



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE ARTES ESCÉNICAS Y AUDIOVISUAL

**LA PRE-EXPRESIVIDAD EN LOS PROCESOS
CREATIVOS DE DOS COMPAÑÍAS DE DISTINTAS
PARTES DEL MUNDO: TEATRO PERRO
MUERTO (CHILE) y TAWULY CRÉATION
(GUINEA).**

Estudiante: Billa Marchant, Catalina Sofía (ella)
Profesor guía: Gómez Tapia, Rox

Tesis para optar al grado académico de licenciada en interpretación teatral.

Santiago de Chile, 2023.

AGRADECIMIENTOS

A ti Margarita preciosa por la inspiración y la fé. Te siento cerquita en este cierre.

Agradezco mi persistencia al cerrar esta etapa tan larga de mi vida, por el amor en el proceso y el aprendizaje enorme que ha significado para mí darle cierre a esta carrera que amo con el alma. Agradezco a la red que me sostiene en mis peores y mejores momentos; a mi mamá y mi hermano Agustín, por aguantar mis desvelos en la mesa del comedor y mis momentos de estrés máximo donde las emociones fluctuaban entre “encontre algo, va tomando forma!” y “no entiendo nadaaa no lo voy a lograaaaar” con lágrimas a chorro. A mi amor Dani por acompañarme y regalónearme en todo el proceso, desde los inicios en los momentos de incertidumbre hasta en el caos y la locura del cierre. A mis amigues y a mi hermano Benja por entender mi aislamiento momentáneo y darme el espacio y el apoyo incondicional para seguir hasta el final. A mi papá por financiar este último año de carrera y por su apoyo a la distancia. Y por supuesto muchas gracias a mi profesor guía Rox, por acompañarme tan cariñoso en todo el proceso y por responder tan certeramente a mis infinitas dudas.

Cierro este ciclo de mi vida con una sonrisa enorme en la cara por demostrarme de lo que soy capaz y por percibir lo enormemente querida y acompañada que estoy.

Pura magia para este nuevo camino.

RESUMEN

Esta investigación se centra en observar las modificaciones físicas que ocurren en el cuerpo, los cambios energéticos y disposición a la escena, en el momento previo y durante la obra nombrada por Barba como pre-expresividad, en dos compañías que corresponden a dos culturas distintas. Las obras son “Paradoxe” de la compañía Tawuly création de Guinea y “Pinochet, la obra censurada en dictadura” de la compañía Perro Muerto. Me pregunto cuales son las características que definen esta pre-expresividad - si es que existen - en cada compañía y qué permite que sea una cualidad transcultural.

Palabras clave:

Energía extracotidiana, Pre-expresividad, Bios escénico y transculturalidad.

ÍNDICE

● Agradecimientos	Pág. 1
● Resumen	Pág. 2
● Índice	Pág. 3
● Introducción	Pág. 4
● Antecedentes	Pág. 5
● Marco Teórico	Pág. 9
● Capítulo I	Pág. 12
● capítulo II	Pág. 20
● Conclusiones	Pág. 24
● Referencias (bibliografía citada)	Pág. 25
● Anexo	Pág. 26

INTRODUCCIÓN

*La pre-expresividad en los procesos creativos de dos compañías de distintas partes del mundo: Chile y Guinea.*¹

El cuerpo es una materia viva: herramienta y motor de expresión del ser que lo habita. En el cotidiano se expresa al vivir e interactuar con su entorno y, a veces, hay público que observa su expresión cotidiana, mas no siempre hay una intención de llamar la atención de ese alguien para que mire y siga mirando. Les teatristas, danzantes, cirqueros, cantantes, músicos; se expresan por necesidad de expresarse y por necesidad de compartir una idea-sensación-reflexión que se inserte y quede en cada quien que le especte. Para lograrlo, precisa de mucha energía, resistencia, presencia, claridad, intención; que instale y sustente el acto, logrando apelar al espectador. Ésta disposición corporal necesita llegar a un nivel de energía extracotidiana.

Dicha dimensión podría comprenderse como:

En una situación de representación organizada, la presencia física y mental del actor se modela según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana. La utilización extra-cotidiana del cuerpo-mente es aquello que se llama “técnica”. Las diferentes técnicas del actor pueden ser conscientes y codificadas; o no conscientes pero implícitas en el quehacer y en la repetición de la práctica teatral. El análisis transcultural muestra que en estas técnicas se pueden individualizar algunos principios-que-retornan. Estos principios aplicados al peso, al equilibrio, al uso de la columna vertebral y de los ojos, producen tensiones físicas pre-expresivas. Se trata de una cualidad extra-cotidiana de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente “decidido”, “vivo”, “creíble”; de este modo la presencia del actor, su bios escénico, logra mantener la atención del espectador antes de transmitir cualquier mensaje. Se trata de un antes lógico no cronológico. (Barba, 1994, p. 18)

¹ Esta investigación está escrita en lenguaje inclusivo (e).

La energía extracotidiana nos permite manifestar esa necesidad de expresar del cuerpo y ser visibles. Para llegar a ella y sostenerla se precisa de una serie de modificaciones corporales tanto de energía, emocionales, mentales y físicos que permitan sostener esta “coherencia incoherente” como diría Barba que es el teatro. Esta investigación se centra en observar las modificaciones físicas que ocurren en el cuerpo, los cambios energéticos y de disposición a la escena en el momento previo y durante la obra en dos compañías que corresponden a dos culturas distintas.

Me interesa investigar el teatro Guineano, llevo 2 años conociendo las danzas africanas de Guinea y me llama mucho la atención el estado al que llegan los bailarines al presentar una danza. Es como si les poseyera un ser que necesita manifestarse y lo hace a través del cuerpo de un bailarín. Conociendo su historia, su origen e intención, interpretan tan profundamente que conmueve y traspasa esa energía: incansable, decidida, dura que caracterizan éstas danzas. Al igual que Barba, para esta investigación se entenderá por actante a todo artista escénico.

Aquí pretendo observar cómo se expresa el teatro guineano. A lo largo de mi investigación, algunas de las preguntas que emergieron fueron: ¿Será que cuando hacen teatro también se poseen por un estado energético igual a sus danzas?; ¿Será que su teatro es similar al chileno? - Hablando de estados psicosomáticos -. ¿Cómo se siente hacer teatro en Guinea siendo Guineano? Tengo la hipótesis de que el teatro ha existido siempre en la ritualidad de las culturas. Y pienso que el estado pre-expresivo es un estado ritual transversal a la humanidad, pues es una necesidad humana de crear y expresar. En este sentido, me pregunto desde qué lugar hacen teatro y cómo se siente éste en sus cuerpos, que áreas desbloquea, cuáles no. Cómo es ese estado del cuerpo al momento de estar actuando. Me pregunto también cómo lo habita una compañía chilena con 8 años de trayectoria, donde existe un fiato y una gran confianza en el grupo al momento de actuar. Cómo es ese estado pre-expresivo en el cuerpo de teatristas Sudamericanos y cómo es ese estado pre-expresivo en el cuerpo de teatristas de la costa africana.

Eugenio Barba, investigador y director teatral acuña el término “pre-expresividad” para referirse al estado del cuerpo previo y durante el acto teatral, que permite mantener la atención del espectador y volver al cuerpo expresivo “creíble”, “vivo”, “decidido”, como se plantea en la cita anterior. Barba viajó por muchos países observando el cuerpo del actante y observa que hay “principios-que-retornan”: con esto quiere decir que existen principios transversales a todas las culturas que transforman al cuerpo en un cuerpo presente-extracotidiano (Barba, 1994, p.18).

¿Cuáles son esos principios?, ¿Es posible que se puedan generar formas/entrenamientos que permitan llegar a la energía presente-extracotidiana sin permearse por su cultura? Ésta es la gran pregunta, porque según mi forma de entender el teatro, este es un reflejo de su cultura y la vez un visionario de su presente, pero siempre construido bajo el manto de las relaciones humanas, creencias y creaciones de esa sociedad en la que se creó y desarrolló esa obra. La cultura está por todas partes y lo permea todo.

Ésta investigación pretende comparar los procesos creativos de 2 compañías de distintas partes del mundo: Compañía Perro Muerto de Chile y Compañía Tawuly création de Guinea. Ambas compañías emergentes y actuales en ejercicio. Perro muerto es una compañía Chilena de 8 años de trayectoria con 3 obras de su autoría: Pinochet, la obra censurada en dictadura, Representar y Lastres. Tawuly création en cambio lleva 12 años de trayectoria con 5 obras de su autoría: Visage de kakande, Le chant de l'espoir, Chaka Zoulou, Appel á la paix et á l'unité nationale y Paradoxe. En esta oportunidad trabajaré con Pinochet y Paradoxe para encontrar en la comparación de sus procesos creativos la relación de sus actantes con la pre-expresividad, qué entrenamientos y formas creativas tienen en común y que no, entendiendo que hablamos de dos compañías de distintos continentes.

