



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

EL DESPERTAR DE LOS CUERPOS:

**La capacidad performadora del cuerpo diverso del actor y sus aportes
significacionales, estructurales y materiales para la escena teatral chilena.**

Estudiante:

Diego Alexander Bravo Ríos

Profesora Guía:

Dra. Claudia Cattaneo Clemente

Tesis presentada a la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano para optar al grado académico de Licenciado en Teatro con mención en actuación.

Santiago de Chile
2021

©2021, Diego Alexander Bravo Ríos

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 autor.

DEDICATORIA

“A mi madre, la pulsión de mi resistencia”

AGRADECIMIENTOS

A mi tutora guía, amiga y querida profesora Claudia Cattaneo.

A la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, y principalmente a su Escuela de Teatro por abrirme sus puertas y reconocer mi potencial artístico.

A mis amigos y compañeros en este proceso de investigación Nathalie Navarro, Carla Paz, Inés Venegas, Nicolás Bascuñán y Constanza Rubilar.

A Alan Núñez, Rodrigo Mardones, Cecilia Basaure, Priscila Vilches, Carlos Muñoz, Sebastián Veloso, Rebeca Cuevas y Camila Loyola; amigos y compañeros de la carrera quienes de un inicio me acompañaron, guiaron, complementaron y recibieron artísticamente mi presencia sobre la escena.

A mis queridos profesores de la UAHC.

Al equipo administrativo que siempre facilitó los procesos institucionales.

Al personal de aseo y conserjería, quienes me recibieron humildemente en la universidad y fueron parte importante de mi trayectoria estudiantil.

A mi madre Elena Lisette Rios Caballero que sacrificó su alma para mantenerme de pie, ofreciéndome sus ojos para mirar el mundo de la mejor manera posible.

A mi hermana Yanara Danae Muñoz Rios, que jamás puso un ‘pero’ para acompañar y apoyarme en mis locuras creativas.

A mi pareja, amiga y confidente Javiera Salinas Retamal, quien me dio su cariño, amor y hombro en los momentos más difíciles.

A mis amigos de vida Fernanda Vidal, Jorge Reyes, Ilish Vargas, José Ignacio Cardemil, Yanara Baeza, Millaray Garcés, María José Berríos, Eddie Baeza, Miguel Ángel Espinoza, María José Muñoz, Martina Gallardo, Catalina Yuing, Francisca Gajardo, María Paz Mora y Vania Soto; maravillosas personas que brindaron su apoyo y fe incondicional para llegar a lo más alto de lo que podría imaginar.

A mi extrañado y queridísimo amigo Javier Caniu, quien siempre me incentivó a seguir mis sueños sin importar cuales fueran.

A mi Dr. Rolando Vyhmeister por atenderme durante 15 años en pediatría del Hospital San Borja Arriarán, sin jamás poner en duda mi capacidad de hacer grandes cosas a pesar de mis condiciones físicas.

A Djebel Sylla, una gran inspiración.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	III
AGRADECIMIENTOS	IV
TABLA DE CONTENIDOS V	V
ÍNDICE DE IMÁGENES	VI
RESUMEN	VII
Introducción	1
Capítulo I: Cuerpos Olvidados: Las concepciones y las prácticas del cuerpo diverso en la escena teatral y performativa contemporánea	
1.1 Construcción y concepciones del cuerpo	40
1.1.1 Cuerpo político - Cuerpo performativo - Cuerpo teatral	41
1.2 ¿Qué es el cuerpo diverso?	51
1.1.2 El cuerpo diverso como productor de signos y de sentidos escénicos	60
1.3 Representaciones del cuerpo diverso en la escena teatral	69
1.3.1 Objetivos terapéuticos ¿v/s? objetivos artísticos	80
1.3.2 El espectador y la recepción del cuerpo diverso	87
Capítulo II: El Cuerpo de los Ángeles: Los aportes artísticos, significacionales y materiales del cuerpo diverso para la escena teatral chilena	
2.1 ¿Qué voces son las que escucho?: El giro ético de la estética en relación al cuerpo	95
2.1.1 La diversidad del cuerpo y de la escena: La inmersión de lo real	101
2.2 Aportes significacionales, estructurales y materiales	107
2.3 Capacidad performadora del cuerpo diverso del actor: Fracturar el canon de representación.	115
CONCLUSIONES	121
BIBLIOGRAFÍA	135

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura nº 1: Compañía de Pippo Delbono, Bobó en escena_____	71
Figura nº 2: Compañía de Pippo Delbono, Bobó en escena_____	72
Figura nº 3: <i>Candoco Dance Company</i> , 2015 _____	74
Figura nº 4: <i>Candoco Dance Company</i> , 2015 _____	74
Figura nº 5: David Toole en <i>The Cost of Living</i> , 2004. Compañía DV8 Physical Theatre _____	76
Figura nº 6: David Toole en <i>The Cost of Living</i> , 2004. Compañía DV8 Physical Theatre _____	77
Figura nº 7: <i>Demasiada Libertad Sexual les Convertirá en Terroristas</i> , 2019 _____	79

RESUMEN

La institucionalización del teatro en Chile se ha visto afectado por la herencia académica que institucionaliza la disciplina teatral en lógicas y discursos levantados por la época moderna, trayendo por consecuencia la segregación de corporalidades que no responden a las normas establecidas y construyen ideales corporales que deben alcanzarse para cumplir con la demanda social, política, cultural, académica y teatral. De tal modo, definimos *Cuerpo Diverso* como aquel cuerpo que escapa de las normatividades tradicionales para instalar su diferencia al servicio de la apertura de nuevos campos de significación, permitiendo la transformación de los códigos discursivos que determinan y segmentan corporalmente a la sociedad y el arte. Por lo tanto, el *Cuerpo Diverso* se presenta como un potencial elemento que modifica y transforma el campo significacional del proceso creador, concibiendo el rol del actor, actriz e interprete desde lugares desconocidos y sustancialmente evitados por parte de la práctica escénica.

