después de un suceso de horror irrepresentable y volviéndose evidente la irreverencia del artista solitario del romanticismo, que mantiene los espacios museísticos del arte separados de la vida (Campodónico, 2018. p.62). Adorno llega así al planteamiento del arte negativo y dicta que el único camino del arte es el de la memoria colectiva, y sólo puede ser auténtico cuando es displacentero, ya que todo lo bello anularía la crítica al orden que permitió a la sociedad llegar al límite.

Se concentran las manifestaciones testimoniales del presente, es decir, que no intentan reconstruir una historia fiel al pasado ni al formato documental, la autorreflexión de esta imposibilidad de testimonio y la impertinencia de los mecanismos miméticos y de identificación frente al no-relato. Zamora describe el procedimiento del film *Shoah* (1985), de Lanzmann, que escenifica el retorno de lo vivido mediante la presentación de los cuerpos del holocausto y sus relatos en presente, sin valerse de la reproducción de material visual ya documentado del hecho mismo, la no integración de estos relatos que se resiste a imponer un punto de vista y provoca reflexionar sobre la relación entre arte y testimonio (Zamora, 2000, pp. 192-193). Es el principio de lo performativo como acto de presentación mediante la subjetividad de quien cuenta la historia.

Así, el arte después del horror enfatiza el sentido del mensaje encontrado en lo que esconde o no muestra una pieza, más que en la exclamación directa e intencional de su discurso. Es posible expandir este suceso a las historias de genocidio en manos de las dictaduras en Latinoamérica, donde además del horror, los y las artistas enfrentaban situaciones de clandestinidad y censura que ponían sus vidas en riesgo y les obligaban a encontrar lenguajes de denuncia menos explícitos. La compañía argentina “El periférico de los objetos”, de Daniel Veronesse y Emilio García Wehbi, es un referente del procedimiento de teatro y memoria en Latinoamérica. Souto la analiza desde el concepto Freudiano de lo siniestro:

Dentro del conjunto de obras que desarrolló *El periférico de objetos* hay una que resulta de especial interés para este trabajo porque es posible rastrear en ella elementos que nos permiten pensar en los procedimientos de la memoria, bastante más allá de su ejercicio expreso, verbalización o recuerdo concreto del pasado concentracionario: la obra se estrenó en 1992, se llamó “El hombre de arena”, y surgió como una relectura escénica del cuento de Hoffmann y -tal como explica Tantanián a propósito de la obra- de la lectura que de él hace Freud en Lo siniestro. “Los actores - manipuladores son mujeres en negro, mujeres en luto que, sobre una

caja llena de tierra y mediante uñas, palas y manos agitadas, proceden al rito reiterado de enterrar y desenterrar a sus muertos. Los muñecos emergen de la tierra y se hunden en ella” (Tantanián, 2002). (Souto, 2012, p. 5).

Se ejemplifica claramente el desplazamiento del concepto de “belleza” inalienable del arte occidental hegemónico previo a las reflexiones sobre el horror, para dar paso a la otredad y la emoción desnuda del acontecimiento histórico.

Al mismo tiempo que se realizan estos procedimientos en el arte, comienza un proceso relativo a múltiples áreas del conocimiento, en el que se cimientan los conceptos de colectividad, fenomenología y cuestionamiento del positivismo para dar valor a la subjetividad. El estudio de la teatralidad se expande así para no sólo ser nutrido por las disciplinas a las que distintos creadores se acercan para encontrar el nuevo sentido del arte, sino también a la inversa, surgen estudios como el de Goffman (1959), que utilizan analogías teatrales para entender el comportamiento social, o como el arquitecto Toyo Ito, que se inspiraba en el teatro Noh en su análisis del espacio urbano (Sánchez, 2010, p. 23).

Crucial será en este proceso el surgimiento de la teoría de la *performatividad*, que emerge como solución a la reformulación de las ideas estáticas que ofrecía el marco de la teatralidad moderna, dialogando con este nuevo mundo líquido (Bauman, 2003), interconectado en relaciones rizomáticas, constantemente representándose a sí mismo y dando voz a múltiples identidades fuera y dentro de la "escena", dando a ésta la capacidad de servir como umbral entre presencia y representación, lo que Fischer-Lichte describe como un "estado liminal" (2011, p. 296).

Sabemos ahora que estas nuevas miradas no habrían podido multiplicarse sin la sacudida del horror provocado por la humanidad hacia sí misma, de lo que se evidencia el profundo entramado de las relaciones entre la política, la ética, la historia y la cultura, generando una reacción simultánea que obliga a replantear los significados más naturalizados. La crisis de la representación viene a cuestionar el estado primordial de la producción artística pero también y sobre todo de las definiciones de ser, de ocupar espacio y recursos, de relacionarse con un otro como un acto inevitablemente violento, y del silencio como cómplice por la obligación de posicionarse al ser testigo de una situación indescriptiblemente radical.

### **1.1.2 La sociedad de la imagen**

Otro tema relacionado con el impacto de la guerra en el cambio de paradigma mundial, es el desarrollo exponencial y abrupto de la tecnología. La creación y distribución masiva de aparatos electrónicos productores de imágenes, unido con la llegada de la red internet, provocó inevitablemente en conjunto con la crisis de la representación, una radicalización de una crítica a los mecanismos de control mediante la mimesis que opera analógicamente y digitalmente. Existen estudios sobre este tema, como el concepto de “hiperrealidad” de Baudrillard (1978), quien declara al sistema capitalista como el culpable de reducir todo valor de lo real a su valor de cambio, manipulando el significado para crear la sociedad de consumo con base en la ilusión, lo cual terminará por ubicar al signo como valor en sí mismo por sobre aquello a lo que inicialmente hacía referencia, en un sinfín de imágenes que se representan sólo a sí mismas. Francisco López Cedeño hace un análisis crítico de esta teoría en la actualidad:

Además, en la implosión de significado de los media, la proliferación de signos e información destruye el significado, neutralizando y disolviendo todo contenido, un proceso que lleva a un colapso de significado y a la destrucción de las distinciones entre media y realidad. (López, 2013, p.18).

Ya se había referido a esto de manera adelantada, Guy Debord en “La sociedad del espectáculo” (1995), entendiendo este dilema como inherente al capitalismo tardío:

La forma y el contenido del espectáculo son idénticamente la justificación total de las condiciones y de los fines del sistema existente. Es también el espectáculo la presencia permanente de esta justificación, en tanto que acaparamiento de la parte principal del tiempo vivido fuera de la producción moderna. (p. 9).

Comparto entonces la interrogante que se hace Sánchez, al referirse a las disciplinas que expanden los conceptos teatrales a los estudios de la sociedad: “¿qué sentido tiene duplicar en el ámbito artístico esa misma estructura?” (2010, p.20).

Rancière, en su análisis “The Future of the Image” (2007), hace una crítica al reduccionismo del argumento de la imagen como mero signo, recordándonos que lo constitutivo del arte radica en las operaciones mediante las cuales trama y desentrama los significados comunes, arrojando luces a las tensiones afectivas y perceptivas no condicionadas por el soporte en el que se despliegan. A esto le suma la presencia constante de la referencia al origen y

procedimiento de una obra de arte en la evidencia de sus medios de producción, exigencia actual de la crítica de arte contemporánea en su enemistad con la mimesis. El verdadero problema de la semiótica es, entonces, la tensión dinámica entre la potencia significativa de la imagen como pura impresión sensible y su discurso decodificable (Rancière, 2007, p.12). Precisamente con sus ideas de “disenso” y “reparto de lo sensible”, Rancière resignifica el poder de la imagen, dotando al espectador del rol activo que merece, característico del giro subjetivo del que hablamos anteriormente, entendiendo la apariencia como parte de lo verdadero y lugar de litigio, no su opuesto. En ese sentido, considera que Debord no denuncia el espectáculo, sino el desposeimiento que sufre el espectador en cierto tipo de imágenes, como la publicitaria (Soto, 2030, pp. 26-27). Andrea Soto Calderón plantea:

Existe otro tipo de imágenes que él denomina ‘imágenes del arte’ –o del l’écart– que se oponen a las ‘imágenes que anticipan sus efectos’, que interrumpen el flujo mediático, creando un reagenciamiento de las imágenes circulantes, haciendo aparecer un poder de comunidad disruptivo, una capacidad de agregar nombres y personajes, que multipliquen la realidad. Se trata de crear apariencias como un ejercicio de privar a la realidad de presentarse como unívoca. (2020, p.27).

Entonces, Rancière propone una alternativa menos cargada de duelo que permite dialogar con las nuevas formas de producción de las artes, coincidiendo con la multiplicidad de la imagen no sólo como lo visible, sino, aquel dispositivo que nos permite afectarnos en colectivo con base en el acuerdo, en concordancia con la idea de posmodernidad como destrucción del metarrelato totalizador de Lyotard (1987). Las ideas que formaban el discurso moderno se basaban en una “historia universal” unívoca, como centro de gravedad de los conceptos de emancipación, desarrollo y libertad, impuestos desde Europa al resto del mundo colonizado por el desarrollo de la ilustración, dando justificación a los horrores de la masacre bajo el alero de la razón. Este es un paradigma de entendimiento de la realidad y su representación que dependían del progreso que hoy vemos fracasado en su misión de liberarnos de los males inevitables.

El pensamiento y la acción de los siglos XIX y XX están regidos por una Idea (entendiendo Idea en el sentido kantiano del término). Esta Idea es la emancipación y se argumenta de distintos modos según eso que llamamos las filosofías de la historia, los grandes relatos bajo los cuales intentamos ordenar la infinidad de acontecimientos: relato cristiano de redención de la falta de Adán por amor, relato aufklärer de la emancipación de la ignorancia y de la servidumbre por medio del conocimiento y el igualitarismo, relato especulativo de la realización de la Idea universal por la dialéctica de lo concreto, relato marxista de la emancipación de la

explotación y de la alienación por la socialización del trabajo, relato capitalista de la emancipación de la pobreza por el desarrollo tecnoindustrial. Entre todos estos relatos hay materia de litigio, e inclusive, materia de diferendo. Pero todos ellos sitúan los datos que aportan los acontecimientos en el curso de una historia cuyo término, aun cuando ya no quepa esperararlo, se llama libertad universal absolución de toda la humanidad. (Lyotard, 1987, p. 36).

A esta hegemonía del metarrelato, es a la que le hace frente el arte según Rancière, y que para Lyotard existe en los relatos de las sociedades no occidentalizadas. El concepto de “Historia Universal” se problematiza para dar paso a “historias” en plural. Para las artes escénicas, el soporte Europeo de proyección de estas historias más allá de su territorio dependía de un discurso de poder que se traducía mediante las formas de construcción de la ficción y la narración de acontecimientos históricos de ese territorio. Para Oscar Cornago (2010), en la actualidad, la necesidad artística de accionar viene de recuperar los espacios a los que esta decepción del proyecto moderno Europeo hizo desaparecer, al vínculo entre historia e individuo que se vio dañado, para recuperar el sentido en primera instancia del aquí y el ahora mediante las dramaturgias que interpelan a su espectador admitiendo su propia búsqueda. La autorreferencia de las nuevas formas de crear invita a reconstruir el concepto del “nosotros” contando historias del pasado desde la perspectiva única y efímera del presente.

Políticas de la representación que han dejado de servir como representaciones de la política; entonces es cuando se hace más urgente la recuperación de un espacio como primer paso para tratar de orientarse, para tratar de colocarse frente a la sociedad, es decir, frente al público, frente al otro, finalmente frente a uno mismo. (Cornago, 2010, p. 275).

El espacio escénico será entendido como espacio público y no únicamente como medio de expresión de un director o autor en particular, será entendido como un acuerdo que respeta la capacidad de significación de quien hace y quien mira. En ese sentido, las posibilidades que brindan las nuevas dramaturgias de ser históricas tanto en el ejercicio de la palabra como la del espacio (público de la escena), el tiempo y el recuerdo, al romper las jerarquías intra y extra escénicas, nos permite explorar más libremente la multiplicidad en la investigación de estas nociones básicas que se pierden en tiempos de incertidumbres.

## **1.2 Autoría escénica posdramática**

Aunando los argumentos que he señalado anteriormente está el concepto de autoría escénica que se propone aclarar en esta investigación. Apoyada en la categoría de análisis del teatro posdramático, la autoría escénica como reestructuración de las relaciones en la recepción y producción de una realización escénica hacia una desjerarquización de todos sus elementos se contrapone a la idea de dramaturgia tradicional, entendida como el trabajo de escritura preexistente a una pieza teatral y por lo tanto independiente de la misma, y por ello poseedora de su propio lenguaje literario. A raíz de la necesidad de expandir las posibilidades de los cuerpos más allá de su referencia a una dramaturgia de limitada extrañeza, se provoca la expansión de la definición de este concepto en múltiples nuevas ideas, que logran activar los espacios colaborativos, hacer dialogar distintos lenguajes verbales y sensoriales, hasta entender la dramaturgia, en términos más globales, como el hacer y deshacer de los momentos escénicos en diálogo con aquellos elementos que le preceden y que le sirven como referencia al tiempo que los destruye y vuelve a construir para referirse a sí mismo, como un acto de creación consistente en abrazar lo incomprendible. La autoría escénica se ubica en esta búsqueda como propuesta de una nueva dramaturgia expandida de creación horizontal, ante todo preocupándose de no reemplazar un sistema de jerarquías por otro, sino de amplificar voces para generar el diálogo que la escena crítica necesita ante la pluralidad que propone el mundo contemporáneo.

### **1.2.1 Teatro épico**

Hay un antecedente que aparece más frecuentemente entre las diversas investigaciones teatrales que surgen en el escenario turbulento de la creación de postguerra, y que más tarde entenderá Lehmann (2013) como un gran punto de partida, aunque él y otros autores sepan también criticarlo: el teatro épico de Brecht. Éste mismo tiene, a su vez, un antecedente que me parece de igual aporte, siendo las exploraciones de Piscator y su registro, pioneras del teatro político de tendencia marxista antes de tomar la famosa denominación.

Piscator, en su propia búsqueda personal del sentido del arte después de la primera guerra mundial, identifica la disociación que mostraba ahora la corriente teatral actual proveniente del naturalismo, con las verdaderas necesidades de lo que él consideraba el porvenir de la sociedad, es decir, la revolución marxista de Alemania. En un espíritu parecido, la Volksbühne abre un teatro

libre para el sector proletario, pero no da cuenta del problema más que formalmente. Piscator, en “Teatro Político” (1976), problematiza la concepción de una puesta en escena que, al repetir su repertorio sin crítica, se había convertido en un arte elevado y espiritual mientras la lucha de clases ocurría en las calles. Al respecto, Piscator aclara que “En el teatro debían dominar los sentimientos y las almas, debía tenderse la mirada, por encima de lo cotidiano, al mundo de lo hermoso, lo grande y lo verdadero. El teatro era un arte de día de fiesta.” (p.30).