ANTECEDENTES

Respecto a la pre-expresividad como tal solo he encontrado una tesis que habla al respecto: "La relación entre juego y el entrenamiento pre-expresivo frente a la categoría de acontecimiento" por Juan Manuel Valencia, de Ecuador. En ésta investigación se plantea la pre-expresividad como un entrenamiento para la enseñanza del teatro en escuelas de formación teatral (2017, p.12) Por mi parte, a diferencia de Valencia, entiendo la pre-expresividad como un estado corporal. Pueden existir entrenamientos, mas para mi, interpretando a Barba según la cita anteriormente compartida, la pre-expresividad es una disposición corporal que induce un estado presente, no un entrenamiento actoral.

En mi caso intentaré encontrar, en la comparación de los procesos creativos de dos compañías de distintos continentes, como viven los intérpretes corporal/sensitiva/mentalmente la modificación corporal, el cambio de disposición a la escena y si esto puede ser una cualidad transcultural de

les artistas escénicos. En relación a lo anterior, Barba plantea: “(...) la técnica del cuerpo está condicionada por la cultura, el estado social y el oficio. En una situación de representación existe una técnica del cuerpo diferente. Se puede entonces distinguir una técnica cotidiana de una técnica extra-cotidiana.”(Barba, 1994, p. 25) Un lenguaje común, una “técnica del cuerpo diferente” que permite que suceda la expresión escénica. Según Barba, independiente de la cultura, el uso de la pre-expresividad es transversal a las prácticas escénicas y si bien, cada cultura tiene una técnica y una preparación diferente para llegar al estado presente extra-cotidiano, los focos de atención y el resultado, son los mismos.

Considerando lo pre-expresivo como una disposición corporal y entendiendo que las diferentes culturas en el mundo se expresan y reaccionan de formas diferentes según el contexto, la idea de un idioma común entre personas dedicadas a disciplinas relacionadas a la expresión corporal me parece muy atractiva. Pero la idea de que esto pueda ser transcultural me parece muy sorprendente e interesante de profundizar.

De Sousa Santos en su texto: *descolonizar el saber, reinventar el poder*. Hablando de derechos humanos, manifiesta que la universalidad es una idea muy occidental, pues intenta unificar definiciones y conocimientos que, en vista de la diversidad de culturas, es difícil de agrupar, pues cada cultura tiene sus saberes y formas de concebir la vida diferentes. Plantea entonces, que para que los derechos humanos sean realmente consensuados y entendidos por todos, es preciso abordarlos desde la transculturalidad con conciencia en nuestra diatopía, es decir: todos los seres humanos provenimos de distintas culturas, por lo que nuestras concepciones de mundo son diferentes, nuestra geografía es diferente, aprendimos en contextos y paisajes diferentes, mas concordamos en que somos seres humanos que habitan este planeta. Para acordar lo que se entiende por dignidad por ejemplo, es preciso acordar primero lo básico, los mínimos que requerimos. Segundo, entendernos como culturas incompletas para evitar relaciones jerárquicas. Y tercero, “No todas las igualdades son idénticas y no todas las diferencias son desiguales.” Por lo que existen distintas versiones de la dignidad. Para consensuar, para que todos logremos percibir en sintonía, es preciso dialogar entendiéndonos como habitantes de la tierra diversos. Solo así nuestro diálogo será transcultural.(De Sousa Santos, 2010, p.72)

Quise trabajar con compañías de distintas partes del mundo para poder contrastar las formas de entender el teatro, de enfrentarse a él y habitarlo. Tengo contacto con personas de las compañías que escogí, lo que hace que esta investigación sea posible. Trabajaré con las compañías Teatro Perro Muerto de Chile y Tawuly Création de Guinea. Son compañías que hacen tipos de teatro muy diferentes: Perro muerto, tal como nos cuenta M100 en un texto que celebra los 5 años de trayectoria de la compañía; Teatro Perro muerto se dedica a hacer teatro político, trabaja desde el laboratorio y la experimentación, temáticas de interés social usando recursos como el humor, la sátira, la contradicción y la transgresión para invitar a la reflexión y la discusión del estado de las cosas actuales (2020). Tawuly Création, en cambio, según relata Tawel Camara, director de la compañía en una entrevista personal que le realicé; es una compañía de teatro musical que intenta fusionar los ritmos de las danzas tradicionales de Guinea con el teatro, para así crear nuevos lenguajes y ser un aporte a las contingencias sociales. (entrevista personal realizada el 21 de junio del 2023) De ésta última analizaré el proceso creativo de “Paradoxe”, la más reciente obra de la cia. Tawuly Création; y, por otra parte, “Pinochet, la obra censurada en dictadura” estrenada el año 2015 por la cia. Perro Muerto -su mayor éxito hasta ahora-.

A partir del contexto anterior formulo la siguiente pregunta: ¿Cómo se manifiestan las formas pre-expresivas en los procesos creativos de “Pinochet, la obra censurada en dictadura” y “Paradoxe”, obras de teatro de compañías de distintas partes del mundo - Chile y Guinea -, y qué hace que su manifestación sea, o no, un lenguaje transcultural?

Me pregunto por el estado pre-expresivo y si es que éste es caracterizable y compartido por estas compañías de teatro, tan diferentes y alejadas unas de otras. Cómo llegan éstas al estado pre-expresivo y si es que éste realmente permite que en el cuerpo de los actantes habite un código transcultural que permita un diálogo fluido entre intérpretes de distintas culturas.

Tras los comentarios anteriores, planteo el objetivo general de esta investigación, el cual busca: Analizar las diversas formas pre-expresivas presentes en los procesos creativos de los montajes escénicos “Pinochet, la obra censurada en dictadura” de la cia. Perro Muerto y “Paradoxe” del colectivo Tawuly création, y observar si alguna logra constituir un lenguaje transcultural.

Los objetivos específicos de esta investigación serán primero: Caracterizar las principales formas pre-expresivas desarrolladas en los procesos creativos de “Pinochet, la obra censurada en dictadura” de la cia. Perro Muerto y “Paradoxe” del colectivo Tawuly création. Luego comparar

las diversas formas pre-expresivas presentes en los procesos creativos de las obras “Pinochet, la obra censurada en dictadura” de la cia. Perro Muerto y “Paradoxe” del colectivo Tawuly création. Por último me propongo, identificar qué del lenguaje pre-expresivo presente en las compañías investigadas de Chile y Guinea, configura un lenguaje transcultural.

En vista de que ésta investigación pretende dar cuerpo a una teoría respecto a un trabajo corporal, se utilizará el método cualitativo, para investigar los procesos creativos de las compañías anteriormente mencionadas. Tal como comenta Grass, en su libro “La investigación de los procesos teatrales. Manual de uso”:

La investigación cualitativa es aquella basada en la observación y/o registros y análisis de comportamientos recurrentes y masivos, se le denomina, investigación cualitativa en tanto se analiza la calidad de los atributos de dichos comportamientos, no su número. En este tipo de metodología se describen las características, sus relaciones y formas de desarrollo en el objeto de estudio.(2011, p.29)

Justamente son los comportamientos los que me interesan investigar, pues la disposición energética es un cambio corporal y por ende de acción y comportamiento. Esta investigación es muy minuciosa, pues va desde lo más pequeño como un cambio energético, a la observación interpretativa de una puesta en escena completa. No busco enumerar ni dar porcentajes de cuánto corresponde a cada cosa, sino analizar la modificación en el comportamiento del artista escénico cuando está en una situación de representación.

En relación a lo anterior y observando el objetivo de ésta investigación es que pretendo entrevistar a los directores e intérpretes de las compañías Perro Muerto y Tawuly création, para luego caracterizar las formas pre-expresivas de los procesos creativos de “pinochet, la obra censurada en dictadura” y “Paradoxe”; relacionarlas y observar si existen factores que permiten que estas manifestaciones pre-expresivas tengan un carácter transcultural.

MARCO TEÓRICO

conceptos clave y su relación con la interpretación escénica.

Escogí 4 palabras clave que me ayudarán a encaminar esta investigación. Estos son: Pre-expresividad, Energía Extracotidiana, Bios escénico y Transculturalidad.

No he encontrado hasta el momento a ningún otro investigador que hable de la pre-expresividad como concepto, así que entenderé por pre-expresividad lo que plantea Barba cuando sostiene que: “se trata de una cualidad extra-cotidiana de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente “decidido”, “vivo”, “creíble”; de este modo la presencia del actor, su bios escénico, logra mantener la atención del espectador antes de transmitir cualquier mensaje. Se trata de un antes lógico no cronológico.”(1994, p. 18) Con lo anterior infiero que la pre-expresividad es una disposición energética del cuerpo expresivo que lo vuelve “vivo”, “decidido” y “creíble” tan solo con su presencia en el escenario. Recuerdo un texto de Arianne Mushkine *El arte del presente*, donde Arianne sostiene que: “No podemos contar el pasado, invocarlo, evocarlo, encarnarlo si no lo traemos al presente más absoluto. El teatro es “aquí y ahora”. Y la vida de un elenco todavía más, es el presente de cada individuo en cada momento.(Mushkine,2005, p. 39) Entonces el teatro, como arte del presente modifica su expresión cotidiana para narrar una historia que puede que se encuentre en el pasado, mas para poder ser narrada al espectador, es preciso habitarla y volver esa narración a un estado presente, para que quien nos cuenta la historia logre habitar la narración y transmitirnos - a través de una energía extra-cotidiana- lo que quiere ser contado.