La metodología a utilizar corresponde con un enfoque cualitativo-hermenéutico, en el cual los procesos de recopilación de datos priorizan la interpretación textual para guiar la búsqueda de sentido y significaciones, tanto materiales como sónicas del *Cuerpo Diverso*. De esta manera, la revisión textual, fotográfica y audiovisual como estrategia de recopilación basadas en este paradigma metodológico, permite reconocer y validar las capacidades performadoras de la alteridad para exponer los focos que norman los cuerpos y consiguientemente, transformarlos. Por ende, el estudio de los datos bajo esta iniciativa nos permitirá determinar las distintas miradas que edifican la labor artística de la diferencia para comprender la manera en que el trabajo escénico de la diversidad es un motor fundamental que contribuye rizomaticamente al teatro, erradicando aquellas prácticas que reproducen el poder dominante, y amplían el horizonte artístico que modifica ética y estéticamente la escena teatral chilena; invitándonos a observar con otros ojos a lo desconocido.

El *Cuerpo Diverso*, por lo tanto, entrega nuevas formas de concebir el arte y la teatralidad a raíz de su propia diferencia, reflejando una experiencia de mundo individual que expone al mismo tiempo, una historia humana que devela la violencia sistémica ejercida hacia aquellos que no responden a la estructura normada y socialmente aceptada. Esto ocurre por medio de nuevas biografías y poéticas que reconocen y dan valor artístico al proceso creador de la diversidad, dignificando sus condiciones que socialmente los invalida.

Introducción

El teatro, desde su inclusión al aparato institucional de la educación formal, se ha visto influenciado del carácter académico de la universidad para responder a ciertas normatividades que impactan a los estudiantes-actores y actrices. Como se ha estudiado, el cuerpo del intérprete se ha normado desde el inicio de los tiempos, y como menciona Fediuk y Prieto, “El cuerpo se construye discursivamente en el seno de dispositivos institucionales de poder que nos llevan al terreno de las corporalidades biopolíticas¹ y las políticas de la corporalidad.” (2016, p.12). De esta forma, el actor-actriz durante la modernidad, ha debido moldear su cuerpo a aquellas estructuras impuestas por el teatro y la sociedad que se justifican a través de una funcionalidad a la que debe responder. Sin embargo, con el advenimiento de las teorías *post*, dichas normatividades que han recaído sobre los cuerpos de los actores y que han segregado aquellos cuerpos que no encajan dentro de estos cánones, se han puesto en crisis.

Los cuerpos, desde estas perspectivas, son estructuras cuyas representaciones proyectan una imagen. El cuerpo y su atuendo poseen funciones similares a la de la imagen por cuanto significan conceptos e ideologías a través de representaciones visuales aceptadas por una sociedad organizada en un tiempo determinado, es decir, que reproducen conocimientos o códigos de conductas, que transmiten información y provocan sensaciones. (Acevedo, 2015, pp. 14,16)

Como comenta Acevedo, aquellos conceptos e ideologías asociados a una sociedad inscrita en un tiempo determinado, exponen códigos estéticos y de otras índoles que imponen un canon aceptado por la sociedad, y desde una mirada teatral, el teatro y/o sus espacios de práctica, son instancias de reproducción de aquellas normatividades, ideologías, creencias y utopías corporales. Ahora bien:

Existen cuerpos que actualmente molestan por estar afuera del código tácito que la sociedad acuerda. Están, por ejemplo, las mujeres físico culturista, las mujeres con vello corporal visible en áreas determinadas o las mujeres regordetas (Entwistle,

¹ La Biopolítica es la forma en la que el poder se ejerce sobre los cuerpos con el objetivo de normarlos y segmentarlos de tal manera, que las actitudes, comportamientos, hábitos y corporizaciones se normalicen y se consideren como *naturales*. En palabras de Pérez Navarro, es el poder de “decidir la muerte a la administración de la vida, de la destrucción de los cuerpos a la producción normalizada de los sujetos, de los castigos ejemplares a la regulación cada vez más especializada de los diferentes órdenes del espacio social”. (2007, p. 112).

2002. pp 14). Sin embargo, cabe recordar que en la sociedad europea del barroco, la figura de una mujer “entrada en carnes” era bien vista. El juicio estético que se le otorga al cuerpo por tanto, corresponde a coordenadas específicas tales como: época, cultura, edad, clase social. (Acevedo, 2015, p. 16)

La posmodernidad trajo consigo un cuestionamiento de la unicidad de todo aquello que constituía una gran historia, proponiendo el fragmento y la diversidad para comprender a aquella parte de la sociedad que había sido catalogada como marginal, como pequeña historia (Cfr. Gruner, 2002). Por otra parte, la perspectiva rizomática expande las nociones de conocimiento, y, asimismo, amplía las formas de acceder a él al considerar la multiplicidad como una característica fundamental para la producción de saberes. Como bien dice Deleuze y Guattari, “un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda” (1947, p.18), es decir, el pensamiento rizomático rechaza el carácter estructural del conocimiento y lo democratiza, eliminando toda jerarquía y arborescencia producida por la sociedad y su historia. Se cuestiona el canon y enfatiza en los relatos de las mal llamadas minorías, las diversidades y sus cuerpos diversos. No obstante, el teatro chileno aún no aborda la pregunta formulada por Deleuze y Guattari:

¿Cómo liberarnos de los puntos de subjetivación que nos fijan, que nos clavan a la realidad dominante? Arrancar la conciencia del sujeto para convertirla en un medio de exploración, arrancar el inconsciente de la significancia y la interpretación para convertirlo en una verdadera producción, no es seguramente ni más ni menos difícil que arrancar el cuerpo del organismo. (1947, p. 2)

Este cuerpo sin órganos es una metáfora de los autores para hablar de aquellos cuerpos que no se ajustan a la norma y que se rebelan a los cánones construidos e impuestos por una estructura universal de poder, y que aún hoy, en la actualidad, permanecen estables y se reproducen por medio de diversas lógicas en las que está inmerso el teatro, y principalmente las instituciones de formación. Como se ha dicho anteriormente, son aquellas instituciones (teatrales) las que reproducen las utopías y normatividades corporales establecidas por la sociedad y terminan por segregar los cuerpos diversos, descartando por consecuencia sus múltiples teatralidades/performatividades. La academia universitaria de teatro desarrolla un carácter pragmático y positivista para la eficiencia artística y actoral (Cfr. Fediuk y Prieto, 2016), respondiendo a las convenciones ‘naturales’ de los cuerpos y exigiendo un uso

rigurosamente establecido del mismo, que por consecuencia determinan quienes pueden estar en escena. Son estas lógicas las que expulsan del medio escénico profesional a los creadores e intérpretes diversos: minorías, desplazados, fronterizos, diferentes.