Crea así el Teatro de Propaganda, completamente al servicio de la revolución obrera, por lo que establece que las obras literarias utilizadas serán, de ser necesario, modificadas para hacer desaparecer toda interpretación desfavorable. A pesar del sentido totalitarista que se puede percibir hoy en esta postura, podemos ver claramente allí la destrucción de la jerarquía del texto que por tantos años condicionó la escena, y una exploración radical del extremo contrario del precepto de la autonomía del arte, imperante hasta el momento. Tanto así que, inicialmente, Piscator no define sus obras como arte, sino como proclamas para hacer política, como si se viera obligado a entenderlo como cosas distintas para alejarse de las ideas burguesas. Al mismo tiempo, da especial importancia a las posibilidades técnicas de la escena, lo que lo lleva a experimentar con el cine y el testimonio. La semilla de lo performativo se instaura en la relación que hace Piscator entre la utilización de la imagen cinematográfica en contraposición con los cuerpos presentes del trauma vivo de la guerra, precisamente *operando* con los recursos teatrales más que informando, como hubiera dicho Bejamin (1934), al fusionar el edificio teatral con la escena y dejar que los dispositivos escenográficos desnudos hablen por sí mismos, basarse en la experimentación para cada uno de los roles de la pieza (aunque aún al parecer por separado), y superponer las imágenes del recuerdo en intencionalidades del presente. Dice Piscator sobre la obra que dirige en la Grosses Schauspielhaus:

Incluso el mismo momento de sorpresa producido por la alternativa de cine y teatro produjo un notable efecto. Pero más fuerte aún se reveló la tensión dramática que cine y teatro se prestaban mutuamente. Ambos crecían con efecto recíproco, llegando a lograrse en ciertos momentos un furioso de la acción, como muy pocas veces lo he vivido en el teatro. Así, por ejemplo, cuando, a continuación de la escena en que los socialdemócratas votan el crédito de guerra (teatro), sigue la película con un asalto y los primeros muertos, no sólo se conseguía caracterizar políticamente aquel acontecimiento, sino también despertar un estremecimiento humano, esto es, producir verdadero arte. Resultaba comprobado el principio que habíamos establecido siempre: que *el efecto de propaganda política está en razón directa de la elaboración artística.* (1976, p. 83. El énfasis es del autor).

Son estos experimentos una clara influencia para lo que prontamente desarrollaría Brecht bajo el nombre de Teatro épico, si bien, usando el recurso cinematográfico para fines muy distintos (Willett, 1978, p.108). Para Brecht, era crucial extender el conocimiento producto de la época científica a aquellos que producen sin beneficiarse de la producción. Sin embargo, era necesario juntar las ideas con la acción, para lo cual se valió tanto de la teoría como de la práctica. Como Piscator, identifica un problema con el recurso dramático de la identificación y la estructura aristotélica que genera un público adormecido. “Mirar y oír son actividades, a veces, divertidas, pero esta gente no está allí para hacer algo, sino para que se haga algo con ella” (Brecht, 1948, p.6).

Vemos entonces la génesis de un concepto: el de público activo, que si bien, no eliminando la función dramática, ve en el espectador un decodificador de los signos de la escena mediante su presencia que completa la escena desde la crítica y la argumentación. Para esto, el teatro épico se desarrolla con base en una teoría de la revolución estética donde la obra, en contraste con el drama aristotélico, no gira en torno a la resolución del conflicto, pudiendo tener cualquier trayectoria no lineal de acontecimientos y teniendo, cada escena, cierta autonomía del resto de la historia. Brecht pretende con ello, además del uso del montaje o collage, romper el patrón de la necesidad de continuidad en el cambio que el *natura non facit saltus* de Aristóteles había dictado, dilucidando así este patrón (Squiers, 2012, p. 82). Este elemento gira en torno al distanciamiento o extrañamiento, idea que sostiene todas o gran parte de las operaciones estéticas del teatro épico. Brecht quiere mostrar el mundo material y sus condiciones sociales mediante el teatro, para esto es necesario salir del ensueño de la historia y entender el procedimiento mental tras las acciones de los personajes y cómo las condiciones ambientales influyen en ello, de manera que el espectador está obligado a generar un juicio respecto a lo que ve. Para esto, las contextualizaciones y nudos unificadores de la historia deben estar claramente estipulados previamente, así no significan una distracción de la complejidad del gesto, en el que reside el procedimiento del personaje.

En su vuelco de la concepción del teatro en función del movimiento obrero, Brecht encuentra en la estética un escape para la razón y el pensamiento crítico, sin convertir sus obras en propaganda. Sus aportes y los de Piscator vuelven la mirada a la relación forma/contenido y su historicidad que permitirá al teatro posdramático dialogar con sus condiciones ambientales de creación, mientras que la eliminación del elemento de suspenso o anticipación de la trama va a convertirse en un referente para todo el teatro político de futuro, devolviendo al teatro el tiempo

presente que el drama le iba quitando a medida que se separaba de la historia. Un ejemplo de esto es el *Happening*, que Susan Sontag describe como un sueño sin pasado, ya que al faltarle la trama continuada genera una asimetría en los elementos de sorpresa, elimina la anticipación y por lo tanto sucede sólo en presente (1962, p. 343). Esto es especialmente relevante para la dramaturgia escénica, ya que se sostiene del producto teatral efímero, habiéndose independizado del texto que servía como elemento de permanencia de la obra en cuanto a subproducto de una obra literaria completa en sí misma.

### 1.2.2 Teatro posdramático: el análisis de Lehmann

Como vemos, el teatro comienza un proceso de autonomía de la literatura y de la estructura dramática más fuertemente a principios del siglo pasado. Sin embargo, para Lehmann (2013) este proceso se consolida después de mitad de siglo, emergiendo una categoría que él denomina teatro posdramático, si bien aclara, podemos encontrar rasgos y antecedentes formales, estilísticos y estéticos en teatros de todas las épocas, incluso en los fuertes replanteamientos de principio de siglo permanecía una intención mimética y/o un principio de integridad de obra que obedecía al canon moderno. El más influyente de estos replanteamientos fue el teatro épico, sin embargo, esta oposición binaria es insuficiente para definir la multiplicidad de la sociedad de la información. Es necesario entender también que la disolución de la hegemonía del texto, que suponía una certeza y un punto de referencia al momento de enfrentarse a la representación de lo real, implica también lógicamente el reemplazo de las categorizaciones que intentaban establecer lo universal por una variedad infinita de posibilidades en cuanto a las poéticas, estilos y dramaturgias además de la inestabilidad de los límites entre cada disciplina. Por esto, el concepto de posdramático se refiere a las nuevas formas de crear que responden a un contexto histórico. Sobre esto dice Cornago:

El primer aspecto que debemos resaltar de esta definición es que el teatro posdramático no define una dramaturgia o poética escénica, sino una práctica teatral, es decir, un *modus operandi*, una manera de entender la creación escénica —y por extensión la misma realidad— y su construcción/comunicación como proceso. El teatro posdramático no supone, pues, una corriente dramática más, que vendría a sumarse al drama simbolista, expresionista (...) Esto implica añadir un nuevo enfoque

historiográfico, de modo que las poéticas que antes quedaban en los márgenes estén ahora en el centro, lo que no excluye ningún tipo de teatro, sino una reorganización, que no deja de ser complementaria con otros esquemas historiográficos. (2006, p.222. El énfasis es del autor).

Entonces, el enfoque del análisis posmoderno tiene que ver con la evaluación de un texto o un quehacer teatral en cuanto a su capacidad de tensionar los límites de la representación y su uso del lenguaje en función de esto. Por esto, pueden haber puestas en escena que pertenecen a esta categoría incluso haciendo uso de un recurso literario representacional, si utilizan también los recursos de fragmentación que permiten poner sus ideas en tensión y cuestionar su propia naturaleza mimética, y viceversa.

Lehmann identifica las nuevas conceptualizaciones de los roles teatrales entre estos cuestionamientos. En el teatro dramático, el actor es repetidor de la voz del director, que a su vez se dedica a repetir las lógicas de la representación de la realidad, como lo dijo Artaud (2001). Pero para el teatro posdramático, la ausencia de un elemento preexistente a la creación permite la multiplicidad de los discursos, y la emergencia del *creador escénico*, que genera su lenguaje a partir de la desestabilización de una escena que es su propio punto de partida y final. Debido a la absoluta predominancia del drama como sinónimo de teatro en la consciencia colectiva de occidente a través de la historia, para el teatro contemporáneo es de urgencia producir esta desestabilización con poéticas que permitan escapar de la intención trascendental de una trama y encontrar la tensión en los cuerpos del aquí y el ahora, ya sea mediante un exceso de representación que obliga a la escena a volcarse sobre sí misma o un desbordamiento de los sentidos. De cualquier forma, el teatro posdramático siempre habla sobre sí mismo, y lo hace mediante la excitación de los sentidos, el ritual y la performatividad que bajan a la lógica de su pedestal histórico.

Quien no se percató de lo *energético* en, por ejemplo, los coros cantantes y danzantes avanzando en dirección al público del teatro de Einar Schleef, sino que solo busca signos y *representación*, aprisiona lo escénico en el modelo de la imitación y de la acción y, por tanto, del *drama*. (Lehmann, 2013, p.66)

Otra forma de encontrar este presente en el teatro posdramático es lo que Lehmann llama la “compartimentación de la percepción”, es decir, la dispersión del foco del espectador en composiciones no jerárquicas donde ningún elemento es más importante o llamativo que el resto. Esto supone una gran posibilidad de elección y libertad en la mirada del espectador, no dejando

cabida ya para el antiguo deseo de ser guiado por la trama, descansando en las decisiones que la obra plantea y rehusando a una totalidad embrutecedora. Es pertinente aquí hablar de la bienvenida de múltiples disciplinas como diálogo con lo teatral. Al renunciar al todo orgánico y en pos de la fragmentación emancipadora de la mirada, infinitos recursos pueden ser puestos en escena sin convertirse en mero instrumento subordinado a la disciplina teatral.

### **1.3 Función terapéutica del teatro**

En este punto señalo y analizo lo pertinente a las posibilidades que la recepción teatral tiene como efecto terapéutico tanto en quienes se dedican al quehacer teatral como en quienes observan, contemplan o participan como receptores de una realización escénica. Los conceptos de “catarsis” y “arte como vehículo” han sido y siguen siendo grandes referentes para hablar de los efectos del rito y la representación desde los griegos hasta el siglo XXI, por lo que considero nos ayudarán a sentar las bases para hablar de una transformación tanto individual como colectiva que radica en la esencia misma del evento teatral.

#### **1.3.1 La catarsis como función terapéutica**

Aristóteles, en su *Poética* (2004), diferencia a la tragedia de otras formas definiendo conceptos como el drama, la acción y la elevación del lenguaje. Un eje importante de su filosofía es el efecto que deben tener las formas teatrales, lo que llama la catarsis o purga.

Una tragedia, en consecuencia, es la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones. (2004, p.47).

De esta forma diferencia el arte de la tragedia de la narración o historia, que presentan la información objetivamente sin este efecto mejorador del ser humano, que hace de la tragedia algo ético y filosófico en cuanto es necesaria la creación de universales para la verosimilitud en la

imitación de éste. Rojo (2020) identifica dos sentidos del concepto de catarsis: por un lado, la experiencia ético-epistemológica de la mimesis y la identificación con el efecto del aprendizaje o crecimiento racional y cognitivo del espectador, por otro la dimensión física y medicinal de esta purificación, apuntada a su bienestar homeopático. Ambas nos inician en la discusión de la función terapéutica del teatro, siendo quizás la opción más acertada para el teatro posdramático un diálogo entre las dos. Si bien, Aristóteles defiende la pertinencia del arte en la sociedad ante las críticas de Platón argumentando la racionalidad detrás de la lógica de la creación de la estructura dramática, la descarga de las emociones y ruptura de la cotidianeidad que provoca la mimesis juega un papel igual de importante, y el carácter elevado y sensible de las formas poéticas permiten su efectividad estética -si bien no del espectáculo, considerado inferior al texto e incluso innecesario. El problema de la catarsis tan profundamente desarrollado a través de la modernidad es su unión indiferenciada con la estructura dramática, lo que la ha vuelto un lugar común del cual abusar como cualquier otro objeto de consumo. La verosimilitud extrema que hasta la época de Stanislavski constituía una búsqueda de la verdad por sobre el artificio para calar en lo filosófico de la vida, se volvió en la sociedad de la evasión un distanciamiento infructífero.

La purificación catártica de las emociones no es efectiva hoy en día, cuando más obras tenemos a nuestra disposición, porque paradójicamente, después de la obra no se vuelve a la vida, sino que la obra es el medio para negar la vida. Es como si en lugar de salir del edificio donde nos damos el masaje nos quedáramos en la camilla, porque estamos más cómodos ahí dentro que fuera, en la vida. Al final, el masaje deja de tener sentido y la purificación ya no se produce. Si no vamos fuera a correr, cargar cajas, pasear, etc. no surgen contracturas, y no hay nada que purificar. La catarsis se vuelve, de esta forma, un útil cuyo abuso ha generado una pérdida de efectividad en nuestro tiempo.” (Rojo, 2020, s.p.).

No pretendo, sin embargo, que éste sea el final de la discusión. Sería ingenuo intentar prescindir del concepto de catarsis por completo, ya que, si pensamos más allá de las defensas filosóficas de la catarsis, ésta cumplía el propósito de la posesión humana de lo divino mediante el ritual (Subirats, 2012, p.57). Es necesario encontrar las nuevas formas de vivir la catarsis del ritual y lo sagrado para lo cual la mimesis se ha agotado. La negación de la vida en la sociedad de consumo está mediada por la negación de lo sagrado y del enfrentamiento con lo real en todas sus dimensiones, por la imagen embrutecedora que nos separa del mundo mediante su representación, pero si entendemos lo sensible como la trinchera des-racionalizadora de la percepción podemos quizás volver a un nuevo concepto de catarsis, donde recuperamos su función terapéutica

despojándonos del afán obsesivo de imitar una realidad de manera unívoca, aceptando que puede tener infinitas formas y que el acuerdo existe sólo en la subjetividad de cada individuo en su conexión con la dimensión de lo sagrado. Merita (2018) propone como alternativa un desplazamiento del foco de la *anagnórisis* o reconocimiento estimado por Aristóteles, a en cambio el *acontecimiento* o lo que pasa entre el nudo y el desenlace, apoyado en la noción de tiempo de Ricoeur:

Desde este punto de vista, no es tanto el juego entre la ignorancia y el saber, es decir, la agnición trágica, sino el acontecimiento, es decir, el sentido del efecto por el cambio en sí mismo, que implica lo auténticamente importante, a saber, lo que se sitúa entre el nudo y el desenlace; es decir, el cambio... (Merita, 2018, p.41).

Este sentido del cambio o mudanza, como desplazamiento de lo material y lo simbólico pone el énfasis en el proceso o lo que permite que el cambio llegue a ser, algo que Aristóteles menciona muy superficialmente pero cuyo desarrollo nos puede llevar a una reflexión interesante que concuerda con los mecanismos del teatro posdramático.

### **1.3.2 Grotowski: El arte como vehículo**

Podemos encontrar a un perfecto referente de la función terapéutica del teatro del último siglo en el registro del trabajo de Grotowski. Según De Marinis (2004), si bien su concepto del arte como vehículo (en oposición al arte como presentación) tuvo un mayor desarrollo en las últimas etapas de su trabajo, la investigación de Grotowski con respecto al proceso personal del intérprete en su teatro es el hilo conector del trabajo de toda su vida. Cuando parte de la revolución del último tiempo en las artes escénicas tiene que ver con considerar al espectador y la relación teatral, más que un observador pasivo, también es controversial para la tradición moderna del teatro la postura de Grotowski al decidir, los últimos años de su vida, trabajar exclusivamente en el proceso del actor o performer, obviando la producción de cualquier tipo de presentación o espectáculo ante público. Esto, según De Marinis, resultante de su afán por indagar en su concepto del “yoga del actor”, es decir, un desarrollo personal espiritual a través del teatro, o más bien, lo que Grotowski considera el origen del teatro: el ritual. El ritual como existía antes del teatro no puede ser recreado, ya que dependía de la existencia de una comunidad. Lo que Grotowski plantea es una entrega del yo, para generar un equivalente a la experiencia ritual en las posibilidades de

hoy en día, todo esto mediante un trabajo que se basa en una técnica actoral y personal de cada performer y sin contemplar un producto terminado que deba emerger de ésta práctica. Esta entrega se logra a través del desenmascaramiento, del cambio de la necesidad de exhibirse por la de sacrificarse, éste énfasis radical en el proceso de transformación es lo que define a la performatividad frente a la máscara ilusoria de la teatralidad. Resulta fácil entender las posibilidades terapéuticas de ésta práctica si recordamos que sus características esenciales son la conexión mente-cuerpo, la trascendencia del individualismo y el habitar del tiempo presente (De Marinis, 2004, p.25), además del afán de Grotowski de penetrar en el inconsciente colectivo para encontrar esa autenticidad del trance, esa esencia de la vida. Al buscar esta esencia en los aspectos comunes de las tradiciones rituales de oriente, en específico en la India, el creador explora en el concepto de yoga para la creación escénica tanto como para la vida, popularizando la idea en ese entonces innovadora del “teatro-laboratorio”: “El presupuesto de base de las búsquedas de Grotowski es la idea de que trabajando sobre los centros energéticos del organismo se construye una vía física que permite llegar a una dimensión espiritual” (De Marinis, 2004, p.43).