Con extra-cotidiano, me refiero a:

“las técnicas extra-cotidianas tienden, en cambio, hacia la información: estas, literalmente, ponen-en-forma al cuerpo volviéndolo artístico/artificial, pero creíble. En ello consiste la diferencia esencial que la separa de aquellas técnicas que lo transforman en el cuerpo “increíble” del acróbata y del virtuoso” (Barba, 1994, p. 27)

Barba lo manifiesta muy bien en esta cita, es un tipo de energía que permite que el cuerpo se vuelva artístico/artificial, pero creíble. Es una forma de expresión mucho más llamativa que la energía cotidiana, permitiendo que el cuerpo de le intérprete sea visible y creíble.

Para definir el bios-escénico propongo la definición que plantea la antropología teatral. Ésta, hablando de las distintas capas que posee un actante, menciona que en la tercera capa donde relaciona lo social - el oficio del teatro, el contexto histórico-social del país - en relación con lo

individual: lo que trae consigo le actante, su sensibilidad, su inteligencia, sus particularidades que hacen que sea único e irrepetible. Barba plantea: “El tercero es aquello que no varía por debajo de las individualidades personales, estilísticas y culturales. Es el nivel del bios escénico, el nivel “biológico” del teatro sobre el cual se fundan las diversas técnicas, las utilizaciones particulares de la presencia escénica y del dinamismo del actor (barba, 1994, p. 20). Entenderemos entonces como bios-escénico la capacidad de estar en presente extra-cotidianamente, el cuerpo del actante encarnando el teatro y fluyendo desde ese lugar presente extra-cotidiano.

El término Trans-cultura es el más difícil de definir, pues al hablar de cultura en tiempos postmodernos, tras la colonización y la globalización, es hablar de una mezcla de culturas e identidades permeadas, lo que ha producido que emerjan ciertas culturas y que desaparezcan otras. Es difícil hablar de la historia de los continentes sin una mirada subjetiva de las cosas.

Nubia Haciau, investigadora Brasileña en su tesis llamada “Transculturalidade: transmigrações e transmutações. Interfaces Brasil/Canadá e Vice Versa” habla de la transculturalidad y su relación con la migración y la identidad de cada país. En este caso, específicamente, hace una comparación entre Brasil y Canadá observando sus movimientos migratorios y su composición identitaria. Haciau, citando al francés Fulvio Caccia (1995) menciona: “La transcultura puede ser ese **momento de paso** cuando la escuela que impone la realidad no es más vivida como pérdida, sino como plenitud, haciendo posible así, una manera inédita de pensar la americanidad. Esta americanidad sería al mismo tiempo tomada como ruptura y continuidad de Europa, combinando su doble identidad” (citado por Haciau ,2008, p. 2).² De esta investigación rescato mucho la idea del imaginario colectivo y que desde ahí es que se crean, desarman o mixturán las culturas; me hace mucho sentido porque finalmente es un consenso en acción que permite que las cosas sean de tal o cual forma. Y, para cambiar la realidad, primero hay que cambiar el imaginario, para vivirlo como plenitud como menciona Fulvio. Entonces, estaríamos en presencia de una idea transcultural cuando se permite habitar esa otra forma de realidad también habitando la preexistente y por ende, creando una nueva forma que agrupa parte de las dos realidades preexistentes mixturadas. Ese momento de paso de una cultura a otra, cuando la idea trasciende la cultura y es aceptada por la persona. Para permearse de una cultura es preciso permitir que te

² Traducción del extracto del texto de Haciau al español por mi.

traspase, habitar esa doble cultura aceptando el cambio. Sino, nunca alcanza a ser transcultural, sino intercultural: relación entre culturas desde un lugar ajeno.

Cuando pienso en cultura me es inevitable no pensar en identidad, porque siempre es una decisión individual formar o no parte de algo y crear algo diferente. Me parece muy interesante observar el fenómeno de la transculturalidad en la experiencia de los migrantes, pues hay un cruce de culturas inevitable. “Importante en este contexto es la figura del extranjero o inmigrante –paseante cultural o mediador entre culturas–, alguien que no pertenece inicialmente al campo literario o artístico (donde hoy efectivamente hace fortuna), sino al campo mismo de la historia y el mundo de la vida común, donde tanto extranjero como verdadero migrante, poco a poco ocuparon el espacio público –territorio cultural en el sentido antropológico del término–, en el que los modos de ser y de convivir se definen, por su presencia, su extraterritorialidad, su paradójica existencia como ausencia, “observada u observable” dentro del espacio común.” (Nubia, 2008, p.10) El habitar del extranjero o inmigrante en otro territorio obliga inmediatamente a permear el cotidiano tan solo viviendo culturalmente dentro de un territorio que se expresa de otra forma cultural. Esta persona necesita hacer dinero por ejemplo, así que hace un negocio y lo hace a su manera presentando otra forma en el territorio, también transformando su forma para estar, tener otras cosas y finalmente ser aceptado en el territorio.

Pierre Oulet citando por Nubia en su tesis sostiene que:

“No sólo el reconocimiento de los contactos interculturales a través de los cuales cada sujeto se construye, sino la expresión misma de la construcción de la identidad, que debe pasar por una alteración esencial de sí misma para hacerse y rehacerse, incluso si esta alteración no depende de un “desplazamiento” real en el espacio geográfico – siendo el espacio imaginario el único lugar verdadero de transmigración identitaria.” (Oulet, cit. en Haciau, 2008, p.5)³

Es decir, existe una alteración de su forma para rehacerse e identificarse. La interculturalidad entendida como la interacción de las culturas, y el cohabitar de estas produce mixturas inevitables que permean las formas de cada quien y crea un nuevo co-habitar. Primero en el espacio imaginario y por consecuencia en el espacio físico compartido. La cultura es un espacio identitario y la transculturalidad; la trascendencia de una cultura con otra.

³ ídem.

Capítulo I

Presentación de las compañías y las obras. Conceptos aplicados a las obras.

Esta investigación profundiza en las obras “Paradoxe” del colectivo Tawuly création de Guinea y “Pinochet, la obra censurada en dictadura” de Teatro Perro Muerto de Chile. La primera compañía mencionada emerge a raíz de la intención de Tawel Camara - director e intérprete de la compañía - de fusionar el teatro con las danzas tradicionales de Guinea. Tawel es actor, bailarín y percusionista de Kamsar, Guinea. La danza y la percusión han estado siempre en su vida, su padre y madre son percusionistas y bailarines, por lo que Tawel creció rodeado de mucha cultura tradicional guineana y desde muy pequeño danza y percute. Estudió teatro en el Instituto Superior de Artes de Guinea Mory Kanté (ISAG); aquí junto a 15 compañeros de generación más 5 musiques crean la compañía Tawuly Création en el 2008. Intentan, a través del teatro, generar incidencia en los habitantes de su país, incitando a la reflexión sobre su contexto continental de una manera lúdica y alegre en todas sus obras. En Guinea el índice de analfabetismo es muy alto, por lo que esta compañía pretende llegar a distintas partes del país representando la realidad de éste, e invitando a la reflexión, combinando aspectos de la tradición - ritmos, danzas, máscaras, historias, ritos - con el teatro. Tawuly création ha levantado cinco obras a lo largo de su trayectoria, además de muchas instancias de teatro foro en distintas comunidades de Guinea. Las obras son: “Visage de kakandé” estrenada el 2009 en ISAG; además presentada en Kamsar y Coyah en el 2010 y en Conakry 2011; “Chaka Zoulou” estrenada el 2011 en ISAG y luego presentada el 2012 en Conakry ; “Le chant de l’espoir”, estrenada el 2011 en ISAG y presentada nuevamente en el mismo lugar el 2012, “Appel á la paix et á l’unité nationale” estrenada en ISAG 2012 y “Paradoxe” estrenada el 2013 en Conakry y presentada en ISAG el 2014; ésta además, es la obra que se analiza en ésta investigación. El 2014, año en que Tawel se viene a vivir a Chile, Tawuly création en Guinea se enfoca en desarrollar instancias de reflexión y educación a través del teatro foro en distintas partes de Guinea. Actualmente en la compañía son 10 teatristas y 3 musiques que siguen fortaleciendo la compañía en Guinea. Tawel el 2019 funda junto a sus estudiantes del taller de danza y percusión Dakao Daka de ritmos tradicionales de Guinea, la versión chilena de la compañía Tawuly création. Estrenando en marzo del 2020 la obra “N’diarabi” en Concepción. Según Tawel el colectivo sigue trabajando en próximas creaciones aquí en Chile, pero no ha tenido ninguna presentación además de la anteriormente

mencionada hasta ahora. De todos modos, esta investigación se centra en observar el funcionamiento de Tawuly création de Guinea y específicamente de la obra Paradoxe. No se analizará la versión Chilena en esta oportunidad.