A pesar de esto, hay lugares en el que el teatro es más bien utilizado como un medio, donde se aprovechan los aspectos benéficos y terapéuticos de las herramientas teatrales para ayudar a aquellas diversidades a integrarse a la sociedad considerada como ‘normal’. Pero ¿Qué es lo normal y quien lo determina? ¿Por qué hay que deconstruir aquellos cuerpos diversos para fabricar otros que correspondan a las normas establecidas? Desde este punto de vista, el querer ‘sanar’ los cuerpos diversos, es renegar su historia e invalidarla, es irrumpir en su relación con el mundo y por tanto, desterrar su experiencia con él. Sin embargo, es tal experiencia, la del cuerpo performador², la que se presenta sobre la escena, aquel cuerpo es el relato gráfico, visual y energético que se moviliza frente a otros, y son aquellas experiencias las que aportan artísticamente en el teatro.

Cattaneo, argumenta que hay cuerpos que no cumplen con la conjunción de sistemas de normatividad: “Hay cuerpos que están destinados a no pertenecer a ningún espacio” (Cattaneo en Zamorano, 2017, p. 19), y es de suma importancia que el teatro los asuma como un valor artístico, desde el reconocimiento de su diferencia como valor y no como problema, es decir, no desde una óptica caritativa o fenoménica. Porque no se trata de hacer un nuevo teatro, sino de que “otras situaciones comienzan a llamarse teatro” (Barba citado en Ponte Di Pino, 2012) , y al mismo tiempo, son otras las formas de habitar el cuerpo, de habitar el espacio, de habitar el mundo y de habitar la escena: “A partir del encuentro con la alteridad, el teatro se fortalece, como lo ha demostrado reiteradamente en las fases que, liberándose de las limitaciones de las convenciones, ha explorado otros territorios, apelando así a sus fundamentos de funcionamiento y significados.” (Valenti, 2012)

Por ello, es necesario, no solo reconocer aquellos cuerpos diversos y sus teatralidades múltiples, sino también, reconocer el aporte performador que le entregan a la escena chilena, rompiendo las fronteras normativas que imperan en el medio artístico y en la sociedad contemporánea.

²“(…) empleamos el término “performador” para referirnos al actor en experiencias escénicas que rompen con los cánones de la representación convencional. Un término relacionado con éstos es el del *Performer*, que Jerzy Grotowski planteó como un “hacedor” que establece un puente con su memoria corporal.” (Fediuk y Prieto, 2016, p. 9).

Existen sujeciones o estados de desigualdad que aún no son reconocidos dentro del llamado sistema de regulación corporal (Cfr. Santesmases Fernández, 2017), sistema que prioriza los aspectos funcionales y capacitistas del cuerpo humano, mermando aquellos cuerpos que no responden a las necesidades productivas, económicas y capitalistas de la sociedad actual. En otras palabras, según Galán Tamés, “cada poder lo explora [el cuerpo] lo desarticula, lo recompone, creando así una anatomía política” (2009, p. 180), un cuerpo que desborda historias, discursos e identidades que refuerzan la presunción de que la concepción del *cuerpo* no es más que una construcción social que depende de la geografía y cultura donde se sitúa.

Aquel cuerpo ‘desviado’ que no cumple las normatividades de lo considerado ‘natural’, en primer lugar, es fuertemente etiquetado como ‘discapacitado’, ‘anormal’, ‘minusvalido’, ‘tullido’, reconociéndolo, no desde su lugar de persona en el mundo, sino más bien, desde el ‘error’ o ‘deformidad’, como sinónimo de debilidad y fragilidad. A razón de esto, la sociedad termina por rezagar estas identidades corporales en los diversos espacios como el laboral, el educativo, el artístico, etc., ya que, al tener en cuenta las lógicas de producción neoliberal, aquellas corporalidades no son lo suficientemente fuertes o hábiles para ejecutar las grandes demandas de la sociedad. Por otro lado, estos sistemas de invalidación recaen en otras experiencias de la vida cotidiana, tales como la sexualidad, la intelectualidad, la afectividad y lo creativo.

Como bien lo explica Santesmases Fernández en su estudio epistemológico del cuerpo con diversidad funcional, los planteamientos de Foucault sobre las dinámicas biopolíticas en *Vigilar y Castigar* (1975), son fundamentales para comprender los métodos de disciplinamiento corporal y demarcaciones de la feminidad, lo homosexual, lo trans, lo extranjero, lo anormal.

En el caso de las personas con DF³, su sexualidad se exotiza, se patologiza, se invisibiliza, es decir, se ponen en marcha toda una serie de mecanismos para configurarla como algo esencialmente distinto a la sexualidad “válida”, legítima. Se les concibe o bien como “asexuales” o bien como “hiper-sexuales”. Según Abby Wilkerson (2011), la primera categoría recae con más fuerza sobre las personas con DF física, mientras que el imaginario en torno a las personas con DF intelectual las construye como víctimas de impulsos primarios e incontrolables. Ambos mecanismos –el primero de infantilización, el segundo de

³ Diversidad Funcional.

animalización–, son fórmulas que permiten deshumanizar su sexualidad y, en consecuencia, (in)validar demandas en base a presunciones diferentes a las que juzgan la sexualidad “legítima”. (Santemas Fernández, 2017, p.25).