Pero, ¿cómo dialoga esta propuesta formalmente con el teatro del siglo XXI? El teatro pobre de Grotowski propone una vía negativa, una autenticidad que evade la mimesis y se basa en las ideas conceptuales de los textos que se utilizan de punto de partida. Para el director polaco, lo verdaderamente esencial del acto teatral se encuentra en la relación y presencia del actor y del espectador en un espacio dispuesto para el acontecimiento. Para ello los elementos escenográficos, musicales y lumínicos pueden ser prescindibles, ya que no se trata de una identificación basada en la ilusión de la vida cotidiana, sino de una confrontación con el mito, basada en el acto ritual de un cuerpo que experimenta aquí y ahora. Lógicamente, ya que la vía negativa se trata de quitar también de la tradición de la técnica actoral esa acumulación de habilidades para el artificio, se cuestiona también la necesidad de un actor profesional o especializado en actuación.

Los espectadores están cada vez más individualizados en su relación con el mito, como verdad de la corporación o modelo de grupo, y creer es a menudo un problema de convicción intelectual. Esto quiere decir que es más difícil decidir cuál es el tipo de *choque* que se necesita para llegar a las profundidades psíquicas que ocultan la máscara vital. La identificación del grupo con el mito -la ecuación de la verdad individual personal con la verdad universal- es virtualmente imposible hoy en día.  
¿Qué puede hacerse? Primero, la *confrontación* con el mito más que la

identificación con él. En otras palabras, a la vez que se retiene nuestra experiencia privada, podemos tratar de encarnar el mito asumiendo su piel que ya no nos contiene para percibir la relatividad de nuestros problemas, su conexión con las "raíces" y la relatividad de las "raíces" a la luz de la experiencia actual. Si la situación es brutal, si nos despojamos y tocamos las capas más extraordinariamente íntimas, exponiéndolas, la máscara vital se quiebra y desaparece. (Grotowski, 1992, pp.18-19).

Vemos una dura crítica al modelo racional que ha dominado la historia hasta este tiempo, que para Grotowski significó en el proceso de *El príncipe constante* un trabajo del actor ya completamente independiente de la situación dramática contenida en el texto, sino sobre improvisaciones y evocación de experiencias importantes para el intérprete, un trabajo tanto técnico como espiritual, improvisaciones que el director organiza y gestiona para la creación del montaje. Importante es también el desplazamiento de la visión de Grotowski respecto a la participación del espectador, que en sus primeras búsquedas -cuyo alcance más radical serían los eventos del "parateatro"- le involucra literal y físicamente con el montaje, más tarde con *El príncipe constante* desarrollando una idea de público testigo, es decir, el valor de la mirada y la catarsis provocada por la atención hacia un ritual de transformación personal de un otro, que produciría una transformación también en quien le ve.

Finalmente, cabe también considerar lo que sabemos de la forma en que el propio Grotowski hablaba de su trabajo y sus intenciones. Según dos entrevistas, una realizada por Mario Raimondo en 1975 y otra por Marianne Ahme en 1992, antes de elegir la profesión teatral Grotowski padecía de serias inquietudes respecto a su identidad y su relación con los otros, además de su interés por la cosmovisión hindú (De Marinis, 2004, p.45). Podemos concluir entonces que la búsqueda teatral puede ser una búsqueda de la esencia misma del ser y su transformación, convirtiéndola en una práctica terapéutica, siendo para el director polaco el punto central de este proceso la relación con el otro que es al mismo tiempo la relación con uno/una mismo/a, que se concretiza no sólo en la relación del espectador y el intérprete, sino también y crucialmente, en el vínculo entre director/a y éste último (o, para nuestro concepto de autoría escénica, entre los distintos agentes creadores de la escena), para lo cual tenemos como referencia la descripción de Grotowski de su relación con Richard Cieslak, con quien más trabajó hasta su último período.

El conocimiento se proyecta hacia él, o más bien, se encuentra en él y nuestro crecimiento común se vuelve revelación. Ésta no es la instrucción que se le

ofrece a un alumno, sino una apertura total hacia otra persona en la que el “nacimiento doble o compartido” se vuelve posible. El actor vuelve a nacer, no sólo como actor sino como un hombre y con él yo vuelvo a nacer. Es una manera muy torpe de expresarlo pero lo que se logra es la total aceptación de un ser humano por otro” (Grotowski, 1965 cit. en De Marinis, 2004, p. 55).

Vemos claramente, que para él los frutos de la práctica espiritual que desarrolla van mucho más allá de un objetivo espectacular e incluso de uno artístico en el sentido estrecho de la palabra, siendo le intérprete un ser humano y un ser espiritual antes de ser intérprete. Por lo demás, Grotowski entiende este crecimiento o nacimiento como resultado de una relación horizontal con un otro creador, al ser, nuevamente, una relación personal de un ser humano a otro viviendo procesos profundos de autoexploración y conexión con el mundo, antes de su exposición al mundo teatral o la creación de un montaje.

**Capítulo II:**  
**Consideraciones éticas y elementos estéticos de la autoría escénica  
posdramática**

## **2.1 Rito y experiencia estética en los orígenes**

Varios creadores del siglo XX de distintos territorios de occidente, en la búsqueda de la esencia y propósito del teatro más allá de las preconcepciones dominadas por el pensamiento moderno que comienza a perder sentido, se vuelven a los comienzos de este arte en la historia de la humanidad, al igual como la antropología busca en las sociedades llamadas “primitivas” ciertos hilos conectores explicativos de las características comunes a todos los seres humanos como especie, dilucidando así los aspectos que por el contrario pertenecen al desarrollo cultural e identitario de cada comunidad. Para el mundo arcaico, la espiritualidad y el mundo sagrado es la guía que organiza y da propósito a la existencia, y el arte encuentra su lugar en el rito comunitario, inseparable del resto de los aspectos cotidianos. Aquí encontramos una gran pista a nuestra hipótesis. En el segundo subpunto nos concentramos en la cultura de la Antigua Grecia, aunque sabemos que el origen de la sociedad contemporánea se encuentra definitivamente en más de un territorio. Nos interesa considerar su fuerte influencia y utilizar sus principios como eje comparativo para la discusión del rito y el drama contemporáneo.

### **2.1.1 Rituales Chamánicos y experiencia sagrada**

Para entender la dimensión ritual del teatro de la que se desprende la función terapéutica, como mencionamos anteriormente, es necesario observar la información existente sobre las manifestaciones previas al teatro como especificidad de una disciplina artística, cuando la práctica de la espiritualidad estaba completamente fusionada con el resto de las necesidades básicas del individuo y la sociedad y la presencia de lo divino, es decir, lo real para Eliade (1981), pues para el autor, ésta permite la constante ruptura de la homogeneidad del espacio profano, es decir el cosmos desacralizado, la naturaleza tal y como se presenta a la percepción, con la demarcación de un “punto fijo”, llenando de sentido y orden al mundo (Eliade, 1981, pp.11-15). El mundo sagrado para Eliade es un mundo distinto al que habitamos, aunque es mediante la materialidad y la naturaleza que se muestra a momentos esta otra dimensión de lo no tangible, manifestaciones que el autor entiende como *hierofanías*, presentaciones de lo sobrenatural en lo inmediato.

Llamaremos chamán a cierto individuo encargado de manejar la fuerza de la divinidad y de los antepasados, principalmente para funciones curativas, y con ciertas características distintivas de otras figuras religiosas. El Chamán está presente en varias comunidades “primitivas”, el cual posee algunas cualidades que podríamos asociar al actor de la escena (Oliva y Torres Monreal, 2012, p.13). El chamán es un puente directo entre la comunidad, el cielo y el infierno, o la divinidad extraterrenal, gestando una comunicación que utiliza para llevar a cabo los ritos curativos (o de otras índoles). En las distintas culturas difieren los métodos de elección e instrucción de un candidato/a para este rol, sin embargo, siempre se requiere un proceso de transformación, de muerte simbólica dada por la primera experiencia extática del futuro chamán. El llamado parte por un accidente o una enfermedad, pero, al contrario de lo que a veces se piensa, el chamán no es una persona psicopática o desequilibrada mentalmente, ya que sus episodios extáticos son controlados y tienen fines curativos. El rito de iniciación del chamán consiste en la curación de sus males iniciales, de los que aprende esta técnica para aplicarla al resto de la comunidad (después de un período de instrucción de cierta longitud). Luego de ello, goza de mucha más vitalidad y habilidad física e intelectual que el resto, precisamente por su formación técnica y los requerimientos de su oficio.

Pero el mago primitivo, el hombre-médico o el chamán no es sólo un enfermo: es, ante todas las cosas, un enfermo que ha conseguido curar, y que se ha curado a sí mismo. Muchas veces, cuando la vocación del chamán o del hombre-médico se manifiesta a través de una enfermedad o de un ataque epiléptico, la iniciación del candidato equivale a una curación. (Eliade, 1976, p.40).

Así entonces, la vocación chamánica muchas veces implica un llamamiento necesario, tanto para el propio chamán como para la comunidad que lo acoge. El sacrificio que realiza el hombre-médico al entregar su vida y su alma a la función espiritual, no es meramente utilitario para la curación de las enfermedades del resto del grupo humano, sino, que implica un desarrollo personal y espiritual para sí mismo. Eliade identifica ciertos puntos en común en el concepto de la muerte simbólica que se lleva a cabo para la iniciación de un neófito, entre ellas, de las más relevantes es la sustitución de los órganos y la transmutación del cuerpo por los dioses o antepasados (Eliade, 1976, p.60). Además, todas las comunidades chamanistas desarrollan una fuerte importancia del símbolo, basado en su construcción mítica, donde el vestuario e

indumentaria del chamán es generosamente equipado con evocaciones animales, humanas y divinas como materialización de las fuerzas que le acompañarán en su viaje espiritual donde tendrá contacto con la divinidad (Eliade, 1976, p.130). Destaco, en particular, estas características de la práctica del chamanismo porque me parece que, no por coincidencia, nos sirven para hacer una analogía con el rito teatral contemporáneo, o lo que aspira a ser para creadores como Antonin Artaud (1975), quien, harto de la falsedad y vacío del teatro de la representación, hace una analogía del mundo contemporáneo despojado de su espiritualidad como la consecuencia de una peste, encontrando el vínculo del potencial del rito teatral con las prácticas curativas de las comunidades “primitivas” antes que nosotras:

(...) y también los órganos nadie comprendió  
nunca  
para qué servían  
— — entonces pensé en un teatro de la  
crueldad que baile y que grite  
para abortar órganos  
y barrer con todos los microbios y en la anatomía sin grietas del  
hombre  
donde se abortó todo lo que está cuarteado  
hacer reinar la salud sin dios. (Artaud, 1975, p.40).

Artaud propone, a lo largo de toda su obra, la recuperación de la experiencia sagrada mediante el teatro y la poesía con su *Teatro de la Crueldad*, lo que estima necesario por considerar a la representación, entendida como ficción o lo negativo del mundo, un opuesto a la afirmación de la vida. El trozo de madera tallada en forma de águila que pende del hábito del chamán no representa a éste animal, sino que lo *es* en cuanto el objeto en su función implica un punto de fuga de lo profano hacia lo sagrado, realidad que la ciencia y el empirismo no acaban por reconocer.

Como vemos, en Eliade (1976), los ritos de iniciación de los neófitos chamanes pueden parecer muy duros, sádicos o sangrientos a nuestros ojos, como lo es la imagen del despedazamiento de un cuerpo, la introducción de piedras mágicas en el cerebro o el contemplar el propio cuerpo inerte desde afuera. Sin embargo, en estas experiencias reside lo bello del traspaso de una técnica por los propios antepasados, la sabiduría de la vida y la muerte y la posibilidad del sacrificio personal por un bien mayor a sí mismo. A esta relación con el sufrimiento y la crueldad, a este mirar de frente la realidad del cuerpo y de la vida le hace una evasiva la lógica de la representación, que nos permite distanciarnos creando un mundo racional y repetible, que obedece

a la realidad homogénea de lo profano, al estar el teatro esclavizado por el texto y la psicología, la producción instrumental, la idea de producto terminado por sobre el proceso, devenir, viaje.

Cabe reflexionar también, sobre un factor fundamental en la relación del teatro contemporáneo y el rito: este último, lejos de ser mero entretenimiento, cumple el propósito de dar sentido al mundo, siendo la ejecución de la mitología que permite dar explicación a las preguntas primordiales del ser humano. En la época de dominación del pensamiento científico, que pretende solucionar estas preguntas sobre la naturaleza únicamente mediante la experiencia sensible directa o indirecta, no hay suficiente cabida para la dimensión de lo no-representable, aquello que no se puede decir con palabras. El teatro mimético no sirve ya para explicar el origen del mundo, en cuanto remite siempre a un texto que impone su intelectualidad por sobre la ejecución en presente y en cuerpo del rito, además de que, muchas veces, no toma en cuenta el carecer de un contexto cultural contenedor de una cosmovisión en común de donde afirmar el mito. Cattaneo (2004) escribe sobre la relación entre el rito y el mito en las culturas primitivas:

Sin duda el lenguaje es un preponderante medio de comunicación en las culturas primitivas, esto es revelado en la importancia que se le asigna a los mitos como relato, pero sabemos que no es el medio exclusivo de transmisión de una mitología, ya que el gesto también encierra una historia subtextual perteneciente a la memoria colectiva del pueblo teniendo su origen en los gestos relacionados íntimamente con un mito determinado, con aquellos gestos subentendidos de las unidades relatadas en el mito. (Cattaneo, 2004, p.22).

Evidentemente, por ésta y muchas razones, las sociedades individualistas de la modernidad no pueden reproducir este sistema. Entonces, ¿cómo volver a una ritualidad en el siglo XXI, y qué elementos originarios podemos resignificar? Quizás las sociedades contemporáneas no poseen una cosmovisión en común, siendo precisamente eso lo que le ha permitido al teatro posdramático valerse de un desborde de signos con posibilidad de ser interpretados simbólicamente, fragmentar el espacio y el tiempo para encontrar ese punto de fuga hacia lo sagrado en lo no-representable mediante los sentidos, siendo la vuelta al presente, el aquí y ahora el único vehículo hacia la realidad, la verdadera experiencia de acontecimiento en un mundo donde la virtualidad como realidad alterna es, aun así, profana e indiferente. Encontrar, entonces, signos y gestos no enmarcados en las categorías añejas de la modernidad (territorialidad de la colonización, raza, género, clase, patologías, etc.) y sí en las categorías de lo humano desde su necesidad espiritual,

podría ser un camino para recuperar cierta dimensión ritual en el teatro contemporáneo, y asimismo, su función terapéutica.