Por otra parte la compañía Teatro Perro Muerto surge el año 2015 con la dirección de Sebastián Squella desde la inquietud del director de hacer creaciones desde el laboratorio. La compañía se compone por 10 personas de las cuales 5 son intérpretes más un director, un diseñador, un encargado de audiovisual, un sonidista y un productor. Se dedican a hacer teatro político, problematizando el estado de las cosas actuales, trabajan desde el laboratorio y la experimentación, temáticas de interés social usando recursos como el humor, la sátira, la contradicción y la transgresión para invitar a la reflexión. La gran parte de los integrantes de la compañía son egresados de teatro en la universidad (Arcis y Chile), también hay teatristas autodidactas dentro de la compañía. Hablando con Sebastián Squella sobre el lenguaje de la compañía, en la entrevista que le hice el 29 de septiembre del 2023, me comenta que la grupalidad, el arrojo, el desorden ordenado, la rudeza y la sátira son las cualidades que caracterizan la forma creativa de esta compañía. Con 3 obras estrenadas, Teatro Perro Muerto ha implantado la semilla de la crítica en cada espectador que acude al teatro a verles, sus obras interpelan constantemente con un carácter de humor y sátira que facilita la digestión de la densidad de sus temáticas. Su primera creación el año 2015 “Pinochet, la obra censurada en dictadura”, ha tenido tal repercusión en el público que incluso hoy siguen teniendo largas temporadas. “Representar”, el segundo montaje de la compañía fue estrenada el 2018 en Matucana 100 y por último Lastres, se estrena el año 2022 en Matucana 100 también.

Importante es destacar que las artes escénicas en ambos países se expresan de maneras muy diferentes. En Chile, país latinoamericano con un sistema capitalista-neoliberal en sus formas de economía, gobierno y sociedad, existen muchos espacios definidos para hacer teatro: los teatros, así también existe muchas indumentarias que ayudan a la creación artística como luces, escenarios negros, cortinas de teatro, mesas de sonido, parlantes, micrófonos, etc. En Guinea las artes escénicas poseen muy pocos lugares para implementarse. El centro cultural Franco-Guineano y el Instituto de artes de Guinea Mory Kanté, son uno de los pocos espacios equipados en el país para hacer teatro de sala, mas no cuenta con tantas indumentarias como en Chile. Existen, muchas compañías de teatro y muchas agrupaciones de danza (ballets) que se

expresan en el territorio, pero son presentadas más que nada en galpones, en casas y en espacios abiertos principalmente, no poseen tanta cercanía con los aparatos complementarios que existen en este territorio Chile porque no hay tanto acceso a ellos, por lo que sus formas para llamar la atención del espectador son muy diferentes.

Tuve entrevistas con integrantes de ambas compañías para entender sus procesos creativos y profundizar en sus experiencias como teatristas en escena montando estas dos obras que analizo: “Paradoxe” de Tawuly création y “Pinochet, la obra censurada en dictadura” de Perro Muerto.

Hablando con Tawel en la última entrevista que tuvimos el 11 de septiembre del 2023 me comenta que Jean Lam, actor y bailarín de afro contemporáneo de Cameroon llega el 2013 a Guinea en búsqueda de una compañía profesional para trabajar juntos en una obra. Jean plantea la idea de trabajar sobre la paradoja de ser africano y habitar en un territorio tan rico en diversidad geográfica y mineral; y a la vez tan pobre en cuanto a recursos básicos para sus habitantes por todo el saqueo que ha habido en su continente. Tawuly création acepta y trabajan la obra juntas bajo la dirección de Jean Lam y Tawel Camara. Esta vez, a diferencia de sus otras composiciones, se centra en la expresión corporal desde el afro contemporáneo utilizando muy pocas palabras en su desarrollo. Existe solo un registro de esta obra en internet, la presentación realizada en ISAG el 2013. Al observar la obra por internet, veo cuerpos vigorosos y muy enérgicos, sus movimientos son muy propios de la danza contemporánea, mezclados con algunos pasos afro. En esta obra existe música en vivo: dundunes, djembé, balafón y teclado. Por lo que su danza contemporánea está permeada por los toques de estos instrumentos afro. Veo que todos están en algo, mecánico en un inicio que hace que sus cuerpos se cansen y caigan derrotados, pero hay una fuerza interior que les obliga a ponerse de pie y seguir. Existen textos en francés que no comprendo, pero que impulsan a la insistencia a pesar de las limitaciones por la dominación y esclavitud incinuas al inicio de la puesta en escena. Los cuerpos están muy activos y atentos a la grupalidad y a los cambios de ritmo que va proponiendo la música en vivo.

La obra “Pinochet, obra censurada en dictadura” por otra parte, pude verla presencial dos veces una antes del estallido social en septiembre del 2019 y luego después del estallido y la pandemia en septiembre del 2023. Comento esto porque a pesar de que sigue siendo la misma obra la recepción en el público se siente de manera completamente diferente - ésto lo profundizaré más adelante -. Pinochet es una obra muy enérgica con una postura política muy clara en relación al gobierno del dictador Augusto Pinochet. La obra se centra en graficar el funcionamiento, las

jerarquías existentes en el gobierno de aquel entonces y cómo hicieron para que el legado de Pinochet quede impreso en todos los gobiernos venideros. Es una obra desbordada en energía, todas las escenas son muy rítmicas corporalmente, en cuanto a acción reacción, con un tempo acelerado. Se rompe la cuarta pared a ratos para hacer ciertas acotaciones, pero vuelven enseguida al relato. Todas las personas encarnan muy bien su personaje desde un lugar exagerado y burlón permitiendo que las atrocidades comentadas por los personajes resulten chistosos. Risas que luego son encauzadas invitando a la reflexión.

Escojo estas obras porque me gustan sus discursos y sus formas expresivas en sus particularidades; tan diferentes, pero tan vívidas y contingentes en sus respectivas culturas en la contemporaneidad. Analizo la diferencia para encontrar similitudes y por eso mismo me parece interesante investigarlas.

Para hablar de pre-expresividad hice preguntas en relación al estado presente y a los entrenamientos previos que realiza cada compañía para entrar en la energía extra-cotidiana. Recordemos que la pre-expresividad en esta investigación está siendo entendida como: “una cualidad extra-cotidiana de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente “decidido”, “vivo”, “creíble”; de este modo la presencia del actor, su bios escénico, logra mantener la atención del espectador **antes de transmitir cualquier mensaje**. Se trata de un antes lógico no cronológico.” (Barba, 1994, p. 18) en otras palabras, es la cualidad de la energía extra-cotidiana que permite que el cuerpo esté es una disposición a la escena presente-activo.

Paradoxe es una obra de teatro corporal, su relación con la palabra es muy corta; se contextualiza y se fluye. “Tu hablas con tu cuerpo” decía Tawel en la última entrevista. Me comenta también que siempre antes de la función entrenan el doble de la duración de la obra, es decir, si la obra dura 1 hora, ellos están 2 horas antes entrenando su cuerpo. Para tawuly création es vital preparar bien el cuerpo, pues la obra “Paradoxe” requiere de una alta demanda energética corporal. Parte importante del entrenamiento es reír y soltar el cuerpo con juegos colectivos y cantos para dispersar la cabeza y soltar la mente, los cantos son muy importantes porque ayudan a subir la energía grupal. Elongan mientras repiten el texto (de una manera muy personal), así recuerdan mientras sueltan y disponen el cuerpo, luego se preocupan de repasar la danza para coordinar bien los cambios musicales con la percusión, teniendo eso claro comienza el calentamiento más fuerte, que consiste en articular el cuerpo, hacer abdominales y ejercicios de cardio para tener el cuerpo calentito antes de entrar en la escena y finalizan con una pasada italiana de toda la obra.

Teatro Perro Muerto en cambio, según lo que me comenta Rodrigo Florechaes, intérprete de la compañía y actor de la obra “Pinochet”, en la entrevista que le hice el 14 de octubre del 2023, me comenta que llega 2 horas y media antes al teatro si es que no hay nada que montar. Y él comienza a preparar su cuerpo antes de entrar a escena 1 hora y cuarto antes. Su entrenamiento consiste en una elongación a partir de algunas posturas de yoga para soltar el cuerpo. Luego trabaja la respiración y la voz. Después comienza a activar el cuerpo; a saltar, girar, moverse para sentirse agitado y enérgico antes de entrar, con disposición a partir arriba con la energía, que es una de las improntas de la compañía. Manifiesta también que a veces “hay textos que son más instalados, por ejemplo desde una emotividad, son textos que yo repaso también; los tiempos, el ritmo. De manera super solitaria y personal, para que quede bien instalado, bien asentado, y eso acompañado de la respiración siempre. Que no es ensayarlo como en la obra, sino que mucho más conmigo” (14 octubre 2023, entrevista Rodrigo Florechaes) Su entrenamiento considera la elongación, el trabajo de la voz y el cardio para llegar al escenario con el cuerpo activo, abierto y los textos encarnados.

En la escena misma Tawel Camara me comenta que hay que estar con el cuerpo activo y despierto, el nervio siempre está y se siente como una pelota apretada en la guata, pero esta se va abriendo a medida que vamos agarrando confianza en el escenario. Comenta: “El primer paso tiene que ser con confianza y que se vaya pah’! (el nerviosismo)⁴ Y que se vaya abriendo, pero tu no vas a perder tu peso de personaje o un pedazo de tu texto. Y te vas relajando.” (entrevista Tawel 11 de septiembre 2023) Observo que la situación de espectáculo constituye una repercusión en el cuerpo independiente del continente, el nerviosismo está independiente de cuántos años de carrera lleves o cuan ensayada esté la obra. Si no te relajas es difícil avanzar, me comentó Tawel en relación a esto mismo. Es por ello que la confianza es fundamental para entrar en el estado presente y habitar tu personaje. Tawel dice que es un relajo del personaje, no del actante. Porque el cuerpo del artista escénico debe seguir alerta, pero ahora asentado, con confianza en el personaje que está habitando.