Lo anterior, es un claro ejemplo sobre el cómo se construyen normatividades de lo que un cuerpo debe ser y hacer, disciplinándolo (primeramente), al mismo tiempo que reproducen aquellos preceptos en los distintos espacios institucionales que segregan aquellas corporalidades diferentes, o las acogen desde una mirada caritativa con el objetivo de normarlas, en lo posible, para ‘incluir las’ a la sociedad. Heterotopías⁴ de desviación construidas con fines particulares de sanación, o en palabras de Foucault, “lugares que están más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento representa una desviación en relación a la media o a la norma exigida”. (2008, p. 43).

‘Desviaciones’ que no pueden validarse en el actual sistema capitalista heteropatriarcal, un cuerpo no-válido, un cuerpo invalido, un cuerpo que no tiene lugar ni espacio, un cuerpo arrancado de su esencia misma, un cuerpo en una búsqueda constante de encajar en un sistema social que lo mira por encima del hombro, un reconocido por su ‘falla’, por su ‘trauma’, más que por su aporte a la humanidad, un cuerpo que no aparece en los libros de historia, el cuerpo invisible, el cuerpo que ha estado en boca de todos, pero que las estrategias de ocultamiento hacen recaer sobre él la vergüenza. Un cuerpo ocultado.

“El cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos” (Foucault, 1975, p. 32). Es decir, las secuelas de la colonización se han fortalecido y transformado a tal nivel, que los atentados en torno al cuerpo pasan desapercibidos y se difuminan con lo moralmente aceptado por la sociedad, por lo que la proliferación de las normatividades aún favorece a la conservación de los sistemas de poder.

⁴ Las heterotopías – según Foucault- son aquellos contraespacios que se constituyen a partir de la distinción mítica o ritual de un mismo lugar. “Los niños conocen perfectamente dichos contra-espacios, esas utopías localizadas: por supuesto, una de ellas es el fondo del jardín; por supuesto, otra de ellas es el granero o, mejor aún, la tienda de apache erguida en medio del mismo; o bien, un jueves por la tarde, la cama de los padres. Pues bien, es sobre esa gran cama que uno descubre el océano, puesto que allí una nada entre las cobijas; y además, esa gran cama es también el cielo, dado que es posible saltar sobre sus resortes; es el bosque, pues allí uno se esconde; es la noche, dado que uno se convierte en fantasma entre las sábanas; es, en fin, el placer, puesto que cuando nuestros padres regresen seremos castigados.” (Foucault, 2008, p. 41).

En definitiva, siguiendo las ideas de Foucault (2008), es probable que no exista una sola sociedad que no constituya su o sus heterotopías, y juntamente las reproduce a través de la escuela, la televisión, los puestos de trabajo; normas que se manifiestan intrínsecamente en todas las cataduras de la cotidianidad. En otras palabras, no hay un solo ser humano que no construya sus propias utopías corporales, a la vez que las impone sobre los demás, complejizando el proceso de desnaturalización categórica. Es así, como se puede afirmar que “el cuerpo humano es el actor principal de todas las utopías” (Foucault, 2008, p. 53). Cabe entonces preguntarse, como lo hacen Fediuk y Prieto:

(...) cómo la violencia de la colonización, seguida por el largo proceso de mestizaje racial y cultural, desembocó en formas particulares de, en términos foucaultianos clasificar, segregar, vigilar y castigar al cuerpo en nuestros países, lo que incluye, por ejemplo, la fetichización o bien invisibilización racista de cuerpos indígenas y afrodescendientes. El teatro entró al continente americano como herramienta de colonización, lo que sin duda dejó huella en su quehacer de siglos posteriores, aunque a partir del siglo xx surgen diversos movimientos de teatro popular, comunitario e indígena, encaminados a una reapropiación del arte teatral por parte de los grupos históricamente colonizados u oprimidos. (Fediuk y Prieto, 2016, p. 17).

Es evidente que el teatro social en Chile, específicamente desde la cuestión social, se ha hecho partícipe de varios episodios históricos en los que la manifestación teatral ha sido fundamental para la transmisión del mensaje político de los diferentes periodos. El teatro popular, el teatro político y el teatro social: “Indagan sobre las condiciones de vida y de relación entre las distintas clases sociales y cómo éstas determinan a los individuos, da a conocer las percepciones del mundo de estos protagonistas; muestra su entorno y toma partido por los más pobres, destacando sus anhelos de humanidad”. (Acevedo Hernández en Díaz Herrera, 2012, p. 186).

En este caso, la práctica teatral en Chile se hace cargo de los problemas sociales y culturales vividos desde el siglo XX en adelante. Nacen pequeños grupos de personas que utilizan el impulso movilizador que provoca la injusticia, para encaminarse hacia un espacio que dignificará aquellas voces que nunca habían sido escuchadas. Por ejemplo, en las salitreras nortinas, aquellos cuerpos cargados por el salitre, manchados por la tierra con olor a hollín, comparten una rabia que responde a la violencia sistemática por parte de las empresas salitreras, empatizan, a su vez, con el dolor y la angustia a raíz de la explotación desmedida de la que han sido objeto. Para Ponte di Pino (2012) la posibilidad de utilizar el

teatro como herramienta de análisis, es factible para comprender mejor las interacciones entre los seres humanos y su relación con la realidad, de esta forma, el teatro deja de ser mera entretención de la clase burguesa para transformarse en un medio en el que la denuncia, la concientización y el despertar, son elementos que priman para alcanzar la emancipación de los poderes dominantes.

Las salitreras son un claro modelo de heterotopía, en la que el cuerpo es moldeado y corregido por la violencia de la mano de obra para intereses productivistas y capitalistas de la industria salitrera, dejando de ser cuerpo para convertirse en fuerza útil y funcional. Dicho de otra manera, el cuerpo del obrero se concibe como instrumento o intermediario; intervenir sobre él encerrándolo o haciéndolo trabajar, significa privar al individuo de una libertad considerada sincrónicamente como un derecho y un bien (Cfr. Foucault, 1975, p. 18). Se elimina la libertad de ser ‘de y con’ el cuerpo, para reducirlo y apresararlo a la oscuridad de los túneles, y así borrar los aspectos más naturales del ser humano, perdiendo todo sentido de la existencia. Sin embargo, la aparición del teatro en la crueldad de aquellos espacios permitió alzar la voz, alzar el cuerpo y poner en evidencia las huellas del poder operante en las minas. La teatralidad expandida a lo social y político puso también en cuestión al cuerpo y sus corporalidades impuestas, asumidas, adoptadas, rechazadas. (Fediuk y Prieto, 2016, p. 13).