### **2.1.2 La experiencia estética en los orígenes del drama**

Primero que nada, nos apoyamos en Brioso (2003) para decir que en definitiva, a diferencia del teatro contemporáneo, las puestas en escena de tragedias y comedias en la Atenas clásica eran eventos de carácter masivo y ocupaban un lugar de importancia en la vida cultural de la población. Esto no era una actitud independiente de parte del público, sino que formaba parte de la cosmovisión y estructura de la sociedad griega politeísta, donde el culto a Dionisos, dios del vino, la fertilidad y la agricultura y a quien iban destinados los primeros rituales de danza y canto conocidos como ditirambos, precursores del teatro griego, eran de importancia tanto cívica como religiosa. Aunque con el tiempo muchas de sus características originales se irán debilitando, los asistentes a las representaciones lo entendían como una acción piadosa y patriótica, de ahí las expectativas del público de, por ejemplo, ser deleitados con representaciones nuevas cada festival, que se componía de una tetralogía de tragedias seguida de una comedia (Brioso, 2003, pp.17-18). Esto y la estructura del espacio teatral, cuya división física entre público y actores era menos determinante que la del teatro “a la italiana” que conocemos actualmente, nos permite entender al teatro griego como un evento realmente democrático, estrechamente relacionado con las costumbres y necesidades de su comunidad, siendo mucho más que un mero entretenimiento.

Respecto a las cualidades de la experiencia estética del fenómeno teatral en la antigua Grecia, las categorías de tragedia y comedia nos indican dos extremos de acción política en una misma jornada de festival. Por una parte, la tragedia, siempre referente a la mitología conocida por el público y cuyas partes quedan muy bien establecidas por Aristóteles en la Poética (2004), es de carácter elevado y permitirá mediante sus formas poéticas y, sobre todo, por medio de la dialéctica del/con el coro, reforzar la moral del buen ciudadano y conservar los valores nacionales. La experiencia catártica se dará mediante el temor y la compasión, y la sucesión de acontecimientos llevará siempre a la *anagnorisis* o reconocimiento del protagonista. En ambos géneros, la escenografía y vestuario serán modestos, ya que por un lado la tragedia contará siempre con un prólogo que recordará al público el contexto de la historia que continúa, y por su parte, la comedia, a diferencia de la tragedia, podrá disponer en distintos momentos de la alocución al público por

parte de actores y el coro, y la línea argumental, aunque no se basa siempre en la mitología, será de temática conocida por el ciudadano ateniense común, por lo que se apela a la capacidad imaginativa del espectador en ese sentido. De esta manera, la comedia será el campo crítico de los problemas de la sociedad griega, al mismo tiempo que el despliegue de la ideología predominante que se refleja en la representación de personajes no divinos y situaciones cercanas a la ciudadanía. Esto queda en evidencia al surgir distintas facciones de pensamiento en respuesta a la turbulencia política del siglo IV y V en paralelo, a partir de lo cual la comedia se desmolda de su forma genérica y, entre autores y público, el momento de la representación se vuelve un campo de batalla para el linchamiento de figuras públicas repudiadas y el enfrentamiento entre distintas facciones de pensamiento. Entendemos que lo que acusa Platón con el concepto de “teatrocracia” (700c-d y 701a, cit. en Brioso, 2003, p.27) puede implicar que la degeneración de las formas poéticas de la puesta en escena de la comedia y, en menor medida por ser más conservadora, de la tragedia, tiene como consecuencia la pérdida del teatro en su dimensión estética, acaso insinuando que es precisamente en esa estructura, herencia de los rituales religiosos, donde se encontraba la unión entre ética y estética para los habitantes de la antigua Grecia. Con esto quiero decir, que las costumbres formales del teatro que se consideraron conservadoras para los griegos, eran las que contenían los efectos didácticos, pertinentes a las intenciones del estado, y catárticos en el sentido extático que invoca Dioniso. El uso de la máscara, por ejemplo, sería uno de los recursos más antiguos y bien conservados que podemos reconocer en civilizaciones tanto modernas como antiguas, y para Otto (2001) establecían precisamente este vínculo con la espiritualidad en la experiencia estética del teatro griego:

No es el sufrimiento o la nostalgia lo que desde aquélla habla al alma humana, sino la verdad universal de Dioniso, el fenómeno originario de la duplicidad, la lejanía casi tangible, el sobrecogedor encuentro con lo irrecuperable, la fraternal unión de vida y muerte. Esta duplicidad tiene su símbolo en la máscara (...) Toda la magnificencia de lo periclitado, lo sofocado, aparece con una cercanía avasalladora, al tiempo que se pierde en lo infinito. El portador de la máscara se ve arrebatado por la excelsitud y agilidad de aquellos que ya no son. Él es él y, sin embargo, otro. La locura lo ha rozado y algo del secreto del dios frenético, del espíritu del ser bifronte que habita en la máscara y cuyo último retoño es el actor (p. 152).

Vemos entonces cómo las técnicas teatrales, además de traspasar las tradiciones verbales y escritas del mito y su explicación ontológica, contienen la transformación espiritual en conexión

con las necesidades más primordiales de sentido trascendental del ser humano, y se enraízan en una práctica tan originaria como lo es el origen del mundo, obedeciendo a la dualidad de la experiencia humana de lo profano con lo divino. La experiencia estética, sin ésta concepción espiritual permitida por la existencia de un sentido de colectividad y cosmovisión común, se convierte en puro acto de contemplación individual dado en el tiempo presente por materialidades vacías, condición que ha sido el centro de la crítica a la actividad teatral a lo largo de la modernidad.

## **2.2 Consideraciones éticas en la autoría escénica posdramática**

En este punto se abarcan algunos de los dilemas éticos que surgen en conjunto con el cuestionamiento y expansión de las barreras de lo representacional versus lo performativo, la exploración de la liminalidad levanta preguntas sobre los acuerdos entre público y artista, el rol de la violencia, la política y los cuerpos y la necesidad del sacrificio para la vigencia del quehacer teatral, roles que son perpetuados tanto por espectadores como creadores.

### **2.2.1 El giro ético de la reflexión estética**

Las radicales reformulaciones del teatro posdramático en cuanto a la representación, al espacio-tiempo, a las tradiciones modernas del oficio y su conexión con el resto de las esferas de la sociedad inicia inevitablemente una discusión respecto a los resguardos necesarios de esta nueva perspectiva, no libre de riesgos. La performatividad, como práctica radicalmente corporal, nos da un ejemplo concreto de la necesidad de la discusión de la ética alrededor del quehacer artístico. Todo cambio de paradigma pretende, en alguna medida, ganar ciertas libertades que el paradigma anterior no permitía, sin embargo, cabe preguntarnos también cuándo ciertos comportamientos en apariencia obedientes a aquellas ganancias son en el fondo un aprovechamiento poco elocuente de la nebulosa en los contornos de los renovados acuerdos (estoy pensando en, por ejemplo, la autoflagelación del artista como recurso del shock y el daño posiblemente permanente que genera tanto en el artista como en el observador, y por otra parte, en la ruptura de acuerdos culturales fundamentales como la presentación de contenido pornográfico en espacios públicos con infantes presentes).

Fischer-Lichte (2011, p. 37) analiza la performance de Abramovic y señala cómo las categorías del análisis estético carecen de sentido como categorías separadas cuando la obra de arte y el cuerpo del intérprete o el espectador y, por lo tanto, sus condiciones de producción responden al mismo tiempo y espacio, en un sólo acontecimiento. Para la autora, esto implica un paso de la lectura signífica a una segunda categoría, donde imperaría el acontecimiento sensible y el efecto de la obra se hallaría en éste. Nos movemos, entonces, de un trabajo que históricamente se mueve en primer lugar en el campo de acción del intelecto, a una disciplina vista desde sus efectos en el cuerpo sensible y sus afectos, cayendo en manos de una impredecibilidad que resulta incómoda y por lo tanto, transgresora. Si bien, también podemos declarar muy pertinentemente la importancia de la dignidad en las relaciones de los artistas con sus propios procesos de producción, el público, en desconocimiento de las condiciones exactas a las que acepta ser sometido con la experiencia de una obra de arte, se encuentra en una posición distinta de vulnerabilidad.

Por otra parte, como lo comprobó Schechner en su *Environmental Theatre* (1973), y la misma Abramovic en *Rythm 0* (1974), proponer la destrucción de la barrera convencional entre público y espectáculo significa exponer a los/as artistas a los deseos de una masa de gente desconocida que, dada la libertad y quizás gracias al contexto cultural del teatro o galería de arte como espacio liminal entre la realidad y la ficción, podrán ser capaces de poner en riesgo la integridad de todos/as los/as presentes. De todas formas, es evidente que ambas partes reciban el poder de manifestar posturas y reacciones, poder que no tienen más opción que ejercer de una forma u otra: si no podemos reducir la experiencia creadora y receptiva únicamente al procesamiento de los signos, sí estamos obteniendo, como performers o como espectadores y a lo largo de toda la instancia performativa, señales fuertemente codificadas de las que somos capaces siempre de extraer una lectura.

Lo que está quizás todavía en cuestión es la influencia de la convención teatral tan fuertemente arraigada por tantos siglos en el paradigma de la recepción artística de la modernidad, y si actúa en el espectador como factor coercitivo, aun cuando por parte de la misma obra, se estipula su libertad. El bucle de retroalimentación autopoiético que propone Fischer-Lichte se convierte entonces en un espacio-tiempo de negociación de las condiciones éticas y definiciones de arte, que por lo demás, como piensa también Rancière, están siendo constantemente renovadas por y para el mismo acto (Rancière, 1995, pp.32-33).

Sin embargo, cabe decir que considero que ciertas intenciones del teatro participativo de Bernat y su concepto de inhibición/desinhibición (Cornago, 2016) y del psicodrama, proponen implícitamente que, si el espectador no está físicamente deambulando el espacio de la escena, o no declara verbal y explícitamente su opinión, es un espectador pasivo o no pertenece al bucle de retroalimentación, y por lo tanto, no goza de una transformación terapéutica. Respecto a estas estrategias Fischer-Lichte nos dice:

Ante el espectador no hay que ponerle los ojos simplemente en el cambio de roles, la formación de una comunidad, la distancia o la cercanía, sino que hay que hacer que los experimente en su propio cuerpo como participante en la realización escénica. (2011, p.82).

Así, el análisis de la autora funciona reconociendo una línea divisoria preexistente entre espectador y artista/obra, la cual es desdibujada por la corporeización de la experiencia en presente provocada por ciertos actos performáticos que dejan a incertidumbre la amplitud del campo de acción de quien coexiste en escena en un principio como observador, disminuyendo ante todo la posibilidad de manipulación del resultado o consecuencia de la propuesta escénica. En ese sentido, la “pasividad” de la que intenta escapar Bernat para Fischer-Lichte es una reacción igualmente participativa que la irrupción en el espacio delimitado de la performance, ya que es un resultado de la coexistencia de actores en una realización escénica.

Distinta será la discusión cuando pensamos en sustraer el cuerpo del intérprete o la obra completa de sus presupuestos convencionales respecto al espacio y tiempo de la realización escénica, asunto más que complejísimo por atender a problemas específicos del surgimiento sin precedentes de la tecnología, a propósito del fuerte debate actual respecto a las consideraciones éticas de la Inteligencia Artificial y las nuevas nociones de cuerpo que surgen de él.

Para Rancière (2008), esta concepción del espectador como víctima del “mal de espectar” es una herencia de los postulados de Platón en *La República*, donde éste establece la división entre el público entendido que aprovecha el teatro y el vulgar, que padecería de ignorancia y excesiva emocionalidad, por lo que no estaría apto para participar del evento teatral. Los intentos posteriores por reivindicar esta presuposición, por ejemplo, la filosofía marxista, fallan en su cometido por seguir entendiendo a las clases no privilegiadas como necesitadas de una fuerza externa que les salve de su condición. Podemos ver en el teatro cómo se aspiraba a una educación de las

audiencias, una imposición elitista de las definiciones de la relación teatral que perdurará hasta principios del siglo XX, que consideraba la recepción teatral como un fenómeno casi exclusivo de la racionalidad, como vemos en la intención de suprimir las reacciones orgánicas del público. La verdadera forma de huir de esta actitud elitista, no es suscitar intencionadamente éstas reacciones, de manera que siguen permaneciendo bajo el control de los artistas. El arte es como tal, una redistribución de los roles y una puesta en evidencia de las condiciones de producción y recepción de sí mismo y de las formas de inscripción de sentido de una comunidad, en cuanto el poder inherente a la experiencia subjetiva es reconocido como tal, independiente incluso de las intenciones de su autor. Al respecto, Rancière nos dice:

Ser espectador no es la condición pasiva que precisaríamos cambiar en actividad. Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento aquello que ven con aquello que han visto y dicho, hecho y soñado. No hay forma privilegiada, así como no hay punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida, cruzamientos y nudos que nos permiten aprender algo nuevo si recusamos en primer lugar la distancia radical, en segundo lugar, la distribución de los roles, y en tercero, las fronteras entre los territorios. No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que hay en el ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia. (Rancière, 2008, p.23).

Entonces, para el autor la experiencia estética es de por sí un acto político, aunque no necesariamente obediente en la concordancia con el ethos de una comunidad, medida en la que hegemoníamente se define su utilidad y, por lo tanto, el derecho a denominarse como arte. Este último punto es completamente contingente a las discusiones posmodernas del arte. No existe buen ni mal arte y todo puede serlo. Sólo es posible plantear este postulado gracias a la lucha del arte contemporáneo por su autonomía frente a la reducción Platónica de las formas del arte a la función didáctica condensada en sus tradiciones, y al régimen de visibilidad que opera bajo el principio de la mimesis, nuevamente escrutando su utilidad y servidumbre al gran precepto de la modernidad: racionalidad como único parámetro válido de construcción de sentido. Por suerte el arte existe desde mucho antes de la época científica, y aún tenía razón de existir antes que ella. Ampliar nuestra perspectiva hacia la autonomía del arte nos otorga no sólo una apertura hacia nuevas formas de hacer y entender la validez y visibilidad de aquello que no pertenece a estrechas definiciones, también nos permite libertad como espectadores de obras de épocas pasadas, ya que

aún sometidos sus creadores/as a duras leyes y expectativas, nuestra capacidad de autoría como receptores que completan la obra con sus propias experiencias nos hace dispuestos a recibir lo sensible siempre presente, por su naturaleza, en el arte del pasado, del presente y del futuro.

Rancière hace una analogía del proceso de aprendizaje y la relación entre maestro/estudiante con la relación teatral. Plantea que existe una lógica embrutecedora basada en la idea de la verdad como no-separación, que es en el fondo problemática en cuanto a visión unívoca del mundo y del conocimiento. Aquello que el maestro intenta utilizar como herramienta para disminuir la brecha entre él y el ignorante, a saber, el conocimiento del que es poseedor y cuyo traspaso convertiría al ignorante en docto, termina por ser causa de la preservación de la distancia que se intenta suprimir, al mantener la reproducción de los roles jerárquicos. La emancipación del estudiante se dará en el reconocimiento de esta distancia como una oportunidad de vislumbrar la multiplicidad de la experiencia humana y la inteligencia como acción de hacer nuevas conexiones de lo observado con lo vivido, siendo una capacidad inherente a todos los seres humanos. La verdad desaparece entonces en la desmantelación de los mecanismos que definían los roles que ella misma pretendía destruir. El maestro intenta hacer a su alumno experto, como la obra intenta que el espectador entienda su lenguaje y sus condiciones de producción, mediante el presupuesto de que son los primeros por excelencia los únicos poseedores de ese conocimiento. La verdad se convierte a plural al entender que la democratización de todo conocimiento implica la desaparición de las definiciones fijas que ordenan estos derechos de posesión, que habitan en las mismas definiciones de “espectador” como un/a otro/a en oposición a creador/a, y de “ignorante” como no poseedor del saber, en oposición al maestro. Así, Rancière dice: “La distancia no es un mal a abolir, es la condición normal de toda comunicación” (2008, p.17).