Le pregunto a Rodrigo si se siente diferente corporalmente cuando sube al escenario. Su respuesta fue sí, definitivamente y comenta:

“ Pero yo también creo que hay un **tono corporal** que se activa como casi automáticamente, digo automáticamente porque uno ya sabe lo que tiene que ocurrir

⁴ Paréntesis agregado por mi para que se entienda mejor lo que Tawel quiso decir.

entonces tampoco es una decisión. Hay que moverse un poco para llegar a ese tono. En una función uno ni siquiera se lo pregunta, sino que simplemente ocurre. No hay una instrucción previa, uno sencillamente ya sabe lo que tiene que hacer, uno si o si está más atento, con tono. Y creo que eso también lo da la situación de espectáculo. (...) Ya deja de ser racional, el cuerpo está en un estado distinto.” (entrevista rodrigo Florechaes 14 de octubre 2023)

Rodrigo comenta sobre el tono corporal que aparece innato en el cuerpo cuando se enfrenta a un público - con entrenamiento previo para disponer el cuerpo a la escena - Enfrentarse a un público activa el estado pre-expresivo, porque el cuerpo ya sabe lo que tiene que hacer y porque llegó el momento de actuar. Los ensayos sirven para practicar lo que sucederá en escena pero es el escenario el que revela todas las verdades. “En el teatro no se puede mentir. Las emociones son básicas en el teatro. Cuando tu mientes con las emociones, yo como espectador no lo voy a sentir. Las emociones no se pueden mentir. Te falta respirar.” (Tawel Camara, 11 de septiembre 2023) Tawel menciona esto en relación a la pregunta sobre si logra identificar cuando alguien no está en estado presente en la escena. No se puede transmitir una emoción al espectador si no hay presencia, si no se habita en el presente de la emoción y en el camino que le llevó hasta ahí. Concuerdan Tawel y Rodrigo que el estado presente es vital para que la obra se desarrolle y tenga un impacto en el espectador. También concuerdan en la importancia de la grupalidad, tanto en los entrenamientos como en la obra misma. Es muy importante que haya una conexión entre todo el elenco para que la obra fluya y los cuerpos vayan reaccionando a los estímulos que entregan los compañeros al momento de actuar.

Para identificar cuando alguien no está en el presente Sebastián Squella, director de Perro Muerto comenta que se vé que la persona no está en el presente porque está en otro ritmo o con un tono, velocidad o intensidad distintos al resto del grupo. Porque la persona no es capaz de darse cuenta de su diferencia y modificarse.(entrevista realizada el 29 de septiembre de 2023). Ritmo, tono, intensidad y velocidad, todos estos signos revelan y a la vez permiten entrar al estado pre-expresivo y por ende al presente. El estado que se habita en el escenario es de alerta según me comenta Rodrigo en la última entrevista. El actor comparó el miedo en una situación de peligro con el teatro, el cuerpo se modifica, su tono corporal, su atención y la lectura constante del presente para reaccionar oportunamente frente al riesgo. Me comenta que en el caso del teatro eso se entrena, que existen técnicas para estar en estado alerta: ser consciente de

la respiración, con la pelvis hacia abajo, los ojos bien abiertos atentos a lo que sucede en el ambiente, el cuerpo relajado pero con tono. Todo eso se enseña y el cuerpo lo registra y en el escenario aparece por una consciencia aprendida.

En las entrevista que le hice a Rodrigo y a Sebastián ambos me comentaron que también sucede a veces que hay personas que están en la energía extra-cotidiana en la escena, habitando el estado pre-expresivo que permite su visibilidad, pero no están presentes. Su tono o su velocidad o su intensidad o su atención están desequilibrados y no permite que se pueda comunicar bien con el resto del grupo. No logra habitar el bios-escénico porque no está habitando el teatro, solo repitiendo los patrones escénicos establecidos previamente en los ensayos y eso se nota porque no está dialogando con el resto del grupo, pero de todos modos está cumpliendo estructuralmente con lo que la obra requiere para que se cuente la historia, solo que desde un lugar mecánico y aprendido. Ésto está dado por las circunstancias de la vida o algún estado corporal que mantienen al actante desconcentrado. Esto es una excepción, pero es importante destacar que también puede ocurrir.

“El actor, a través de una larga práctica y un entrenamiento continuo, fija esta “incoherencia” en un proceso de inervación, desarrolla nuevos reflejos nerviosos-musculares que desembocan en una nueva cultura del cuerpo, en una “segunda naturaleza”, en una nueva coherencia, artificial, pero signada por el bios.” (Barba, 1994, p.40) Va apareciendo de a poco, según las respuestas de las personas que he entrevistado, esta idea que comenta Barba de una “segunda naturaleza”, donde todo artista escénico por una constancia en la práctica artística desarrolla este estado de alerta que comenta Rodrigo, este cuerpo activo y en confianza que comenta Tawel, esta predisposición a la escena que permite que los cuerpos sean visibles: la pre-expresividad. Analizando las entrevistas observo que el entrenamiento para llegar a la energía extra-cotidiana que amerita las artes escénicas es fundamental al momento de subir a un escenario, pues desde ahí es que el cuerpo modifica su energía, su tono, su atención y por ende su disposición a la escena. Se vuelve un cuerpo pre-expresivo estando en la energía extracotidiana y ya fluyendo en la escena aparece el teatro, el bios escénico, esa capacidad que comentaba Barba más arriba de que el teatro forme parte de la cultura del artista escénico y que se equilibre la presencia del personaje con la del actante.

Algo muy interesante que me comenta Sebastián en la entrevista que tuvimos en relación al estado presente es que: “se habla como de “estar en el momento” en la escena en el momento. Pero también yo creo que es un poquito más amplio, como de: en el momento, pero también en el momento de contexto político, social, cultural. Eso es estar en el presente también.” (entrevista a Sebastián el 29 de septiembre 2023) Estar en el presente de la escena, pero estar en el presente de la vida también. Tomo esta reflexión y la integro porque en Pinochet sucedió algo bastante particular. Como comentaba anteriormente yo vi la obra dos veces, en contextos socio-políticos muy diferentes en Chile, donde al inicio había mucho fuego interior en los espectadores porque habían ganas de cambio, y en la segunda oportunidad, un público muy desesperanzado y melancólico en relación a los cuestionamientos de la realidad que se proponen en la obra. Definitivamente el estado presente implica muchas cosas y dentro de esto está la convicción y el conocimiento del discurso que se comparte al desarrollar la obra, no solo por las reacciones que pueda tener el público, sino también por el presente cultural y social que se siente en el cuerpo del actante. Las formas también se van modificando según los contextos socio-culturales; la obra nunca es la misma a pesar de que tenga la misma estructura de siempre, porque los intérpretes y el contexto socio-político-cultural también cambian. Específicamente en esta investigación se habla del presente en la escena, pero me pareció importante integrar esta reflexión porque abre paso al capítulo siguiente, que es las obras analizadas en relación a los conceptos anteriormente mencionados y la transculturalidad.

Por último, una acción que me parece importante destacar también porque ayuda a entrar en el viaje del actante, es la presencia de la ritualidad previo a entrar a escena, que en este caso también hay una concordancia porque en ambos existe. En el caso de Chile cuando ya está todo listo para entrar a escena toda la compañía se reúne en un círculo tomados de las manos y con energía suben las manos al cielo y a la cuenta de tres gritan: “Mierda, Mierda, Mierda!” llevando las manos enérgicamente hacia el escenario para atraer la buena suerte. En el caso del teatro en Guinea, Tawel me comenta que también hacen un círculo y se toman de las manos, invocan a sus dioses en silencio (cada quien con su propia religión) y a la cuenta de tres lanzan los brazos al cielo y dicen: “trabajo, integridad y éxito.” De ahí en adelante les artistas están listos para entrar en la magia del teatro.

Capítulo II

Las obras mencionadas, su relación con los conceptos teatrales y la relación con la transculturalidad.

El término Transculturalidad en esta investigación está definido según lo planteado por Nubia Haciau en su investigación “Transculturalidade: transmigrações e transmutações Interfaces Brasil/Canadá e Vice Versa” y por los parámetros para desarrollar una comunicación transcultural planteados por Boaventura De Sousa Santos que fueron enunciados más arriba en esta investigación. Importante destacar que la cultura es un espacio identitario y por lo tanto la transculturalidad se presenta en el cuerpo del individuo y por consecuencia en el colectivo y viceversa, son mutuamente influenciables y modificables. Según lo que manifiesta Fluvio Caccia citado en la tesis de Haciau, la transculturalidad es el “momento de paso” cuando la cultura ajena pasa a entenderse y habitarse como parte de una nueva realidad. (citado por Haciau ,2008, p. 2) Primero, como comenta Haciau en el espacio imaginario y por consecuencia en el espacio físico compartido; es un proceso de aceptación y encarnación. Importante también es entendernos como culturas diatópicas, como comenta De Sousa Santos, es decir que provenimos de culturas distintas y por ende tenemos imaginarios y entendimientos de las cosas diferentes por nuestras experiencias de vida y contexto diversos. (De Sousa Santos, 2010, p.72) Con lo anterior, se define la transculturalidad como la trascendencia de una cultura con otra, desde la aceptación de una nueva realidad e identidad entendiendo nuestras diferencias desde el no juicio.