Andrews, en su investigación entre la distinción de teatro comunitario y teatro aplicado, sostiene que estas prácticas colectivas validan “el relato de memoria e identidad personal, especialmente en aquellos percibidos por ‘otros’ o empoderados por ‘sí mismos’ como voces foráneas al discurso oficial en el proyecto de construcción social” (2015, p. 49). La anterior afirmación, concuerda en gran medida con las ideas ya surgidas por Acevedo Hernández, Luís Emilio Recabarren, Isidora Aguirre, Juan Radrigán, en Chile, y de Bertolt Brecht, Eugenio Barba, Ponte di Pino, Cristina Valenti, Marco De Marinis, entre otros, en Europa. Es decir, que el teatro en contextos de vulneración, explotación y represión hacia la clase obrera les da cabida a aquellas corporalidades rezagadas del poder imperante; ofrece la oportunidad para que el cuerpo oprimido sea validado y aceptado por la sociedad, ya que los procesos de identificación con el otro son más potentes en el espacio teatral.

Otra de las coyunturas que aún nos duele como sociedad chilena, es la de la dictadura militar entre los años 1973 y 1990, que marca un antes y un después en la construcción de lo social, la concepción del teatro y al mismo tiempo, en la transformación de los cuerpos y la

escena chilena. La imposición del miedo y el castigo no son los únicos medios por los cuales las corporalidades y sus conductas fueron normadas por parte del régimen militar, las producciones culturales y simbólicas jugaron un rol importante en la reproducción de estructuras sociales y el disciplinamiento de los cuerpos.

Monsalves y Cárcamo (2018) centran su investigación en los Centros de Madre (CEMA)⁵ y su importancia en la reproducción ideológica de la dictadura. El CEMA fue uno de los principales lugares objetivos en los que la dictadura de Pinochet puso la mirada. A través del rol tradicional de la mujer como madre, esposa y dueña de casa, se busca reconstruir una identidad nacional por medio del disciplinamiento de estos centros comunitarios, y a su vez, la difusión de la ideología hegemónica a las distintas comunidades por medio de estos centros comunitarios. Durante el periodo dictatorial, Lucía Hiriart (Esposa de Augusto Pinochet) fue quien estaba a la cabeza de los centros de madre, por lo que el CEMA “fue utilizado como un dispositivo para transmitir el discurso oficial de la Junta Militar, el cual fue difundido principalmente por las voluntarias y dirigentas [sic.] a las socias de los centros.” (Monsalves y Cárcamo, 2018, p. 182).

Según las mismas autoras, las dirigentes de aquellos centros realizaban diversas declaraciones en la prensa local, refiriéndose constantemente a la labor que las mujeres deben cumplir en dictadura. Asimismo: “Elisa de Pinto, vicepresidenta de CEMA Provincial Concepción, declara que se debe “ganar la paz” por lo que las mujeres, cualquiera sea su condición económica, “deben ayudar a su marido” en la administración del hogar y denunciar a quienes atenten contra las medidas del gobierno.” (IDEM).

De esta forma, se transparenta que ciertos aspectos de la vida cotidiana, tales como los ya mencionados⁶, incluyendo círculos tan variados y cercanos como los grupos comunitarios, pueden influir en la forma en la que se normativizan las conductas, se reproducen hábitos y costumbres, y se estructuran los cuerpos. En este caso, hay un énfasis en la construcción cultural, social y moral sobre la definición de el ser mujer, estableciendo roles concretos para terciar en la comunidad. Sin embargo, hacia fines de la década de los 70, “el teatro asume un protagonismo vital, caracterizado por una enormidad de aplicaciones que adopta: recreativo, concientizador, explorador” (Díaz Herrera, 2012). El teatro y el folclore,

⁵ Fundación creada en 1950.

⁶ Medios de comunicación, la escuela, lugares de trabajo, etc.

entre otras expresiones artísticas, se vuelven pulsiones que movilizan a los sectores populares a reiniciar a sus procesos participativos en centros comunitarios, juveniles y parroquiales.

Es indudable que la experiencia teatral comunitaria y social le otorga a los cuerpos negados, invalidados, excluidos y segregados por la sociedad, un espacio de validación y dignificación importante para la resonancia vital, son un rayo de esperanza para el reconocimiento de aquellas corporalidades que históricamente han sido condenadas a ocultarse en la oscuridad de su propia esencia humana. Sin embargo, y retrocediendo un poco en la historia, la aparición de las escuelas de formación teatral universitarias puede transformarse en un arma de doble filo para el campo del teatro. Por una parte, construyen un sendero estable para la resignificación profesional de la disciplina teatral, pero, por otro lado, son un blanco vulnerable para la reproducción de las utopías corporales y del quehacer teatral, seguidas de la enaltecida valorización por sobre las prácticas que no se encuentran en la academia, ejerciendo así, nuevas relaciones teatrales de poder.

La aparición de los teatros universitarios en Chile, en la década del 40, es decir, el Teatro Experimental (Universidad de Chile, fundado en 1941) y el Teatro de Ensayo (P. Universidad Católica, fundado en 1943), marca un hito importante para la creación y realización escénica chilena. La profesionalización y metodicidad que aporta la academia, entrega nuevas herramientas al teatro chileno de aquél entonces, que se realizaba bajo la enseñanza de algún maestro y de aprendizajes en torno a la noción de oficio, que significa ser el artesano de sus propios medios y resultados. De esta manera, el espectáculo teatral inicia un periodo de transformación, por lo que su posicionamiento en las carteleras nacionales y las agendas culturales de la época, van a destacar nuevos caracteres técnicos en la escena moderna, justificándose en primer lugar, como carrera profesional, y seguidamente, legitimando el hacer teatral frente a otras disciplinas más tradicionales.