El proceso emancipatorio del teatro entonces no estaría en la capacidad del artista y su obra de transmitir el conocimiento que se propuso transmitir, que siempre será medido en cuanto a una estandarización generada por la hegemonía y el reparto de lo sensible, sino de abrir las posibilidades de traducción de los signos y recepción de las sensibilidades en quien observa, y esta posibilidad estará siempre presente en el momento teatral como convivio, como enfrentamiento de una colectividad presente y concreta de diversidades, como levantamiento de imágenes generadoras de artistas de la interpretación de signos y calculadores de distancias. Entender nuestras diferencias y lo que nos hace particulares sin considerar estandarizaciones jerarquizadas,

es ya un acto de contracorriente que destruye la tradición que permitía a la hegemonía decidir a quién pertenecía el derecho a voz, y en la constante verificación de nuestra capacidad de interpretar se halla la comprobación de la fluidez identitaria que nos propone la posmodernidad.

### **2.2.2 Autoría escénica y el rol del director: ética posmoderna**

Sabemos que, en estricto rigor, el del director teatral como término y como creador diferenciado del dramaturgo era un rol desconocido o no popularizado en el teatro occidental hasta el siglo XVIII. Diferenciado y todo, quien dirigía era algo así como la segunda voz del dramaturgo, y su trabajo consistía en asegurar la fidelidad de la puesta en escena a lo que él o ella interpretaba como el análisis correcto del texto. Posterior a eso, y con mucha más fuerza a fines del siglo XIX, varios creadores hacen emerger la idea de un cuaderno de la dirección o partitura, registro de movimientos, imágenes, iluminación, sonoridad y sobre todo composición, que bajan al texto de su pedestal para poner en valor la capacidad comunicativa de los diferentes elementos que componen a la escena. Aquí el rol del director cobra extrema importancia, reconociéndolo como el organizador de estos elementos en pos de su mirada y autoría. El actor y la actriz, como cuerpos en escena, quedaban posicionados como un elemento más de la composición, subyugados a las necesidades creativas del director.

Proponemos la sustitución de esta visión por la del/la creador/a escénico como mediador de fuerzas energéticas, levantamiento de materiales afectivos, posibilitador de imágenes ajenas a sí mismo/a y al espectador, transportador de objetos extraños a todo el mundo y, por lo tanto, poseedor de universales vitales. La autonomía del arte que mencionamos anteriormente no lo es sólo de su régimen ético y poético-representativo (en términos de Rancière), es en la práctica la autonomía del objeto de contemplación de su propio creador, el punto donde fijan la mirada el creador y su comunidad para encontrarse en la distancia entre sus conocimientos y experiencias. Si los/as creadores/as escénicos/as de un mismo proyecto son en igual medida ajenos a su propio producto artístico, al reconocerse como levantadores de materiales sensibles de su pequeña colectividad, se insertan en un territorio, tiempo-espacio compartido con una infinita diversidad de interconexiones socioculturales en las que participan y que estarán siempre mediando a través de su proceso creativo, el producto teatral se *presenta*, en oposición a *representarse*. Existe no como acción embrutecedora de un conocedor intentando decir algo con la convicción superior de

que sabe lo que su espectador necesita descubrir, sino en igualdad de condiciones frente a lo experimentado: el proceso nunca terminado del devenir humano de la comunicación en poesía, aquello que no se puede decir con términos cotidianos, en otras palabras, el punto de fuga de lo profano en divinidad, que desborda de los cuerpos de sus provocadores deviniendo en lo extraño no obstante suscitado desde su particularidad. La urgencia entonces del creador escénico es la materialización de la urgencia de su equipo, que a su vez son movilizados/as por urgencias colectivas que de alguna u otra manera permean al grupo. Si estas urgencias son observadas por sus creadores con la curiosidad de un niño y se les permite devenir en teatro de entre todas las formas que pueden tomar, estaremos los presentes atestiguando un acto de máxima vulnerabilidad en vivo y en directo. Peter Brook lo aborda en “Provocaciones”:

uno debe ser fiel a sí mismo, creer en lo que uno hace, pero sin dejar de adherir en la certeza de que la verdad está siempre en otra parte. Sólo entonces uno podrá evaluar la posibilidad de estar, de ser, con uno mismo y más allá de uno mismo, y así verá que este movimiento de ir de adentro hacia afuera se acrecienta con el intercambio con los demás, y es el fundamento de la visión estereoscópica de la existencia que puede brindar el teatro. (1995, p. 21).

Así, las nuevas formas de pensar la dirección como creación escénica, al renunciar a las certezas, se apoya en un rechazo a una definición del proceso artístico y de las relaciones intra y extra escénicas, a una definición por lo indefinido. Lo mismo ocurre con el concepto de dramaturgia. Al entender una realización escénica como valoración del acontecimiento, el o los textos pierden su definición de antecedente previo al momento teatral y ganan posibilidades de agenciamiento en relación únicamente con este acontecimiento. Sin embargo, el teatro posdramático sospecha en primer lugar del recurso textual que entraña la manera de inscribir sentido de las que se quiere alejar, por lo que es importante vigilar que el agente textual, aún fragmentado o en diálogo con este acontecimiento, no funcione de todas maneras como legitimador de la inscripción de sentido hegemónica de un objeto artístico que de otra forma no encuentra su anclaje en estas operaciones. Para Heathfield (2010), éste es el dilema ético del/la nuevo/a dramaturgo/a, y lo considero extensible a la experiencia del director que de igual manera se encuentra en un rol históricamente poderoso y que, por lo mismo, debe siempre problematizar sus formas de relacionarse con la escena y sus componentes como acto de resistencia.

### **2.3 Elementos estéticos de la autoría escénica posdramática**

Analizaré en profundidad los elementos principales que constituyen al teatro posdramático y aportan al concepto de autoría escénica, de acuerdo a como se han ido desarrollando en las últimas décadas, aunque muchos de estos tienen antecedentes mucho más antiguos. Se indagará en la complejidad del concepto de autorreferencia en el arte, el giro que dan los estudios de semiótica en el contexto del diálogo entre cuerpo y lenguaje, y la inevitable discusión de la transformación que la era tecnológica provoca en las artes vivas.

### **2.3.1 Autorreferencia y autorreflexión del arte**

De todo lo expuesto anteriormente podemos extraer un postulado: el arte siempre está hablando de sí mismo, aunque no es lo único que hace. La renuncia del teatro a toda pretensión de extemporaneidad nos remite cada vez más a su función estética como acto de máxima presencialidad y cohabitación de un mismo espacio-tiempo y cada vez menos a las temáticas que se desean movilizar. Probablemente un factor muy determinante para este cambio tan radical, sea la explosión de posibilidades que nos presentan los nuevos medios de comunicación y el avance tecnológico en general, cuando, de entre todas las formas de hacer llegar un mensaje, las artes escénicas, en comparación, resultan por mucho más aparatosas y excesivamente íntimas. Es natural entonces, como ya se ha dicho, reivindicar la necesidad de la presencialidad, y para ello, las temáticas o el contenido conceptual de las obras por sí solo es poco útil al arte, ya que siempre se hablará en esencia de las mismas grandes preguntas de la humanidad, y siempre este contenido intelectualizado podrá encontrar formatos más digeribles y convenientes para las masas. Importa entonces la cualidad única del arte de hacernos pensar sobre sus propios medios de producción y abstraernos de la insistencia del mundo en la trascendencia. El bucle de retroalimentación autopoiético del que habla Fischer-Lichte (2011), es la evidencia de que el poder de la realización escénica reside en sí mismo como multiplicidad de agentes que accionan cuando reaccionan y viceversa, no en la referencialidad del lenguaje. Me afirmo en las ideas de Deleuze y Guattari:

Para lograr lo múltiple se necesita un método que efectivamente lo haga; ninguna astucia tipográfica, ninguna habilidad léxica, combinación o creación de palabras, ninguna audacia sintáctica pueden sustituirlo. En efecto, a menudo, todo eso sólo son procedimientos miméticos destinados a diseminar o desmembrar una unidad que se mantiene en otra dimensión

para un libro-imagen. Tecnonarcisismo. Las creaciones tipográficas, léxicas o sintácticas sólo son necesarias si dejan de pertenecer a la forma de expresión de una unidad oculta, para devenir ellas mismas una de las dimensiones de la multiplicidad considerada. (2004, p.26).

Así, el concepto de meseta como unidad de un conjunto interconectado en infinitas relaciones multidireccionales anti-jerárquicas, nos sirve para entender una obra como unidad de un gran proceso de sinapsis y ramificaciones del ser con el acontecimiento, la colectividad y el imaginario, no como momento culminante de trascendencia, sino como valor intrínseco de la experiencia sensible. La fábula remitirá siempre a su afán didáctico, y renunciar a ella será inmediatamente remitir a lo que la ciencia ha considerado el remanente de la consciencia, al aparato sensible que sólo haya sus certezas en sí mismo.

Más concretamente, los primeros intentos de autorreferencialidad del arte vivo son los *happening*, que demostraron la radicalidad de la predominancia en la intención de la obra de develar los medios de producción del arte; si bien, existía como recurso reflexivo, por ejemplo, en Chejov, la representación de situaciones teatrales dentro de la misma obra, lo que Pavis (2014, p.48) llama ‘teatro dentro del teatro’ y los diálogos referentes a la disciplina teatral, más no al hecho de que la representación que se está llevando a cabo en el momento es un universo ficcional.

Para volver la mirada al cuestionamiento del arte por el arte, es necesario renunciar a la trama y la figuración que siempre intentará referenciar algo trascendente a sí mismo. Al mismo tiempo, esta radical propuesta significa un desplazamiento disciplinar de todas las artes entre sí mismas, siendo en gran parte pintores, músicos o escultores, los creadores de estos *happenings*. Es ahí donde los intentos de redefinición de cada disciplina y sus marcos de diferenciación decantan en la continua comprobación de que, en cuanto hablan de sí mismos y para ello recurren a una multiplicidad infinita de recursos sensibles y superposiciones inmediatas, rechazando su historicidad, no es posible una definición precisa como lo es más quizás una definición por la vía negativa. La descripción más certera de los *happenings*, para Sontag (1962), tiene que ver más con lo que no son, es decir, que no están en un edificio identificado previamente como teatral, no obedecen a las normas aristotélicas de la narración ni a la técnica precisa de una disciplina en particular.

De ahí en adelante podemos englobar una gran variedad de prácticas con las mismas intenciones bajo la teoría de lo performativo. Sin embargo, no es necesaria la operación intencional

de autorreferencia por parte de los creadores para que una obra sea autorreflexiva, y ésta tampoco es siempre explícita. Para Rancière (2007), toda imagen (en su amplio sentido, incluyendo, pero más allá, de la experiencia visual) contiene en sí misma el rastro de su propia generación, como su existencia inmediata es prueba de su origen. Entonces, el continuo rechazo a su decodificación sería el elemento que vuelca la experiencia estética hacia sí misma. Podemos, desde ese punto de vista, analizar la autorreferencialidad de una obra de teatro en cuanto aparecen las operaciones y las materialidades con más o menos nivel de enmascaramiento.

Aún es posible ir más allá de lo dicho y establecer que toda obra actúa en operaciones de autorreferencialidad según lo que Pavis llama “vectores deseantes” (2000), que para Palasi (2021) implica que el acto de creación es de por sí una referencia al propio artista al incluir, aunque de manera codificada y en el diálogo de los signos, siempre una manera de ver el mundo y un rastro de las experiencias personales. Estos signos, además, no sólo serán decodificados por el público según sus propias experiencias subjetivas, como ya hemos dicho, sino que han sido en primer lugar generados por el trabajo de canalización de la subjetividad de un creador, resultando en objeto ficcional siempre entrelazado con trazas autobiográficas, o en el caso de la propuesta performativa, en objeto autorreflexivo que siempre hará referencia a su porción ficcional en la acción de eliminar la evidencia de su proceso como construcción poética. He aquí una faceta clara de las posibilidades terapéuticas del teatro como reconocimiento de las pulsiones y deseos en distintas capas de la relación del ser humano consigo mismo, y la importancia de la enunciación de estas pulsiones personales en el proceso de constitución de comunidad e identificación del otro en uno mismo. Las formas poéticas y sensibles presentes en la construcción artística en general y de manera intencionada en el teatro posdramático y la autoría escénica en particular por su afán de extremar la multiplicidad de la autoficción, permiten la amplificación de la autorreferencialidad presente en cualquier discurso.

En este sentido, pocas o ninguna pieza teatral permanece montándose ante público con la pretensión ingenua de una completa ilusión: la autorreferencialidad es la constante conceptual en el teatro posdramático. Esta constante es la que finalmente le ha permitido la autonomía que busca hace tanto tiempo, la que no resulta en una elevación del arte por sobre la sociedad que le da vida y forma, como un ente independiente del ser humano mismo a quien vuelve diminuto frente a su grandeza, sino por el contrario, la experiencia estética justifica su propia existencia en conjunto con las disciplinas que la sostienen y evidencian su capacidad singular de remover afectos, y el

arte responde a esta acogida complejizando sus lenguajes y accionando en nombre de sí misma porque se entiende como inserta profundamente en el entramado social.

### 2.3.2 Signos y su recepción

Aunque pueda parecer contradictorio, resulta que la semiosis es un proceso inevitable inherente a la configuración biológica y cultural del ser humano, y por eso vale, a pesar de que proponemos escapar de los signos como unívocos y de su referencialidad, que aún consideremos para cualquier estudio de la creación escénica. El tema es el cómo, ya que, relativo al puesto prioritario y total que ha ocupado y ocupa hasta el día de hoy el análisis semiótico en el teatro, su redefinición requiere proceder con cautela. Precisamente, cómo, en términos generales, un signo se entiende como algo que remite a otra cosa, la relación que este tiene con la inmanencia (en el sentido de Deleuze y Guattari, 2004) y la inmediatez, requieren un análisis complejo, para lo cual han surgido nuevos conceptos y ramificaciones en el área de la semiótica.

Uno de ellos, es el concepto de “semiótica del cuerpo”, pertinente para este análisis ya que supera la corriente estructuralista que entendía el signo lingüístico como una abstracción y forma no empírica y fijaba la dicotomía significado/significante, seguida de los aportes de Peirce que considera al referente como eje y gatillante de la representación, reconocimiento la importancia del “objeto semiótico”, una realidad externa que condiciona todo proceso de significado, vinculando los procesos mentales con la realidad o “lo representado” aunque aún no atendiendo al fenómeno corporal como proceso en sí mismo (Anderson, 2016). La semiótica del cuerpo pretende desarrollar un estudio semiótico de la inscripción de sentido que considera también la encarnación y las relaciones dinámicas de la experiencia, pudiendo aplicarlo así a la estética. Gracias a este concepto, la experiencia estética puede comenzar a entenderse como la mediación entre lo perceptivo y su inevitable semioticidad. Me parece especialmente interesante el concepto de *evento* de Parret, con el que reconoce la presencia como epifanía, excedente matriz de lo sensible, como comenta Contreras (2012):

Parret desplaza definitivamente la cuestión desde el problema de las formas a la materialidad del cuerpo. La idea de evento que postula está ligada a “la materia sin forma, informe, que se impone en el evento del

Il y a [aquí hay algo]” (op. cit. 29). En la presencia habita una alteridad radical que excede sus formas de presentificación<sup>1</sup>. (pp. 22-23).