En el capítulo anterior, se observa que ambas compañías de teatro concuerdan en muchos puntos al momento de hablar de estados corporales en la puesta en escena. Observo que el ritmo, el tono, la velocidad y la intensidad en el cuerpo de los actantes tiene que ser acorde a las exigencias que requiere la obra de teatro. Coinciden ambas compañías en que el entrenamiento previo es esencial para llegar al estado presente en la escena y en él la elongación para la soltura del cuerpo y la activación corporal a través de ejercicios de cardio constituyen parte fundamental del entrenamiento para llegar al estado pre-expresivo. Además que la situación de espectáculo es lo que impulsa el estado pre-expresivo, en función del objetivo de le artista escénico: expresarse y compartir una idea-sensación-reflexión que se inserte en le espectador.

Para esta parte de la investigación hice preguntas sobre la identidad teatral en cada cultura bajo ciertas comparaciones con obras de otros países que ellos⁵ hayan visto antes.

Sobre las características que definen el teatro chileno Sebastián Squella manifiesta que en su mayoría tiene un carácter político super profundo e importante y a la vez muy poético en su forma y en sus palabras. Y Agrega:

“Últimamente me he estado cuestionando mucho esta misma idea del teatro occidental, o más que el teatro occidental, es como una mezcla entre el colonialismo, pero también nuestra idea super arribista chilena como de que somos europeos, creo que hay cosas que tienen que ver con el colonialismo, pero también hay cosas que uno dice: esto no es colonialismo, esto es arribismo chileno queriendo creerse mejores que: Perú, que Argentina, que Bolivia (...) “nosotros somos más europeos, somos los jaguares de latinoamérica””(Entrevista personal realizada el 29 de septiembre 2023)

Me parece muy paradójico el teatro chileno a ojos de Sebastián - con quien concuerdo absolutamente- y demuestra que el teatro en este caso, es una respuesta a una sociedad aspiracional y colonizada.

Rodrigo por su parte observa que el teatro chileno habla sobre las injusticias sociales y que normalmente son temáticas relacionadas a los temores y rabias de la sociedad en relación a los dispositivos de poder. Concuerda con Sebastián en que suelen ser temáticas bastante políticas porque hay muchas cosas no resueltas a nivel de desigualdad. Observa que somos un país que le cuesta tomar posición y que fácilmente olvida, y en ese caso el rol del teatro es ayudar a recordar y mostrar lo que sucede para invitar a la reflexión y que se transforme luego en acción. Menciona que esta sociedad está muy instalada en la materialización impuesta por el capitalismo, el foco está muy puesto en cumplir ese deseo más que en otros deseos que tiene que ver con la comunidad. Comenta:

“La acción del teatro en este caso es un intento de hacer comunidad, de querer hacer conciencia aspectos que pueden ser valiosos, y que quizás una vez estuvieron, pero que se han perdido en lo social y eso propicia que sigamos dependiendo. (...) Y uno siempre se lo atribuye a la dictadura, porque ahí hay un período que se quebró, pero que ahora podríamos ir recuperando. Y ahí yo creo que las artes proponen eso, como la recuperación de los espacios.” (entrevista personal el 14 de octubre 2023)

⁵ Todos los entrevistados son hombres

Tawel Camara por su parte hablando sobre identidad del teatro Guineano, manifiesta que hay mucho interés en las compañías de su país en recordar la importancia que han tenido ciertos guerreros y héroes que han luchado por la unidad del pueblo guineano. La historia de Guinea está plagada de guerras por el poder, invasiones y tráfico de humanos para ser esclavizados luego en Europa y América, por lo que las figuras de quienes lucharon por la unidad y los derechos humanos de los habitantes guineanos pasan a ser un ejemplo a seguir en cuanto al coraje y la fortaleza por defender los principios de colaboración y unidad que invitaron a la creación del imperio Manden, actual imperio que incluye a los otros imperios existentes y sienta las bases de convivencia entre éstos. En la actualidad con la globalización y un sin fin de intervenciones y modificaciones territoriales que ha tenido el pueblo Guineano se hace aún más necesario el recordar los principios planteados en la carta de Kurukan Fuga: La primera declaración de los derechos humanos en África. (Oularé, 2022, P.40-42) Además el teatro en Guinea es muy usado como medio para sensibilizar sobre ciertas situaciones actualmente problemáticas para la vida de los habitantes del país tales como la malaria, el sida, la pobreza, etc. (entrevista personal realizada el 11 de septiembre 2023)

Me surge la pregunta por la ritualidad del teatro, intentando encontrar una característica neutral que permita que el teatro tenga un carácter transcultural, lo manifiesto a mis entrevistados y Rodrigo me comenta que efectivamente la representación está marcada por ciertos momentos que dan inicio o término a ciertas situaciones, más allá de lo sagrado y que desde ahí sí podrían entenderse como algo ritual. Le pregunto si es la situación de espectáculo lo que altera la forma inicial y que le da inicio a un cambio de estado que permite que nosotros como espectadores vemos a un cuerpo mucho más grande o más pequeño, por dar un ejemplo, de lo que la persona es en la vida real. Rodrigo me responde que sí, manifiesta la importancia de la recepción del público a esta proyección que realiza el intérprete en escena. (entrevista personal realizada el 14 de octubre 2023) En este punto concuerdo absolutamente, pues es el público quien termina de completar el imaginario propuesto por el actante además de entregar la otra parte de la atmósfera que se propone en la escena. Y esto repercute directamente en el estado y el viaje que tendrá el intérprete en el escenario.

Le pregunté a Tawel qué pasaría si la obra “Paradoxe” se presentara en un lugar donde no se habla francés si él cree que se entendería de todos modos - en vista de que es una obra donde se usan muy pocas palabras -. Su respuesta fue que claramente sí, porque el teatro es un idioma

universal. Yo por mi parte no estoy de acuerdo con el término que usa Tawel para referirse a la transversalidad del teatro por lo que rescato nuevamente del texto de Boaventura De Sousa Santos *descolonizar el saber; reinventar el poder*; cuando habla sobre la universalidad y comenta que es una idea occidental, que intenta unificar definiciones y conocimientos que, en vista de la diversidad de culturas, es difícil de agrupar, pues cada cultura tiene sus saberes y formas de concebir la vida diferentes. Mas rescato el comentario de Tawel y lo interpreto como que el teatro sí tiene un carácter transversal y lo llamaría transcultural, rescatando la idea planeada por Barba respecto a la encarnación del teatro en el cuerpo, creando una nueva cultura. “El actor, a través de una larga práctica y un entrenamiento continuo fija esta “incoherencia” en un proceso de inervación, desarrolla nuevos reflejos nerviosos-musculares que desembocan en una nueva cultura del cuerpo, en una “segunda naturaleza”, en una nueva coherencia, artificial, pero signada por el bios”. (Barba, 1992, P. 40) Es con esta cita que entiendo a lo que se refiere Barba cuando define la pre-expresividad como algo transcultural, pues es esta segunda naturaleza la que interactúa con la cultura de cada quien que habite las artes escénicas y las encarne.

CONCLUSIÓN

La cultura se forja a través de la expresión humana en sus distintas formas en cada territorio. La geografía, la fauna, flora y las cualidades de las poblaciones de cada territorio permean si o si la creación del artista escénico, la cultura está en todo y en todos. Al comparar culturas y observar a priori, es probable que no se encuentren similitudes entre una cultura y otra; y menos entre una cultura Chilena y una Guineana, sus contextos socio-políticos-culturales, son abismalmente diferentes, mas sí comparten una idea que, en vez de trans-cultural la llamaría humana: la necesidad expresiva.

En mi búsqueda por encontrar las características pre-expresivas pertenecientes en cada una de las culturas analizadas - Chile y Guinea - sorprendentemente llegué a la conclusión de que los principios-que-retornan de los cuales habla Eugenio Barba en su libro *La canoa de papel* realmente existen y los comprobé, al analizarlas. Estos principios se observan en primer lugar en el entrenamiento previo que modifica el cuerpo del actante para enfrentarse a la escena: la articulación y elongación para soltar el cuerpo, y los ejercicios de cardio para movilizar la energía y subir la temperatura corporal. Este entrenamiento lo observé en ambas compañías a pesar de que sus tipos de teatro y culturas son muy distintos. Además en escena aparecieron palabras clave como el ritmo, el tono corporal, la velocidad, la intensidad y la atención, las cuales forman parte de los principios-que-retornan que crean tensiones corporales pre-expresivas que permiten estar en un estado presente. Si bien los enfoques de creación en cada cultura están centrados en distintas cosas: en Chile temáticas político-sociales sobre injusticia de una manera poética y en Guinea recordar las acciones de unión y paz instaladas por antepasados, además de un uso de sensibilización en relación a ciertas problemáticas, la forma de enfrentarse a la escena es la misma. Entonces, la necesidad expresiva humana es lo que nos asemeja entre culturas. La pre-expresividad es transcultural porque efectivamente las artes escénicas en el cuerpo de un artista llega a ser una “segunda naturaleza”. Lo que tenemos en común entre Chilenes y Guineanes es que somos seres humanos que vivimos y habitamos emociones y necesidades expresivas, el ser artistas nos y enfrentarnos a la escena nos induce a un estado pre-expresivo permitiendo entrar en el trance del escenario. Esto lo impulsa la situación de espectáculo pues es preciso llamar la atención de quien especta y por lo tanto que la energía de le interprete este por sobre la energía cotidiana de le espectador.