La inmersión del teatro en el mundo universitario va a contribuir a sistematizar las nociones teóricas y técnicas que, según Fernando Debesa en su introducción a *Teatro Chileno Contemporáneo* (2002), ya se venían trabajando con gran antelación en los países del primer mundo. Sin embargo, introducir el teatro en el curriculum académico trae como consecuencia una variedad de aristas conflictivas, relacionadas a los aspectos neoliberales, no solo de la educación, sino, de la reproducción de discursos y determinantes corporales, a la vez de la inevitable segregación de una gran diversidad de cuerpos como resultado de la

estandarización. Es así, como el teatro chileno se convierte en un verdadero reflejo de un espacio que reproduce aquellas utopías corporales determinadas por la sociedad, obstruyendo el trabajo artístico-escénico de carácter profesional del cuerpo diverso.

Un indicio visible de esto, son las reconocidas *pruebas de selección* para acceder a una formación artístico-teatral en la educación superior, en las que se evalúa la capacidad del postulante, por medio de múltiples ejercicios vocales, corporales e interpretativos, enfatizando en el *talento* para determinar quiénes pueden continuar con su carrera artística. No obstante, hay aspectos sociales, económicos, contextuales, culturales, entre otros, que no son considerados para aquella selección, olvidando por completo la gran diversidad de realidades que se hacen presentes en aquel contexto evaluativo y volviendo, de esta manera, a exponer los caracteres funcionales del actor-actriz/performer, por sobre el valor artístico y rizomático que estos cuerpos le ofrecen a la escena chilena.

Como bien dice Cattaneo en su *Cartografía de exilio*, “las diferencias, así, se tornan solo significados aplazados en un contexto que aún no presenta las condiciones necesarias para su activación” (2018, p. 271). Trasladando al contexto del teatro en Chile, es factible decir que aún no se abordan pertinentemente cuestiones relacionadas con el cuerpo diverso, situando aquellas corporalidades en grupos o comunidades teatrales que cumplen con funciones netamente terapéuticas y rehabilitadoras, y que favorecen el proceso de inclusión social, pero no reconocen el valor o importancia artística para la escena; permaneciendo más o menos estables los cánones tradicionales de representación respecto a las normatividades sobre el cuerpo del actor. De esta manera, no todos los sitios de formación teatral extra-académica resignifican las corporalidades en función de sus proyecciones artístico-estéticas para la escena, por el contrario, gran cantidad de esos espacios tienen como objetivo aspectos terapéuticos y/o de inclusión social de los individuos, repitiendo, en gran medida, las relaciones que recalcan lo ‘normal’ como objetivo a alcanzar. Cabe recordar, que el teatro puede entenderse como un medio más que como un fin, por lo que, en estos casos, es importante considerar el punto de partida y desde dónde se sitúa la herramienta teatral, para lograr atisbar la utilidad del teatro y sus apreciaciones en torno al cuerpo.

Como lo evidencia Di Pino en su artículo, *Teatro de la persona, teatros del pueblo* (2012), existe una amplia gama de usos del teatro, que recorren desde lo terapéutico hasta una validación pertinente de la pedagogía, y que honran los aportes artísticos y rizomáticos

del cuerpo diverso y sus múltiples teatralidades. En su gran cantidad de referencias, nos encontramos con Jacob Levi Moreno, quien en 1921 aproximadamente, crea la técnica del *psicodrama* con el objetivo de desarrollar la espontaneidad de los sujetos a través de la improvisación y la visualización de sus propios problemas, por medio de la dramatización de la situación traumática realizada por otros actores en escena.

En el psicodrama, el sujeto se encuentra repitiendo en forma teatral (y por lo tanto reviviendo) un hecho particularmente traumático del pasado, interpretando (a través de la improvisación) posibles variantes, con el fin de prepararse para afrontar situaciones similares en el futuro. Un público se hace eco del protagonista, expresando sus emociones ante los hechos representados. Moreno toma de Freud el concepto de *acting out*, es decir, una acción que inconscientemente disminuye las tensiones internas, descargando impulsos controlados y contenidos reprimidos. (Di Pino, 2012).⁷

Entre otros ejemplos mencionados por Di Pino, se encuentran las técnicas corporales desarrolladas para el trabajo con personas con diversidad funcionales, tanto físicas como mentales. También se halla la técnica Alexander, que tiene un enfoque más terapéutico y otras técnicas que se basan en la práctica deportiva para la rehabilitación física o métodos espirituales-filosóficos para el encuentro consigo mismo. Además, se encuentra la técnica ideada por Rudolf Laban: “A raíz de la biomecánica (...) surgieron diversas formas de entrenamiento físico-gestual, que luego entraron en el bagaje de algunos operadores de teatro social.” (Di Pino, 2012).⁸

En resumidas cuentas, las formas de abordar teatralmente el cuerpo son variadas y gran cantidad de ellas, reproducen inconscientemente los discursos normativos que estructuran los cuerpos, ya que en varios casos, el uso del teatro proviene de fundaciones o instituciones que utilizan las herramientas teatrales para la rehabilitación y la inclusión de la persona a la sociedad, negando su condición de diversidad para la adaptabilidad social y sin formular alternativas horizontales que replanteen las relaciones sociales, y así poder democratizar las concepciones de los cuerpos considerados normales.

⁷ Traducción libre de: “Nello psicodramma il soggetto si trova a ripetere (e quindi a rivivere) in modo teatrale un evento del passato particolarmente traumatico, interpretandone (attraverso l'improvvisazione) possibili varianti, per prepararsi ad affrontare situazioni simili in futuro. Un pubblico fa eco al protagonista, esprimendo le proprie emozioni agli eventi rappresentati. Moreno riprende da Freud il concetto di *agito*, cioè di un'azione che riduce inconsciamente le tensioni interne, liberando impulsi controllati e contenuti rimossi.”