Esto pone a la semiótica en una relación estrecha con la estética teatral, al definir en sus propios términos un concepto que ha sido central para la práctica escénica del siglo XX y XXI, al mismo tiempo que nos entrega una pista sobre la naturaleza de aquello que en otro capítulo hemos llamado lo “sagrado”, aquello que experimentamos mediante los afectos pero se diferencian de éstos por pertenecer en estricto rigor a un plano distinto, en otras palabras a “lo divino”. Así, gracias a este enfoque la semiótica pasa de estudiar sujetos abstractos e ignorar al cuerpo como participante primordial de la inscripción de sentido a encargarse de él y reconocer sus problemáticas específicas en cuanto a devenir que se resiste a la objetivación.

María José Contreras (2008), utiliza el término “eficacia simbólica”, que aparece para estudiar el fenómeno del efecto en el cuerpo de una significación no cognitiva, categoría donde se encontrarán las prácticas performativas ya que priorizan una comunicación intercorporal por sobre la verbal. La priorizan y, si bien todo acto tiene algo de representacional, la valoración de la práctica está en la creación del nuevo sistema colectivo que es más que la suma de sus individualidades, dado por la copresencia de los participantes. La autora habla del trabajo de Grotowski en su etapa del arte como vehículo, y la paradoja de la eficacia de un espectáculo que no es montado para el espectador, aunque lo admite. Pienso que a lo que se refiere con esta despreocupación de la mirada de otro, es únicamente el rechazo a la barrera que impone la cognición que hace al creador o creadora pretender controlar la recepción de su trabajo, y por el lado, del espectador, el trabajo de decodificar esos signos de acuerdo a sus intenciones originales, de interpretarlos “correctamente” para encontrar la sintonía que propone el espacio escénico. El trabajo de Grotowski olvida estas exigencias y apela al único requisito para el testigo de la presencia, la existencia de su cuerpo en coexistencia con otros cuerpos, y para el performer, la

---

<sup>1</sup> El término “presentificación” es usado por Husserl (1996) para describir el fenómeno temporal de la consciencia de traer al presente, entre sus formas está la memoria, la imaginación, y a lo que probablemente hace referencia Contreras, la empatía como la experiencia de nuestra percepción de un otro como modificación de mí mismo, que nunca deviene en verdadera presencia. “De esta forma, la percepción del cuerpo sintiente propio constituye el fundamento para la percepción del cuerpo sintiente ajeno. Sólo en una interpretación de un cuerpo semejante al mío como cuerpo sintiente, y de éste como portador de un yo (semejante al mío), puedo captar el cuerpo sintiente ajeno.” (Crespo Sesmero, 2011, pp. 5-2). Beyst (2010) aclara el uso del término en la semiótica en la diferencia entre signo/imagen en cuanto el signo “representa”, se erige en lugar de, transporta significado, mientras la imagen “presentifica” en cuanto refiere a un original, un objeto o cuerpo como primeridad.

entrega total que implica, no la manipulación de los signos, sino la apertura para ser manipulado por ellos.

Esta despreocupación por lo racional será lo que dará paso a los efectos corporales que propone Contreras: el contagio, la adaptación y la interpretación somática de las intenciones (2008, p.161). Para mayor exactitud, las prácticas tradicionales desarrolladas por el teatro (sobre todo en oriente) nos enseñan que el efecto del contagio, por ejemplo, tiene que ver con la faceta primitiva de nuestra relación con un otro, presentes en los gestos espontáneos como la risa, el llanto, etc., mientras que la adaptación tiene que ver con la técnica de amplificación del propio cuerpo por parte del performer, que hace más consciente la capacidad humana de sentir en el propio cuerpo las acciones que observa. Por otra parte, la interpretación somática de las intenciones apela a la capacidad de la actividad psíquica de exteriorizarse mediante el cuerpo, el fluir mente/cuerpo que podemos perfeccionar para propiciar una experiencia colectiva y que Grotowski entiende como acciones físicas. Como vemos, lejos de ir en desmedro del público teatral, estas prácticas se constituyen siempre en relación con su recepción, únicamente han tenido que valientemente ir en contra de la historia y rechazar la decodificación excesivamente racionalizada que propone la idea conservadora de espectáculo.

Cabe mencionar, que existen factores complementarios al análisis de la semiótica del cuerpo que igualmente son un aporte a los estudios de la performatividad y la relación escénica. De Marinis (2018) nos recuerda la predisposición del espectador que condiciona todo acontecimiento teatral, que llevado a la experiencia, propone una “reacción pre-interpretativa” correspondiente a las acciones pre-expresivas que plantea la antropología teatral sobre el artista escénico. Surge además, gracias al descubrimiento de las neuronas espejo como una prueba a nivel neuronal de la capacidad del observador de experimentar a través de otros cuerpos, una correlación entre el área de la neurociencia y la teoría de la recepción del arte, que viene a asentar los conocimientos experienciales que ha desarrollado la práctica artística del último siglo para iniciar un diálogo de colaboración multidisciplinar.

### **2.3.3 Texto y tecnologías: Hipertextualidad, metatextualidad, transmedialidad**

No es posible seguir evadiendo el dilema de la inserción repentina de las nuevas tecnologías y la dominancia de los medios masivos de comunicación en la vida social y cultural del mundo occidental. Toca de manera especial al tema de esta investigación por ser el teatro un acto comunicativo en un mundo donde la información se disocia cada vez más de la comunicación pero, por sobre todo, por el problema ontológico del concepto de convivio o copresencia como posibilidad de rigidización del diálogo entre las prácticas de las artes vivas y la sociedad mediatizada en la que se inserta y a la que pertenece, que se empeña por suprimir este fenómeno, reemplazándolo por la simultaneidad a la distancia que permite la virtualidad, y el desanclaje del tiempo que permiten las tecnologías de registro y encapsulación.

Un cambio decisivo imposible de no mencionar es la aparición de la transmisión televisiva y la consecuente e intencionada distribución masiva del *home theatre* en los hogares. Mientras el cine replicaba exitosamente los procedimientos dramáticos del teatro del siglo XIX, logrando asentar su propio género al diferenciarse por medio de este último, la transmisión televisiva ofrece la inmediatez e imita aparentemente todas las definiciones ontológicas de las artes vivas, precisamente dejando fuera algo que hoy se nos presenta más radicalmente gracias a la retrospectiva histórica: jamás había sido posible aislarnos a nuestro apetito de cualquier grupo otro que nos parezca indeseable, y la disociación total entre la inmediatez del acontecimiento y la unificación del cuerpo colectivo como más que la suma de las individualidades (dada por la copresencia) que generó la transmisión televisiva, lo que hizo imposible y superfluo el encuentro del individuo con la colectividad extrafamiliar.

Hablando más técnicamente, si tenemos en cuenta las diferencias entre ciertas propiedades características del registro audiovisual y la mirada del espectador teatral (de la cual el primero tomó como referencia original primordial en la historia de su desarrollo), podemos entender mejor las posibilidades que, como recurso, la cámara y la pantalla tienen en la escena, independiente del ámbito televisivo como género. Halla en mayor o menor medida una pretensión de manipulación de la mirada por parte del director escénico, el movimiento ocular siempre estará a disposición de cada espectador, mientras que la cámara es un cuadro delimitado que está continuamente excluyendo el entorno de lo que enfoca. Esta mirada impositiva, en diálogo con la presencia de cualquier otro elemento escénico, amplía las posibilidades de la mirada proponiendo una delimitación a la que, a su vez, el espectador puede elegir dar prioridad o redirigir su atención a

otro elemento. Además, puede ofrecer la exposición a ángulos a los que el espectador no podría de otra manera acceder, como la misma vista del público en sus asientos desde el proscenio, o la cara de un actor que está dando la espalda. Estos ángulos implican una fragmentación del relato, ya sea en relación con otras formas de registro vivo en escena (pensemos más ampliamente e incluyamos, por ejemplo, cómo la amplificación sonora nos da la posibilidad de escuchar la respiración de un intérprete que se encuentra muy lejos de nosotros) o con los objetos e intérpretes en escena. Esa discontinuidad, característica del cine y en menor medida, de la televisión, genera una refrescante tensión con la continuidad de los cuerpos en escena, y una hipertextualidad en escena que libera al espectador de fijarse en un foco único y crear su propio orden lógico de acontecimientos.

Para Auslander (2008), sin embargo, la utilización de recursos actorales que requieran una mediación para adquirir significado, como una expresión facial imperceptible sólo adquiere una lectura significativa gracias a la cámara en escena que amplifica y delimita el gesto (y hace mucho más que eso), han significado, últimamente, que la identidad teatral y las características que pertenecen a la práctica teatral se vean amenazadas. Considero que esto es una consecuencia de la mediatización de toda experiencia en el mundo contemporáneo, donde de la misma manera, una foto de la obra puede considerarse tan valiosa como la obra misma, y mientras los recursos tecnológicos no ocupen en escena el espacio hegemónico que mantienen en la vida cotidiana y dialoguen lo más horizontalmente posible con el resto de los recursos escénicos, no se reproducirá esta jerarquía. En este asunto, se distinguen más posibilidades de diálogo en el teatro contemporáneo que en la performance, que por distintas razones corre mayor riesgo de que su dependencia de la mediación para su significancia implique la valorización del producto mediatizado por sobre la experiencia y sus condiciones iniciales de producción pre-edición, punto en el cual concuerdo con Auslander.

La utilización de los recursos tecnológicos de la época también participan en buena parte de la amplificación de la autorreflexividad de la que hablamos anteriormente. El impacto sensorial de la proyección visual y la amplificación sonora despoja al *medium* de su percepción cotidiana, nos re-sensibiliza ante lo habitual de su presencia y dentro de sus posibilidades está la de desencajar cualquier referencia de su marco de producción común, desnaturalizarla y hacerla dialogar con una infinidad de estímulos significantes. Es además una herramienta recurrente en las últimas dos décadas para la metatextualidad, gracias a la fragmentación del espacio que genera la

posibilidad de multiplicar las relaciones espectador-escena. En Chile, pienso en dos ejemplos en particular: *Cinema Utoppia*, dirigida por Ramón Griffiero en 1985, en la que el espacio teatral se multiplica.

Estructural y técnicamente el espectáculo utiliza el cine. Técnicamente hay tres espacios escénicos claramente delineados. Un espacio escénico es la sala de cine (escenario 1). Dentro de esta sala hay otro escenario, en un estrado a mayor altura como un escenario teatral (escenario 2) que funciona a modo de pantalla, separada de la sala por una tela que cubre todo este escenario. La tela da la impresión de un matiz de proyección a lo que sucede en este escenario. Lo que sucede en este escenario es la película que ven los espectadores del escenario 1. En el escenario 2, a la vez, hay varios niveles de distancia con respecto al espectador del escenario 1, ya que se ve la filmación de la película y lo que sucede fuera de la sala de filmación. El espacio 1 está formado por butacas como si fuese un cine. El tercero, distanciado de los dos anteriores, es el de los espectadores. (Villegas-Silva, 2012, p. 118).

Esta propuesta significó una revolución estética impactante acorde al panorama político de la dictadura en Chile, ya que remite tanto a la afectividad del espectador como de los “espectadores” que, aún siéndolo, habitan la escena, referenciando su medio en más de un sentido. El segundo ejemplo ocurre más de treinta años después, cuando la compañía Teatro La Re-Sentida monta *La dictadura de lo cool* el año 2016, bajo la dirección de Marco Layera. Pia Salvatori describe:

Varios elementos escénicos se inscriben a esta y saturan el espacio: piscina inflable, botellas, vasos, bola de espejos, luces de colores, cámaras, pantalla, tocadores, sillas, maquillajes, fotografías, etc. Todo se hace visible al espectador mientras una cámara en circuito cerrado registra por doquier los movimientos de los personajes, quienes no pierden nunca la conciencia de ser observados, transformándose en la versión cotidiana de la sociedad del espectáculo.

El palco es el resultado de injertos multimediales de la más diversa índole y el actor deviene un territorio atravesado por constantes flujos de tecnología, transformando su presencia orgánica y física en una imagen más de todas las convocadas en escena. (2019, p.330).

Vemos cómo el recurso de la cámara y la hipertextualidad generan una autocrítica a través del efecto de exacerbación del rol del espectador como tal, y el cuestionamiento de las posiciones de los actores/personajes frente a la realidad de estar siendo grabados, un hecho no referencial en cuanto a su desnudez material y técnica.

Como indica el texto citado, *La dictadura de lo cool* utiliza el recurso de la transmisión en vivo en diálogo con múltiples otros recursos, y la autora utiliza la palabra “multimedial”. Este concepto, entre otros, aparece en los estudios escénicos contemporáneos para estudiar el fenómeno de la aparición de las tecnologías en el panorama técnico y expresivo de la creación y recepción escénica. Preferimos el término “transmedialidad” de Alfonso De Toro (2007) por el énfasis anti-jerárquico y la propuesta de interacción dinámica entre conceptos que propone el prefijo “trans”, y sus mayores posibilidades de entenderlo como un fenómeno complejo de reconfiguración de la sociedad que en esta investigación será aplicado al ámbito cultural, pero que es merecedor de análisis como revolución de las formas en las que el ser humano se relaciona con el mundo y consigo mismo. Además, en el ámbito artístico la transmedialidad, al referirse a la relación rizomática de distintos medios en una misma experiencia, no atiende solamente al uso de las tecnologías, a decir, los nuevos medios que irrumpen en las últimas décadas, sino también a una discusión importante en la discusión autorreflexiva del arte en la posmodernidad como lo es el cruce entre las que tradicionalmente se entienden como distintas disciplinas artísticas coexistiendo y tensionando la experiencia sin instrumentalizar a una bajo las definiciones de la otra.

Esto desafía las definiciones modernas del arte y por lo tanto su identificación territorial en el sentido de la jerarquía nacionalista, lo que significa que las características de vinculación entre los medios, los textos, los artistas y receptores están en un proceso constante de desterritorialización y territorialización. La autoría escénica, como proceso de desjerarquización integral de los procesos teatrales, permite mediante la priorización de lo humano sobre los unívocos universales (raza, nacionalidad, etc.), la reapropiación del espacio de la creación al mismo tiempo que incita al flujo constante de la identidad escapando de la quietud definitoria de la palabra y la cientificidad totalizadora de las certezas significantes. Para esto, pretende dar voz no sólo a aquellos cuerpos cuyo significado escénico deviene en humano, sino a la multiplicidad de entidades que habitan en constante relación con nuestra humanidad, reflejando la validez histórica de la práctica artística en su capacidad de movilizar las urgencias que suscitan las rápidamente cambiantes formas de relacionarnos con el mundo.

### **Capítulo III:**

**Rehabilitando el teatro: formas en las que la autoría escénica posdramática restaura la función terapéutica del teatro reactivando su potencial transformador en el espectador y la sociedad**

### 3.1 Fragmentación y texto otro

He hablado del rechazo a la primacía de la racionalidad que avalamos aquí. Estipulé también que para el teatro, subsumido a la literatura en el paradigma de la modernidad, esta primacía es materializada en el texto, o mejor dicho, en el sentido tradicional, moderno y humanista, en la palabra y la expresión literaria como contenedor unitario de la intención de un autor como artista supremo, verdadero poseedor del arte teatral del cual el montaje no es más que un remanente, y los actores no más que un instrumento para llevar a cabo esta intención. Para generar una hipótesis que contradiga esta idea y para entender mejor el contexto histórico de la relación del pensamiento occidental con la palabra, me gustaría mencionar la correlación entre la idea del teatro como arte literario y las dominancia del estructuralismo en la semiótica y las ciencias sociales a principios del siglo XX, principalmente el afán determinista de este último en la búsqueda de un centro, una unidad o sistema en común sobre el que definir al lenguaje aplicable a toda la humanidad. Esto nos lleva a la noción equivocada de una equivalencia semántica y una posibilidad de traducción total y perfecta en el traspaso de un lenguaje (texto literario) a otro (representación), aun siendo evidente que cada uno posee una materialidad específica, más todavía cuando se reconoce que la voz hablada, aunque se le asigne la enunciación únicamente de este texto, agrega sus propios signos.