Observé a lo largo de esta investigación que el rol del público en una obra es esencial, porque

son ellos quienes terminan de completar la obra, son quienes permiten que le artista escénico entre al estado siempre y cuando respete las convenciones establecidas por la compañía y que se permita a si mismo entrar en el viaje mágico de las artes escénicas junto a los interpretes.

Referencias:

- Barba, E. (1994). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. editorial S.R.L. Argentina.
- De sousa santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Ediciones Trilce. Uruguay.
- Grass, M. (2011). *La investigación de los procesos teatrales manual de uso*. Frontera sur ediciones. Santiago de Chile.
- Hacia, N. (2008) *Transculturalidade: transmigrações e transmutações Interfaces Brasil/Canadá e ViceVersa*.
https://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/2333/livro9_Transculturalidade%2c%20transmigra%2c%20a7ao.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Mushkine, A. (2007). *El arte del presente*. Ediciones Trilce. Uruguay.
- Oularé, S. (2022). *Viaje a la historia de los ritmos Malinke*. Editorial Sube la marea. Argentina.
- Valencia Hinestrosa, J.M (2017) *La relación entre juego y el entrenamiento pre-expresivo frente a la categoría de acontecimiento* [Tesis de magister, Universidad Central del Ecuador]. <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/9644/1/T-UCE-0002-45.pdf>
- (30 de junio del 2023). Re: La escena continúa: ciclo de trayectorias. Aniversario Teatro Perro Muerto.
<https://www.m100.cl/archivo/2020/teatro-2020/aniversario-teatro-perro-muerto/>

ANEXOS:

Entrevista Sebastián Squella, director de Perro muerto.

- ¿Qué sientes cuando subes al escenario, cuando estás en acción frente a un público?
- ¿Cuáles son los entrenamientos previos a salir a escena?
- ¿Qué es para ti estar en el presente y qué haces para lograrlo?
- ¿Cómo se vé cuando alguien no está habitando la escena, cuando no está en presente interpretando?
- ¿Para ti, cómo se siente estar en estado presente en escena?
- Cómo se siente el habitar colectivo. Cuando todo está funcionando hermosamente y se está creando una magia que tiene que ser contada.
- Quien escribió Pinochet?
- Hablemos de Pinochet, de donde nace la idea de remontar esta obra que fue olvidada y censurada. Me cuentas cómo fue el proceso creativo, tus visiones como director, y como fue el proceso de encontrar un lenguaje común, porque fue su primera obra como compañía.
- En tu rol de director, al momento de usar la palabra en escena, logras identificar cuando alguien está habitando el texto y su intención? ¿Cómo se ve y se siente cuando lo hace?
- Qué tanto permea la cultura en cada país. ¿Cómo es el teatro en Suiza?
- ¿Cómo describes al teatro chileno?
- ¿Cómo es el teatro en suiza? ¿Sientes que es parecido al teatro chileno?

Entrevista Tawel Camara, director e intérprete de Tawuly création.

- ¿Qué te sientes cuando subes al escenario, cuando estás en acción frente a un público?
- ¿Cómo se pone tu cuerpo?
- ¿Sientes que en algún momento tu mente y tu cuerpo se conectan, van en sintonía con lo que sabes que tienes que hacer ahora y lo que tu cuerpo expresa desde el lugar que necesita expresar?
- ¿Puedes reconocer cuando alguien no está teniendo la energía o la disposición corporal para interpretar al personaje que le toca (ya sea en danza o en teatro)??
- Que diferencia existe en tu cuerpo cuando estás interpretando teatro o danza ó cuando cuando estás en tu casa enseñándole a tus hijos alguna cosa? ¿Puedes nombrarme 5 diferencias?

- En Guinea, ¿cómo se vive el teatro? Hay varias compañías? ¿Existen suficientes espacios donde presentar teatro?
- En mi aprendizaje teatral he aprendido que es necesario estar en el presente para vivir la escena. ¿Qué es para ti estar en el presente y cómo lo haces para lograrlo?
- Hablemos de Paradoxe, de donde nace la idea de hacer una obra que contemple la paradoja de la riqueza natural del territorio y la pobreza de sus habitantes.
- En tu rol de director, al momento de usar la palabra en escena, logras identificar cuando alguien o tú mismo está viviendo, habitando el texto y su intención?
- En tu compañía Tawuly creación logras diferenciar cuando en una obra todes están en una energía común interpretando y mostrando lo que quieren mostrar y cuando no?
- Paradoxe es una creación colectiva o una obra escrita y dirigida por ti?
- Qué referentes usaron en para la construcción de la obra paradoxe. ¿En qué se inspiraron?
- ¿Puedes definir el teatro Guineano? ¿Cómo lo caracterizarías?

Entrevista Rodrigo Florechaes interprete de la obra “Pinochet” de la cia. Perro Muerto

- ¿Qué sientes cuando subes al escenario, cuando estás en acción frente a un público?
- ¿Cómo se pone tu cuerpo?
- ¿Sientes que en algún momento estas en estado presente? ¿Qué pasa con tu mente y tu cuerpo? Puedes describir cómo se siente ese estado?
- ¿Cómo haces para llegar a ese estado presente, existe algún tipo de entrenamiento o meditación para llegar a este?
- Cómo se siente el habitar colectivo. Cuando todo está funcionando hermosamente y se está creando una magia en el escenario.
- ¿Puedes reconocer cuando alguien no está teniendo la energía o la disposición corporal para mantener y habitar al personaje?
- Que diferencia existe en tu cuerpo cuando estás interpretando teatro o cuando estás haciendo algo cotidiano, puedes nombrar 5 diferencias?
- ¿Estás en teatro perro muerto desde sus inicios? ¿Qué te mantiene ahí todavía?
- Como fue el proceso creativo de Pinochet, que cosas se preguntaban y cómo fueron resolviendo en el camino.
- ¿Qué personaje eres en esta obra?

- ¿Cuáles son tus entrenamientos o meditaciones para entrar en este personaje?
- El proceso con la compañía, como ha sido encontrar el lenguaje de la cia?
- Cómo solucionan cuando alguien en el equipo no está habitando la escena. Tiene ciertos códigos como compañía?
- Mi interpretación de "Perro muerto" es que son una constante crítica y cuestionamiento a la construcción social y por ende a su identidad y a su cultura. Un cuestionamiento a las prioridades y límites de la sociedad. En este sentido me pregunto por tus apreciaciones en relación al teatro chileno y sus características generales.
- Me imagino que has visto teatro de otras culturas, han presentado con perro muerto en ENTEPOLA que es un festival internacional y estuvieron en Cádiz con Representar en otro encuentro. Al observar otros tipos de teatro, logras identificar una disposición corporal similar con los otros países?
- Qué diferencias y qué similitudes encuentras en las formas de hacer teatro en Chile y en España por ejemplo. Observas esa cualidad en los artistas escénicos de una vida que emerge a partir de ellos?
- ¿Qué piensas de la idea de que el teatro es una necesidad humana más allá de una característica cultural? Esta de acuerdo?

CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

“La pre-expresividad en los procesos creativos de dos compañías teatrales de distintas partes del mundo: Chile y Guinea.”¹

Catalina Sofía Billa Marchant

Profesor guía: Rox Gómez

Usted ha sido invitado a participar en el estudio “La pre-expresividad en los procesos creativos de dos compañías teatrales de distintas partes del mundo: Chile y Guinea.” a cargo del investigador Catalina Sofía Billa Marchant, estudiante de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. El objeto de esta carta es ayudarlo a tomar la decisión de participar en la presente investigación.

¿Cuál es el propósito de esta investigación?

El objetivo de esta investigación es identificar si realmente existe un estado pre-expresivo común en los artistas escénicos independiente de su lugar de origen y su forma de hacer teatro. ¿Podemos hablar de un estado transcultural? Por eso escogí compañías de teatro de distintos continentes: América y África.

¿En qué consiste su participación?

Participará en una entrevista que consistirá en responder una serie de preguntas asociadas al estado presente, al entrenamiento previo a la escena, a la comunicación grupal y a las sensaciones corporales y mentales al momento de estar en el escenario.

¿Cuánto durará su participación?

Su participación consta de dos sesiones de entrevista de una hora máximo cada una.

¿Cómo se registrará su participación? ¿Por cuánto tiempo se podrá hacer uso de dicho registro?

Las entrevistas serán grabadas por audio y luego transcritas en un Word. El uso del registro será hasta que la investigación esté terminada. El plazo máximo es hasta el 15 de noviembre, el día de la defensa de esta investigación.