⁸ Traducción libre de: “Per effetto della biomeccanica (...) sono nate varie forme di allenamento fisico-gestuale, entrate poi nel bagaglio di alcuni operatori del teatro sociale.”

Ahora bien, es necesario aclarar que no se trata de emplazar los mencionados usos o tipos de teatro, muy por el contrario, se ha demostrado que son espacios necesarios y fundamentales para el desarrollo de personas integrales que encuentran, en el teatro, una solución para tratar sus problemas. El asunto radica más bien, en el intento de sanación física por parte de las instituciones, que buscan amoldar los cuerpos lo más posible a las normas establecidas por la sociedad, donde se jerarquizan los cuerpos para resaltar su posición de ‘anormalidad’ desde lógicas discriminatorias, racistas y caritativas. El problema también se ubica en lo que plantea la investigación, en el nulo reconocimiento artístico que entregan las corporalidades diversas, siendo que amplían gratificadamente las maneras de habitar la escena, las significaciones y evidencian los puntos de fuga de la norma que pueden ser potenciales centros de investigación artística y rizomática.

Otro de los grandes problemas visibles en la actualidad chilena, es la del reconocimiento artístico de los cuerpos con diversidad funcional desde una mirada paternalista y caritativa, y junto a ello, el espectáculo de la discapacidad, que en vez de maniobrar estrategias para la valorización de estas corporalidades, utiliza el *show* del espectáculo televisivo, para asentar nuevamente los binarismos sano/enfermo, válido/inválido, capacitado/discapacitado, entre otros, para la continuidad y estigmatización de las diferenciaciones sociales.

Como ejemplo icónico de ello, está el *show* televisivo de la teletón, “institución sin fines de lucro, dedicada a la rehabilitación integral de niños, niñas y jóvenes con discapacidad motora, en el mejoramiento de su calidad de vida y al desarrollo de sus capacidades para lograr su inclusión social” (Teletón, 2019). Cada año la institución realiza un *show* televisivo transmitido por cadena nacional, que dura 27 horas, con el objetivo de llevar a cabo una campaña masiva en la que ciudadanos de todo el país, incluyendo niños y adolescentes, puedan realizar un aporte monetario para colaborar con el proceso de rehabilitación de los pacientes y la modernización de los diferentes centros de atención. Para ello, una gran cantidad de artistas, principalmente músicos y cantantes, son invitados para ejecutar y transmitir los respectivos números artísticos.

A pesar de la gran convocatoria y que en general se logra recaudar el dinero necesario para el óptimo funcionamiento de la institución teletón, un elemento que los organizadores han considerado indispensable para la marcha del espectáculo, es la exhibición de carácter

lacrimógeno de las historias de los pacientes, en las que se expone la intimidad de sus vidas, sus familias y su proceso de rehabilitación. En este sentido, la manipulación emocional a través de la farandulización de las personas con diversidad funcional es indispensable como estrategia publicitaria. El acto televisivo transforma un noble objetivo, en un evento que morbosea con la experiencia traumática del ser ‘discapacitado’, ‘minusvalido’ o ‘lisiado’.

Carolina Pérez⁹, en su columna publicada en *Radio Universidad de Chile* en respuesta crítica al espectáculo televisivo de la Teletón, plantea la siguiente pregunta: “Primero inválidos, luego lisiados, minusválidos, la peor de todas “capacidades diferentes” y cientos de otros epítetos los cuales se han ido moldeando como una masa grotesca para nombrar a estos seres e intentar colocarnos como sujetos de derecho. ¿Cómo podemos ser sujetos de derecho y al mismo tiempo objeto de caridad?” (2018).

Pérez, utiliza la radio como un espacio de libre expresión, donde comparte su opinión con consistencia y coherencia. Uno de los puntos importantes que se tocan en aquella columna, es el llamado de atención al Estado de Chile realizado por la ONU, donde se solicita el término del *show* de la Teletón porque visualiza a las personas con ‘discapacidad’ como objetos de caridad y no como sujetos de derecho. Por otra parte, enumera una variedad de puntos que tienen directa relación con la construcción social de los cuerpos con diversidad funcional y su posicionamiento impuesto por los diferentes poderes operantes en el espectáculo televisivo.

Me referiré a usted Don Francisco, como su caricatura televisiva: Por su culpa y su show a través del tiempo, los empresarios han entendido que las personas con discapacidad no necesitamos trabajo, sino que vivimos de lo que el resto nos puede entregar, su show ha provocado el asistencialismo en este país, su show es el que ha incitado que nos miren como seres asexuados, su show es el que inducido lástima alrededor de la discapacidad, su show es el que manipula la mente de los niños año a año en los colegios y jardines infantiles para que dejen “la limosna” para las personas con discapacidad, su show es el que da a creer que la rehabilitación en Chile depende de los chilenos. (Pérez, 2018).

Pérez, comprende que la rehabilitación en Chile es un deber del Estado y no de la ciudadanía, por lo que la institución en sí misma no es el punto en cuestión, sino, la exhibición pornográfica y manipuladora de las personas con diversidad funcional, que contribuye en la

⁹ Conferencista, cinturón negro y docente de la Universidad de Chile, que tras un accidente sufrido en 2005, queda con tetraplejia.

gestión de una identidad personal y social referida a estas corporalidades y que, simultáneamente, las posiciona en un lugar específico de subordinación dentro de la sociedad.

Es así, como se revela que la opresión hacia las personas con diversidad funcional, “es una opresión encarnada que se erige en la cotidianidad de su experiencia subjetiva sustentada por estructuras objetivas de sometimiento” (Ferreira en Santesmases Fernández, 2015, p. 46). Santesmases Fernández plantea, en sus investigaciones sobre personas con diversidad funcional, diferentes alternativas que invitan a transformar la concepción de estas identidades diversas hacia una dirección que las dignifique y las reconozca por lo que son, sin la utilización de categorías peyorativas. “Los cuerpos con diversidad funcional son, quieran o no, *grotescos* invitados de honor a la teatralización de los géneros” (Santesmases Fernández, 2015, p. 45), y en este caso, la teatralización de los cuerpos.