La ilusión de la equivalencia semántica no sólo empobrece conceptualmente las posibilidades del lenguaje de la realización escénica, sino también las del texto, que para Derrida (2008) es mucho más que una transcripción de la voz y transmisión de ideas o un significante al cual se le asigna un significado. Llega así el autor a una visión ampliada del texto escrito considerando a la cultura y la colectividad, más allá de su contraparte estructuralista, como todo lo perteneciente al lenguaje, inclusive aquello que no transmite contenido conceptual:

Debemos ser capaces de decir que cualquier sociedad capaz de producir, es decir, de borrar sus nombres propios y de jugar con la diferencia clasificatoria, practica la escritura en general. Por lo tanto, la expresión «sociedad sin escritura» no correspondería a ninguna realidad o concepto. (Derrida, 2008, p.156, cit. en Loriga, 2020).

Vemos así, como en nuestra experiencia psíquica de la realidad no existe más que texto, que esta palabra no implica ya para el teatro la imagen de las letras sobre un montón de papeles

que constituyen un guión, es más, ni siquiera remiten al conjunto de conceptos verbales que aparecen en una experiencia escénica y que extraemos del todo para separarlo de la presencia material de la obra, sino que texto se le llama a la multiplicidad de signos en conjunto con sus significantes *en relación no jerarquizada* con su encarnación, la actividad escritural de la desaparición del individuo en el colectivo, y de esa paradoja que es su puesta en diferencia.

Para Derrida, el lenguaje implica sustitución, interpretación de un referente como remitente de otro y como referente a remitir. El arte moderno, históricamente, se ha identificado con y contra el principio que han llamado “imitación”, como el artificio de remitir a algo más real que sí mismo, un objeto primordial que le antecede y le disminuye como manipulación secundaria de la experiencia. Pero aquí nos preguntamos: ¿y si el arte no imita, sino que desarrolla su propio lenguaje en relación rizomática con lo que le antecede y le sucede, que por lo demás y por ser rizomático, no es nunca un sólo ángulo de la experiencia? ¿Y si aquello a lo que remite, aquello que “representa” no es más que una huella que desaparece en la atomización necesaria para su fusión con otras huellas y la creación de algo diferente pero nunca completamente nuevo, que termina, por lo tanto, solamente representándose a sí mismo y a quien contempla? De ser así, entendemos como parte del texto a los signos particulares que propone la iluminación, la textura de los vestuarios, los cuerpos humanos y no humanos como posibilitadores de infinitos lenguajes, y también por qué no, el sabor de las palabras que no son nunca lo que parecen, y nunca terminan en sí mismas.

### **3.2 Cartografías teatrales, identidad y creolización**

Para Dubatti (2008) el acontecimiento teatral tiene un vínculo con el territorio por darse siempre con y para los cuerpos en copresencia. Esto dialoga con la fluidez de la sociedad posmoderna en los procesos de territorialización y desterritorialización que propone el autor para entender el fenómeno del espacio-tiempo en los cuerpos según los “niveles” que genera el acontecimiento poético (cuerpo social cotidiano, cuerpo afectado por el proceso y cuerpo poetizado), es decir, la poética como acto de subjetivación del significado y lo sensible desencaja los márgenes del territorio político, similar a lo que propone Angélica Liddell cuando habla del sacrificio: “La carne es ya violencia, a causa de la reproducción, la muerte y el sexo. Y el sacrificio

es ofrenda y transgresión porque debilita la fuerza que la ley aplica a la reproducción, la muerte y el sexo” (2010, p.244).

Esto incluye el sacrificio poético o la muerte simbólica. La ruptura se produce entonces en la paradoja entre lo real y el acontecimiento de ficción, entre las reglas que impone la ley y su desborde, quienes más se benefician de la poética entonces son aquellos que no se benefician de la ley, la otredad, no como individuo otro sino como concepto esencial de cada ser ya que la realidad no es suficiente para definir a ningún individuo por completo. Nos vuelve al concepto de alteridad como desterritorialización, el cuerpo del actor se vuelve ese tercer objeto que recusa la distancia entre performer y espectador, sin por ello dejar de ser territorio identitario de su persona, contenedor de sus afectos pero en proceso de des-individuación. Esta paradoja constituye una otredad que no hace referencia a un núcleo, sino que se encuentra en el lenguaje poético, en el texto otro, que contiene implícitamente todo el material que concluyó en esta transformación del cotidiano a poesía. A esto agregó que este nuevo ente no termina de completarse en el espectáculo, o más bien, la construcción de su identidad es una multiplicidad autopoética que junta las imágenes de lo que fue con las potencialidades de lo que es para ejercer la existencia de todos sus niveles en cada encuentro creativo, independiente de cuantas personas observen. Esta construcción se mantiene en pie gracias al conocimiento disciplinar:

El ente poético funciona con otro régimen de funcionamiento, relaciones, producción de sentido y valores respecto de la realidad cotidiana. Magritte lo ha señalado: "Esto no es una pipa" (La traición de las imágenes). La poesis no se rige por el sentido común de la experiencia cotidiana, va radicalmente en contra. A partir de su alteridad, la poesis es autónoma y soberana, y exige para su intelección saberes específicos. Comprender la poesis requiere aceptar sus características específicas y la dinámica que ellas imponen: deben tenerse en cuenta su entidad metafórica y oximorónica, su violencia contra la gramática de la naturaleza y de la realidad social cotidiana, su negación radical del ente "real", su propiedad de desterritorialización, de-subjetivación y re-subjetivación, despragmatización y re pragmatización, su puesta en suspenso del criterio de verdad, su producción de semiosis ilimitada, su instalación de un campo axiológico específico. (Dubatti, 2008, p.23).

Entonces, la creación como proceso territorial depende del encuentro de estas particulares lógicas y su devenir en texto otro, mientras el ente poético como alteridad autónoma nos permite mirar nuestras propias caras al mismo tiempo que las del resto en el objeto extraño que fluye ante nuestros ojos en el instantáneo, el colectivo heterogéneo ha generado un producto de su contacto

distinto a la suma de sus partes, para ello nadie puede ubicarse afuera o pretender un nivel mayor de autoría, cualquier soberanía se desvanece en los procesos inestables de la subjetivación: la desterritorialización es la manifestación del cuerpo colectivo que consiente en disentir. Esto se contrapone a las divisiones políticas del territorio que hoy se utilizan como argumento para categorizar ciertas otredades, la percepción de una organización fija del espacio-tiempo sostiene a una identidad de la pertenencia territorial como derecho por defecto, preexistente y privilegiado, que hace tiempo no dialoga con las dinámicas de la globalización y la migración masiva que ocurren en paralelo. Asimismo ser cuerpo o habitar territorio-cuerpo, aunque no sea nuestra voluntad, es interactuar con la otredad. Como respuesta a esta problemática surge el Teatro Creole Transcultural. Definimos la creolización como lo hacen Maureci y Niccolai (2015), quienes aplican el término, que refiere a la creación de una nueva cultura resultante de la interacción entre dos o más culturas, a la creación e investigación teatral. Para la autoría escénica en el teatro posdramático, así como el texto otro surgirá de los más variados materiales y la racionalidad jugará con la semiótica del cuerpo, ciertos factores constitutivos del concepto cotidiano de la “extranjería” como la lengua, costumbres, etc., serán incluidos fácilmente como aportes para la creación escénica. Entender la creación escénica como una colaboración entre agentes sin afán de controlar o prever el resultado podría permitir la generación del ritual de la diferencia en los cuerpos-territorios alterizados.

Pues el cuerpo, como frontera, creoliza nuestros intercambios y autoconstruye una imagen identitaria que se halla siempre en movimiento. El cuerpo crea los espaciotiempos, en la medida que se expresa frente a otro, asumiendo fragmentos de ese otro y dejando parte de sí en él. (Cattaneo, 2020, p.17).

Este teatro contempla la autorreferencialidad como recurso de extrañamiento y parodia, el concepto del desplazamiento como signo escénico múltiple, la fragmentación, pero por sobre todo, el rechazo a la imposición de las jerarquías tradicionales, que caerían en la actitud caritativa hacia la otredad. Las jerarquías extra-escénicas se diluyen al presentar los cuerpos que devienen extranjeros y hablan por sí solos, en diálogo con las particularidades creativas del colectivo y sus testimonios, su luz y oscuridad. Aquí surge el rol del *dramaturg*, que a diferencia del concepto de director como núcleo o poder concentrado, provoca el encuentro, la unión en la diferencia, y su quehacer es reactivar el poder terapéutico del teatro en comunidad y con calidad artística. Lo considero una entre infinitas formas de ejercer la autoría escénica, aplicando esta diferencia y los

conocimientos teatrales de la práctica y de la teoría que ya hemos mencionado, a una organización que pone lo humano en conversación con lo artístico, siendo ambas cosas inseparables de la vida. Así, cada miembro, incluyendo al especialista, tramoyas, participantes, familiares, etc., exponen parte de su dolor personal, lo que será su mayor aporte al momento de crear, demostrando que no es necesario, como lo habían dicho las estructuras de poder que dominaban (y todavía permanecen) en la tradición teatral occidental, pertenecer a una clase en particular, tener un cuerpo hegemónico en particular, ni asistir a una escuela de renombre para poder hacer buen teatro y disfrutar de sus efectos. Sí es necesario, por otra parte, estar dispuesto a compartir la angustia que cada uno/a lleva como resultado de la existencia, desaparecer y volver a aparecer en el colectivo y en la individualidad, definirnos por los bordes, y poder ofrendar lo más real que tenemos que es nuestro dolor.

### **3.3 Rehabilitar el teatro y performar la sociedad desde la autoría escénica posdramática**

Como hemos visto, la disciplina teatral de occidente se enmarca en un contexto de prácticas tradicionales y concepciones sobre sí misma que ha hecho particularmente complejo el diálogo con la crisis de la representación y el futuro de las artes vivas como las conocemos. Sostengo que la cualidad forzosamente colectiva y material del arte teatral es lo que le hace aferrarse más fuertemente a las tradiciones que otras: no hay videos de youtube que permitan exitosamente aprender a hacer teatro en solitario y desde casa, ya que de haberlos carecerán del momento crucial del encuentro, la verdadera puesta en práctica. Esta práctica no sólo depende de la colectividad, sino que en ella encuentra el ejercicio fundamental del encuentro con lo que le precede, el conocimiento tradicional como punto de coincidencia del grupo diverso. He aquí el valor del estudio de las prácticas teatrales que rechazamos a pesar de ser siempre nuestro punto de partida, y las rechazamos justamente para que su legado pueda permanecer, para rehabilitar el teatro como arte de disenso ante las necesidades de un mundo cambiante. Tal vez, siempre va a ser una práctica pasada de moda, atemporal para los ojos del mundo que busca siempre lo nuevo, y en ello también encontramos lo político del archivo, del ritual de invocación, de la ausencia como movimiento continuo. En ese sentido, la rehabilitación constante del teatro se afirma de la paradoja de lo performativo enfrentado a la colectividad que se vuelve a las tradiciones, y que performa el quehacer teatral según la ruptura de estas tradiciones. Según lo expuesto, lo hace mediante la

desterritorialización, la creolización, la reestructuración aristotélica como movimiento desde el centro hacia la periferia provocando la difuminación de estas definiciones, el reconocimiento con ternura de las diferencias en las relaciones del grupo creativo, y de estas diferencias como potenciales de autoría en cada ser y objeto tanto significativo como afectivo. La ruptura de estas jerarquías como cambio de paradigma ontológico activa en primer lugar el reconocimiento del otro que la filosofía del individualismo ha instaurado en las sociedades de occidente a través de los años, primero a través del concepto de lo posdramático que derrumba el sistema que ubica al lenguaje verbal como la gran estructura sostenedora de este individualismo, como dice Diviani:

Este es entonces el momento en que el lenguaje invade el campo problemático universal; éste es entonces el momento en que, en ausencia de centro o de origen, todo se convierte en discurso -a condición de entenderse acerca de esa palabra- es decir un sistema en el que el significado central, originario o trascendental no está nunca absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias. La ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación. (2008, p. 364).

Entonces, ¿qué significa la otredad cuando derrumbamos el centro?, el trabajo se torna hacia reconocimiento, a la construcción del tejido rizomático que se ubica en lugar del centralismo, para lo cual es necesario entender al otro como un activo creador en facultades tan merecedoras como las mías, y también reconocer una distancia inabarcable, lo incomprendible que nos permite el viaje hacia el encuentro. Ampliamos estas palabras para decir que lo teatral está hace un tiempo necesitado de lo “no teatral”, de que la violencia se mezcle y se haga incomprensible con la ternura para enfrentarnos a la realidad en la negación de la ficción que sin embargo acontece y nos precede en la referencia tanto en escena como en nuestros procesos creativos, que son también parte de la vida. Propongo que el enfrentamiento de esta crueldad inconmensurable sea desde la empatía, el ejercicio constante y fluido de la hospitalidad que hace al uno mismo aparecer, la autoría propia que encontramos al reconocer la autoría del otro y las posibilidades infinitas que abre este reconocimiento. Bernal Pastor dice:

(...) diría que el habitar de la huella del otro en mí es sólo, en un primer momento, el testimonio de quien no puede ser albergado por mí, acogido en mi hogar, en mi propiedad, el testimonio, en definitiva, de quien no puede ser alcanzado por mi ley. Ciertamente, este testigo ajeno a mí ha llegado ya a mí, me ha asaltado por sorpresa, he llegado demasiado tarde para preparar cobijo alguno para él en mí, él lo ha usurpado. En un instante veremos las enormes consecuencias de esta

intromisión, retengamos por ahora que él es el otro del otro, que su estancia es ella misma la retardación de otra que no ha tenido lugar. Pero no sólo, y es así como nos introducimos en el segundo de los momentos del habitar de la huella del otro en mí, ese aplazamiento es a la vez un emplazamiento imprevisible, el aviso de que el otro ausente, del cual me previene, me cita, desde la distancia infinita que me separa de él, para que me apreste a albergar un huésped inencontrable, impuntual, importuno, intempestivo, cuya venida no coincide con el presente de ninguna llegada. (2005, p. 116).

Por lo tanto, podemos entender el ejercicio de la ruptura de las jerarquías en el teatro y en el lenguaje como un ejercicio de empatía primordial, una negociación con el otro como analogía de la negociación que nos permite coexistir un mismo territorio y una misma línea de tiempo, cuyo eje es el reconocimiento de la otredad como cuerpo inalcanzable y que habita en mí. Lo político de todo esto es inherente a la capacidad de coexistir de los seres humanos, que hemos visto en la historia de este planeta, muchas veces quebrantada. El momento de encuentro del otro, siendo uno de ellos el arte, el tercer objeto de contemplación, será el campo de batalla de los afectos y las sensibilidades.

## Conclusiones

Entonces, ¿Cómo las consideraciones éticas y elementos estéticos de la autoría escénica posdramática, restauran la función terapéutica del teatro reactivando su potencial transformador en el espectador y la sociedad?. Planteamos con los anteriores argumentos que la desjerarquización de las relaciones intra y extra-escénicas es el eje central para el accionar del teatro del futuro, si queremos que éste recupere la estrechez de su vínculo para con la sociedad de la que gozaba en las comunidades “primitivas” religiosas, y por lo tanto su poder político y movilizador de sensibilidades.