¿Qué riesgos corre al participar?

Ninguno, probablemente sea un bonito momento de recuerdo de sus trabajos anteriores y lo que le produce estar en escena.

¿Qué beneficios puede tener su participación?

Concientizar teóricamente las transformaciones corporales y sensoriales que se presentan al estar sobre un escenario, observar en conjunto si es que las prácticas realizadas en este continente se repiten o asemejan a las del continente vecino. Además, esta investigación servirá de registro de sus procesos creativos y su relación con la pre-expresividad.

¹ Esta carta de consentimiento está escrita en lenguaje inclusivo (e)

¿Qué pasa con la información y datos que usted entregue?

La investigadora mantendrá CONFIDENCIALIDAD con respecto a cualquier información obtenida en este estudio. Estos datos serán usados sólo para el proceso de escritura de esta investigación. Al terminar, (si es que le participante así lo desea) será compartida la entrevista con le entrevistade y esta será borrada de los archivos de la investigadora.

¿Es obligación participar? ¿Puede arrepentirse después de participar?

Usted NO está obligado de ninguna manera a participar en este estudio. Si accede a participar, puede dejar de hacerlo en cualquier momento sin repercusión alguna.

¿A quién puede contactar para saber más de este estudio o si le surgen dudas?

Si tiene cualquier pregunta acerca de esta investigación, puede contactar al profesor Guía Rox Gómez Tapia. Su teléfono es el +56996136146 y su email es rrgomez@uc.cl o a la investigadora Catalina Sofia Billa Marchant, Su teléfono es +56975314001 y su mail es Catabilla@gmail.com .

HE TENIDO LA OPORTUNIDAD DE LEER ESTA DECLARACIÓN DE CONSENTIMIENTO INFORMADO, HACER PREGUNTAS ACERCA DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN, Y ACEPTO PARTICIPAR EN ESTE PROYECTO.

14/10/2023

Firma del/la Participante

Fecha

Rodrigo Florechaes Díaz

Nombre del/la Participante

Firma de la Investigadora

Fecha

(Firmas en duplicado: una copia para el participante y otra para el investigador)

CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

“La pre-expresividad en los procesos creativos de dos compañías teatrales de distintas partes del mundo: Chile y Guinea.”¹

Catalina Sofía Billa Marchant

Profesor guía: Rox Gómez

Usted ha sido invitado a participar en el estudio “La pre-expresividad en los procesos creativos de dos compañías teatrales de distintas partes del mundo: Chile y Guinea.” a cargo del investigador Catalina Sofía Billa Marchant, estudiante de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. El objeto de esta carta es ayudarlo a tomar la decisión de participar en la presente investigación.

¿Cuál es el propósito de esta investigación?

El objetivo de esta investigación es identificar si realmente existe un estado pre-expresivo común en los artistas escénicos independiente de su lugar de origen y su forma de hacer teatro. ¿Podemos hablar de un estado transcultural? Por eso escogí compañías de teatro de distintos continentes: América y África.

¿En qué consiste su participación?

Participará en una entrevista que consistirá en responder una serie de preguntas asociadas al estado presente, al entrenamiento previo a la escena, a la comunicación grupal y a las sensaciones corporales y mentales al momento de estar en el escenario.

¿Cuánto durará su participación?

Su participación consta de dos sesiones de entrevista de una hora máximo cada una.

¿Cómo se registrará su participación? ¿Por cuánto tiempo se podrá hacer uso de dicho registro?

Las entrevistas serán grabadas por audio y luego transcritas en un Word. El uso del registro será hasta que la investigación esté terminada. El plazo máximo es hasta el 15 de noviembre, el día de la defensa de esta investigación.

¿Qué riesgos corre al participar?

Ninguno, probablemente sea un bonito momento de recuerdo de sus trabajos anteriores y lo que le produce estar en escena.

¿Qué beneficios puede tener su participación?

Concientizar teóricamente las transformaciones corporales y sensoriales que se presentan al estar sobre un escenario, observar en conjunto si es que las prácticas realizadas en este continente se repiten o asemejan a las del continente vecino. Además, esta investigación servirá de registro de sus procesos creativos y su relación con la pre-expresividad.

¹ Esta carta de consentimiento está escrita en lenguaje inclusivo (e)

¿Qué pasa con la información y datos que usted entregue?

La investigadora mantendrá CONFIDENCIALIDAD con respecto a cualquier información obtenida en este estudio. Estos datos serán usados sólo para el proceso de escritura de esta investigación. Al terminar, (si es que le participante así lo desea) será compartida la entrevista con le entrevistado y esta será borrada de los archivos de la investigadora.

¿Es obligación participar? ¿Puede arrepentirse después de participar?

Usted NO está obligado de ninguna manera a participar en este estudio. Si accede a participar, puede dejar de hacerlo en cualquier momento sin repercusión alguna.

¿A quién puede contactar para saber más de este estudio o si le surgen dudas?

Si tiene cualquier pregunta acerca de esta investigación, puede contactar a el profesor Guía Rox Gómez Tapia. Su teléfono es el +56996136146 y su email es rrgomez@uc.cl o a la investigadora Catalina Sofía Billa Marchant, Su teléfono es +56975314001 y su mail es Catabilla@gmail.com.

HE TENIDO LA OPORTUNIDAD DE LEER ESTA DECLARACIÓN DE CONSENTIMIENTO INFORMADO, HACER PREGUNTAS ACERCA DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN, Y ACEPTO PARTICIPAR EN ESTE PROYECTO.



Firma del/la Participante

Sebastián Squella

Nombre del/la Participante

29 de septiembre 2023

Fecha

CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

“La pre-expresividad en los procesos creativos de dos compañías teatrales de distintas partes del mundo: Chile y Guinea.”¹

Catalina Sofía Billa Marchant

Profesor guía: Rox Gómez

Usted ha sido invitado a participar en el estudio “La pre-expresividad en los procesos creativos de dos compañías teatrales de distintas partes del mundo: Chile y Guinea.” a cargo del investigador Catalina Sofía Billa Marchant, estudiante de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. El objeto de esta carta es ayudarlo a tomar la decisión de participar en la presente investigación.

¿Cuál es el propósito de esta investigación?

El objetivo de esta investigación es identificar si realmente existe un estado pre-expresivo común en los artistas escénicos independiente de su lugar de origen y su forma de hacer teatro. ¿Podemos hablar de un estado transcultural? Por eso escogí compañías de teatro de distintos continentes: América y África.

¿En qué consiste su participación?

Participará en una entrevista que consistirá en responder una serie de preguntas asociadas al estado presente, al entrenamiento previo a la escena, a la comunicación grupal y a las sensaciones corporales y mentales al momento de estar en el escenario.

¿Cuánto durará su participación?

Su participación consta de dos sesiones de entrevista de una hora máximo cada una.

¿Cómo se registrará su participación? ¿Por cuánto tiempo se podrá hacer uso de dicho registro?

Las entrevistas serán grabadas por audio y luego transcritas en un Word. El uso del registro será hasta que la investigación esté terminada. El plazo máximo es hasta el 15 de noviembre, el día de la defensa de esta investigación.

¿Qué riesgos corre al participar?

Ninguno, probablemente sea un bonito momento de recuerdo de sus trabajos anteriores y lo que le produce estar en escena.

¿Qué beneficios puede tener su participación?

Concientizar teóricamente las transformaciones corporales y sensoriales que se presentan al estar sobre un escenario, observar en conjunto si es que las prácticas realizadas en este continente se repiten o asemejan a las del continente vecino. Además, esta investigación servirá de registro de sus procesos creativos y su relación con la pre-expresividad.

¹ Esta carta de consentimiento está escrita en lenguaje inclusivo (e)

¿Qué pasa con la información y datos que usted entregue?

La investigadora mantendrá CONFIDENCIALIDAD con respecto a cualquier información obtenida en este estudio. Estos datos serán usados sólo para el proceso de escritura de esta investigación. Al terminar, (si es que le participante así lo desea) será compartida la entrevista con le entrevistado y esta será borrada de los archivos de la investigadora.

¿Es obligación participar? ¿Puede arrepentirse después de participar?

Usted NO está obligado de ninguna manera a participar en este estudio. Si accede a participar, puede dejar de hacerlo en cualquier momento sin repercusión alguna.

¿A quién puede contactar para saber más de este estudio o si le surgen dudas?

Si tiene cualquier pregunta acerca de esta investigación, puede contactar al profesor Guía Rox Gómez Tapia. Su teléfono es el +56996136146 y su email es rrgomez@uc.cl o a la investigadora Catalina Sofía Billa Marchant, Su teléfono es +56975314001 y su mail es Catabilla@gmail.com.

HE TENIDO LA OPORTUNIDAD DE LEER ESTA DECLARACIÓN DE CONSENTIMIENTO INFORMADO, HACER PREGUNTAS ACERCA DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN, Y ACEPTO PARTICIPAR EN ESTE PROYECTO.



11 septiembre 2023

Firma del/la Participante

Fecha

Tawel Camara

Nombre del/la Participante

Castaño

Firma de la Investigadora

Fecha

(Firmas en duplicado: una copia para el participante y otra para el investigador)