Más radical y definitivamente desde los hechos de horror que ocurren tras la primera guerra mundial, el teatro comienza una profunda búsqueda de su propia rehabilitación como arte y su vínculo con la sociedad, en la ética y la política tanto de sus procesos de producción como de recepción. En esta búsqueda sucede una redefinición de la experiencia estética, de su rol en la experiencia humana y su ubicación en distintos planos de la vida individual y social, con radicales cuestionamientos al paradigma anterior que ya no se acomoda a las lógicas posmodernas, lógicas de rechazo a todo lo categórico, a las definiciones rígidas y centralistas, y donde el signo y la imagen son recibidos en primera lugar racionalizado, frente a lo cual aparece como respuesta lo que hoy llamamos performatividad, umbral entre presentación y representación (Fischer-Lichte, 2011, p. 296).

Esta rehabilitación de las artes escénicas se basa en un rechazo al paradigma moderno que predomina en Europa desde hace por lo menos 500 años, por lo que varios autores y creadores se inspiran en el conocimiento que tenemos de las sociedades anteriores a esto. Encontramos pistas de nuevas formas de relacionarse en la escena en los ritos chamánicos, en su concepto de muerte simbólica y la importancia de la espiritualidad en lo arcaico, y por supuesto, hallamos una importante conversación cuando se estudia la cultura griega, desde donde surge principalmente el teatro occidental y sus jerarquías, explícitamente estipuladas por los teóricos griegos cercanos a su decaimiento. Rescatamos sin embargo la importancia que tenía el teatro para esta cultura, su contingencia, su carácter didáctico y el concepto de catarsis, que nos acercan a una noción del rol terapéutico que podía significar el teatro en esta época.

El quehacer teatral después de la modernidad requiere rehabilitarse (y lo hace) en torno a esta necesidad de lo rizomático modificando sus formas en cuanto a las relaciones entre los artistas, entre los elementos escénicos, y entre obra y público, todas relaciones que tienden por tradición hacia lo jerárquico. Las maneras en las que lo hace son diversas e infinitas, y entre los puntos claves de la historia de esta búsqueda están la fragmentación, es decir, la ruptura de la estructura que permitía la racionalización de la experiencia estética como un todo, lo cual implica la búsqueda de un presente, una autorreferencia, una no verbalidad y por lo tanto, una corporalidad. Se comprueba así que ampliar la idea de texto más allá del lenguaje como lo entiende la lingüística tradicional es poner en valor la corporalidad, restaurando una deuda histórica. El cuestionamiento al orden aristotélico y a la síntesis, la catarsis y la predominancia de la racionalidad, la interrelación de la escena y el cuerpo con el aporte de los avances tecnológicos y la globalización, entre otros mencionados en este texto, están todos englobados por el concepto de performatividad en el que deviene la crisis de la representación. La transformación que estos elementos y maneras de accionar de las artes escénicas trae sobre sí misma es a su vez la transformación de las personas involucradas en estos procesos desde sus distintos roles, y por lo tanto, un aporte en su propia búsqueda personal de la identidad individual y colectiva. Conceptos desde otras disciplinas se cruzan para aportar a los argumentos de esta investigación, como lo son el de territorialización y desterritorialización, que devela cómo el teatro moviliza el concepto de territorio y nación, derribando también sus jerarquías, y el de creolización en el teatro creole-transcultural, que nos propone resignificar el desarrollo de nuestra identidad y relación con la otredad desde el quehacer teatral, incluyendo todo lo mencionado en esta investigación y poniéndolo en práctica en carne y hueso.

Gracias a lo expuesto, concluyo que existen argumentos sólidos para decir que, gracias al gran espectro de posibilidades que postula la categoría de lo posdramático, el teatro contemporáneo en occidente está en una continua renegociación de sus formas y en un diálogo con los fenómenos que atraviesan a la sociedad, ya que no es ajeno a ésta sino parte de la misma cosa. En la medida que en esta negociación exista la escucha y la horizontalidad, a lo cual apunta la autoría escénica, el teatro podrá utilizar esta relevancia y poder político para la transformación de la sociedad de forma terapéutica, y poner el ejemplo de la desjerarquización a la vida misma, modificando nuestra relación con el otro y el mundo que nos rodea.

## Bibliografía

- Adorno, T. (1955). PRISMAS. La crítica de la cultura y la sociedad. Ediciones Ariel, Barcelona.
- Alano, J.C. y Kong, C. (2012). Teatro Chileno en dictadura. La dramaturgia nacional como forma de resistencia al Régimen Militar. *VII Congreso Chileno de Sociología PreALAS*, Chile. [https://www.academia.edu/4823306/Teatro\\_chileno\\_en\\_dictadura\\_la\\_dramaturgia\\_nacional\\_como\\_forma\\_de\\_resistencia\\_al\\_R%C3%A9gimen\\_Militar](https://www.academia.edu/4823306/Teatro_chileno_en_dictadura_la_dramaturgia_nacional_como_forma_de_resistencia_al_R%C3%A9gimen_Militar)
- Almagro Jiménez, M. (2011). Representaciones de la postmodernidad: Una perspectiva interdisciplinar. Arcibel, España.
- Anderson, I. F. (2016). Charles S. Peirce y el signo tres. Metodología semiológica para diseñadores. *Bold*, n°3, pp. 39-48. Universidad Nacional de La Plata, Argentina. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/bold/article/view/356/566>
- Araújo, A., Bellatin, M., Caruana, P., Cornago, O., Domínguez, J., Heathfield, A., Lehmann, H., Liddell, A., et al. (2010). Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación. Centro Párraga (CENDEAC).
- Arfuch, L. (2016). El “giro afectivo”. Emociones, subjetividad y política. *DeSignis*, vol. 24, pp. 245-254. <https://www.redalyc.org/pdf/6060/606066848013.pdf>
- Aristóteles (2004). Poética. Alianza editorial, Madrid.
- Artaud, A. (1975). Para terminar con el juicio de dios y otros poemas. Caldén, Buenos Aires.
- Artaud, A. (2001) El teatro y su doble. Edhasa, Barcelona.
- Auslander, P. (2008). Live performance in a mediatized culture. Routledge, New York. Segunda edición.
- Baudrillard, J. (1978). Cultura y simulacro. Editorial Kairós.
- Barba, E. (1997). Teatro. Soledad, oficio y revuelta. Editorial Catálogos, Buenos Aires.
- Bernal Pastor, J. (2005). El rastro del otro. *Revista de filosofía*, n°34 pp. 111-118. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/12711>
- Beyst, S. (2010). Mimesis and semiosis. Artículo web <http://d-sites.net/english/mimesissemiosis.html>
- Brioso Sánchez, M. (2003). El público del teatro griego antiguo. *Teatro: revista de estudios teatrales*, ISSN 1132-2233, N° 19. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3998909>

Brecht, B. (1948). El pequeño organon para teatro. Extraído de [https://www.academia.edu/28729534/EL\\_PEQUE%C3%91O\\_ORGANON\\_PARA\\_TEATRO\\_ES\\_CRITO\\_EN\\_1948\\_3](https://www.academia.edu/28729534/EL_PEQUE%C3%91O_ORGANON_PARA_TEATRO_ES_CRITO_EN_1948_3)

Brook, P. (1995). Provocaciones. Editorial Fausto.

Campodónico Gomez, J. (2018). El fin de la Modernidad o el fin de la representación. Arte negativo como arte colectivo para la memoria de un genocidio. *Cuadernos materialistas* n°3, Buenos Aires. pp. 61-78.

[https://www.academia.edu/37327271/Cuadernos\\_Materialistas\\_n\\_3\\_Buenos\\_Aires\\_2018\\_completo\\_](https://www.academia.edu/37327271/Cuadernos_Materialistas_n_3_Buenos_Aires_2018_completo_)

Cattaneo Clemente, C. (2020). Teatro creole transcultural: Reflexiones sobre las prácticas de una nueva teatralidad cartográfica y desplazada. *Argus-a, artes y humanidades*. Volumen IX, edición n°36. Extraído de <https://www.argus-a.com/publicacion/1475-teatro-creole-transcultural-reflexiones-sobre-las-practic-as-de-una-nueva-teatralidad-cartografica-y-desplazada.html>

Cattaneo Clemente, C. (2020). La gestión transcultural en el Teatro del desplazamiento: Las nuevas relaciones artístico-culturales entre el teatro de la migración y la institucionalidad. Ponencia presentada en el *Cuarto encuentro nacional de gestión cultural* realizado en Oaxaca de Juárez, México.

<https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/1020/Cattaneo%20-%20La%20gestio%CC%81n%20transcultural%20en%20el%20Teatro%20del%20desplazamiento%202020.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Cattaneo Clemente, C. (2022). Compañía Teatral Cantieri Meticci: Método de trabajo y puesta en escena de una compañía creole-transcultural (migrantes, solicitantes de asilo, refugiados políticos). Zibaldone. *Estudios Italianos* - Vol. X, issue 1-2. pp. 86-118 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8484834>

Contreras Lorenzini, M. J. (2008). Práctica performativa e intercorporeidad: sobre el contagio de los cuerpos en acción. *Apuntes*, n°130. pp. 148-162. Universidad Católica, Santiago. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4623>

- Contreras Lorenzini, M. J. (2012). Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria. *Cátedra de Artes* n°12, pp. 13-29. Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/7586>
- Cornago, O. (2006). Teatro postdramático: Las resistencias de la representación. ARTEA, España.
- Crespo Sesmero, M. (2011). Edmund Husserl, en Fernández Labastida, Francisco – Mercado, Juan Andrés (editores), *Philosophica: Enciclopedia filosófica on line*, <http://www.philosophica.info/archivo/2011/voces/husserl/Husserl.html>
- De Marinis, M. (1997). Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología. Editorial Galerna, Buenos Aires.
- De Marinis, M. (2004). La parábola de Grotowski: el secreto del noventa y cinco teatral. Galerna, Buenos Aires.
- De Marinis, M. (2018). Rehabilitating the spectator: for a criticism of participation. *ESTUDIS ESCÈNICS*, n° 43, pp. 1-17. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6937227>
- Debord, G. (1995). La sociedad del espectáculo. Ediciones Naufragio, Santiago.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2004). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Pre-textos, Valencia.
- Diviani, R. (2008), Derrida y la deconstrucción del texto. Una aproximación a “Estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. *La Trama de la Comunicación*, vol. 13, pp. 359-369. <https://doi.org/10.35305/lt.v13i0.109>
- Dubatti, J. (2008). Cartografía teatral: Introducción al teatro comparado. Editorial Atuel, Buenos Aires.
- Eliade, M. (1976). El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis. Fondo de Cultura Económica, 2da edición. México.
- Eliade, M. (1981). Lo sagrado y lo profano. Guadarrama/Punto omega.
- Fischer-Lichte, E. (2011). Estética de lo performativo. Abada editores, España.

- González Martín, D. (2008). El concepto de final en los espectáculos fragmentarios del teatro occidental: el atelos. Tesis doctoral, Institut del teatre de Barcelona i universitat autònoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/4896>
- Grotowski, J. (1992). Hacia un teatro pobre. Siglo veintiuno editores, decimosexta edición.
- Husserl, E. (1996). Meditaciones cartesianas. Fondo de cultura económica, México.
- Jiménes San Cristóbal, A. (2002). Rituales órficos. Tesis doctoral Universidad complutense de Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/55496>
- Kant, I. (1876). Crítica del juicio. Madrid. Librerías de Francisco Iruveda, Antonio Novo.
- Mariño, Diego (2014). De Dioniso y lo “dionisiaco”. *Historiografías*, nº8, 154–158. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_historiografias/hrht.201482423](https://doi.org/10.26754/ojs_historiografias/hrht.201482423)
- Morales, C. A. (2019). Un caballo de madera: Arthur Danto y la definición del arte como problema. *Revista Alpha*, nº49. <http://dx.doi.org/10.32735/s0718-2201201900049747>
- Oliva, César, Torres Monreal, F. (2012). Historia Básica del Arte Escénico. Cátedra, duodécima edición.
- Palasi, M. A. (2021). Análisis de procedimientos autorreferenciales en algunas producciones teatrales de Luis Palacio a partir del estudio del material significante escénico. *Panambí, revista de investigaciones artísticas* n.13, pp. 67-75. <https://doi.org/10.22370/panambi.2022.13.2855>
- Pavis, P. (2016). Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo. Paso de Gato, Ciudad de México.
- Penzik, S. (1988). La función terapéutica del teatro: Historia y bases conceptuales. *Extensión*, abril-junio 1988, no. 27, pp. 62-67. Universidad Veracruzana. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/48127>
- Piscator, E. (1976). Teatro Político. Editorial Ayuso, Madrid.

- Rojas Pachas, D. (2012). Baudrillard: simulacro y simulaciones. Extraído de <https://www.danielrojaspachas.com/2012/03/jean-baudrillard-simulacro-y.html>
- Lehmann, H. (2006). Postdramatic theatre. Routledge, London y New York.
- Lehmann, H. (2013). Teatro posdramático. Cendeac. Editorial Paso de Gato.
- Loriga, S. (2020). El contexto sin borde según Jacques Derrida. *Estudios sociales* n°58, pp. 119-139. <https://doi.org/10.14409/es.v58i1.9477>
- Lyotard, J. (1987). La posmodernidad explicada a los niños. Editorial Gedisa, España.
- Marín, MM. (2015). Crossing boundaries: toward a general model of neuroaesthetics. *Front. Hum. Neurosci.* vol. 9, pp. 1-5. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2015.00443>
- Núñez Prado, C. (2020). La acción política no puede reducirse a cambiar los imaginarios sociales: una crítica a la relación entre estética y política. *Revista de la facultad de derecho y ciencias políticas*, vol. 50, n° 133, pp. 281-308. Universidad del Valle, Medellín. <http://dx.doi.org/10.18566/rfdcp.v50n133.a03>
- Otto, W. F. (2001). Dioniso: mito y culto. Ediciones Siruela, España.
- Rancière, J. (2009). El reparto de lo sensible. LOM ediciones, Santiago.
- Rancière, J. (2003). El maestro ignorante. Editorial Laertes, Barcelona.
- Rancière, J. (2009). The Future of the image. Verso Editions, London/New York.
- Rojo, P. (2020). La catarsis en la “Poética” de Aristoteles. *Ensayos de Filosofía*, n°12. Artículo 10. Extraído de <https://www.ensayos-filosofia.es/archivos/articulo/la-catarsis-en-la-poetica-de-aristoteles>
- Salvatori Maldonado, P. (2019). La internacionalización del teatro Chileno en la compañía La Re-sentida. *Revista Alpha*, vol. 2, n°49, pp. 323-337. <https://doi.org/10.32735/S0718-2201201900049758>
- Sontag, S. (1984). Contra la interpretación. Seix Barral, Barcelona.

- Soto Calderón, A. (2020) Reivindicación de las apariencias en el trabajo de Jacques Rancière. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, nº 79, pp. 21-35. <https://doi.org/10.6018/daimon.302771>
- Souto Carlevaro, V. (2012). El silencio como palabra. Memoria, arte y testimonio del horror. Prometeo Libros.
- Squiers, A. (2012). The Social and Political Philosophy of Bertolt Brecht. *Dissertations* 126. Western Michigan University. <https://scholarworks.wmich.edu/dissertations/126>
- Subirats, E. (2012). Mito, magia, mimesis. *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología* No. 15, pp. 31-66. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81429124003>
- Villegas-Silva, C. (2012). Tecnologías en escena: Del teatro multimedia al teatro cibernético. UCLA. <https://escholarship.org/uc/item/9rb5n7dq>
- Willet, J. (1978). Art and politics in the Weimar period. The new sobriety 1917-1933. Pantheon Books, New York.
- Zamora, J.A. (2000). Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz. *Isegoría* nº23, pp. 183-196. <https://doi.org/10.3989/isegoria.2000.i23.543>