Una mirada interseccional de los cuerpos permite, en primera instancia, visualizar los diferentes puntos de sujeción por los que atraviesan estos cuerpos diversos, topándonos con los roles de género, la estructuración de los cuerpos a causa de la violencia estatal, las sujeciones históricas del cuerpo disidente y el cuerpo trans, las miradas paternalistas del cuerpo con diversidad funcional y la discriminación inminente del cuerpo del inmigrante, extranjero e indígena. Esto último, induce a la investigación a conducirse en camino de una perspectiva transcultural, que es indudablemente necesaria para la actual realidad del país a causa de la inmigración.

La discriminación y los discursos hegemónicos son elementos cotidianos en el Chile del siglo XXI, donde la palabra deja de ser acto comunicativo para transformarse en un acto performático que construye realidades y determina la esencia de los cuerpos emplazados para menoscabar y resaltar su posición impuesta en la sociedad. Esto, nuevamente es evidencia de que el poder colonial aún impera en nuestro vivir cotidiano, solo que las interacciones sociales son las que se han visto influenciadas por la contemporaneidad. La perspectiva transcultural permite abordar el emplazamiento del cuerpo extranjero y desplazado, junto a su validación identitaria y el aporte artístico-rizomático a la cultura nacional, también supone entender el cómo se construye la extranjería, ya que se entablan relaciones de poder que no solo resaltan la diferencia física, sino que también operan en los discursos sobre la diferencia territorial.

En el entramado puro de lo teatral, es interesante como Marco de Marinis elabora las distinciones necesarias para rescatar elementos performáticos y teatrales específicos y reconocibles de las diferentes culturas. “De Marinis traza un camino historiográfico marcado por las siguientes denominaciones: teatros orientales, teatros asiáticos, teatro euroasiático, diferenciaciones fundamentales para entender el valor teatral estratificado de nociones como interculturalismo y transculturalismo.” (Maravic, 2012, pp. 338-339).¹⁰

Sin embargo, el enfoque interculturalista subraya las diferencias y las compara entre sí, mientras que lo transcultural distiende aquellas dicotomías para acentuar el diálogo a través de lo diferente como una potencial apertura de posibilidades que aporten a la comprensión de la territorialidad y sus valores culturales, artísticos y performáticos. De esta forma, Claudia Cattaneo (2018) nos invita, a través de la transculturalidad y del pensamiento rizomático, a observar aquella multiplicidad que nos distingue para otorgarle valor, significación, y reconocimiento a la *différance* que nos descategoriza. Frente a esto, señala que: “El problema surge a partir del miedo que tenemos hacia lo diferente, aquel pánico moral del que habla Bauman y que nos lleva a categorizar binariamente lo que no entendemos, en un intento por construir y afirmar una identidad raíz.” (Cattaneo, 2018, p. 291).

Es aquella búsqueda de una identidad social unificada la que realmente nos separa y nos aleja de los demás cuerpos emplazados, sentenciándonos a un aislamiento que provoca una pérdida cultural y rizomática inimaginable. Es aquella identidad utópica la que nos valida como pertenecientes a un territorio con características sociales, políticas y económicas particulares, pero la que nos olvida y condena al momento en que la subvertimos en algún grado. Es aquella utopía la que nos sesga como sociedad y recae en el teatro como una impresión concreta de la realidad que hemos construido.

El teatro, aquel lugar de dignificación humana también se ha transformado en un espacio en el que todos quienes nos dedicamos a las artes escénicas, nos hemos sentido extranjeros en más de una ocasión. Es su institucionalización la que produce jerarquías entre los distintos niveles de trabajo escénico y corporal, la que reproduce discursos y prácticas excluyentes, segregadoras y discriminatorias para la conservación de la tradición dominante del teatro. La estandarización académica ha dañado enormemente la concepción del hacer

¹⁰ Traducción libre de: “De Marinis traccia un percorso storiografico segnato dai seguenti nomi: teatri orientali, teatri asiatici, teatro eurasiatico, differenziazioni fondamentali per comprendere il valore teatrale stratificato di nozioni come interculturalismo e transculturalismo.”

teatro, alejándola por completo del carácter de oficio, donde la competitividad se ha vuelto un parásito inherente para la práctica teatral.

Es nuestro deber como artistas del teatro, observar holísticamente la realidad para transformarla desde la escena. Des-elitizar la práctica teatral, para encontrarnos con nuevas alternativas que transiten la escena nacional, reconociendo la diferencia sin el objetivo de amoldarla, sino por el contrario, reconociéndola para explotar al máximo sus posibles exploraciones y formas de habitar, que dialoguen artística y estéticamente entre polos aparentemente opuestos. Es necesario horizontalizar las relaciones de poder en el teatro, sin distinción de género, clase, capacidad, raza o etnia, con el objetivo de democratizar el acceso al teatro, no solo desde la acción contemplativa y posibilidad económica, sino más bien, desde la práctica misma, y para ello hay que “aceptar al otro precisamente como tal, como diferente.” (Maravic, 2012, p. 340).¹¹

Para el estado de la cuestión, se abordan autores, perspectivas y enfoques teóricos que permitan analizar el objeto de estudio de esta investigación. En este apartado, se realiza un breve recorrido por los textos fundamentales que clarifican desde dónde se mirará cada concepto, para ir respondiendo la pregunta de investigación.

El primer concepto que será necesario discutir es el de *cuerpo* y con él, el de las corporalidades. Es indiscutible, que los estudios en torno al cuerpo se transformaron en materia fundamental para entablar las bases que comprenden al ser humano en sus múltiples áreas de la cotidianeidad, y como bien es sabido, abarcan una gran variedad de disciplinas que tocan desde la salud y la medicina, hasta la sociología, la fenomenología, la ontología, la psicología, la filosofía, la historia, la educación, la política, la ciencia, el deporte, etc., apropiándose, además, del arte y la performance. En palabras simples, el cuerpo siempre se ha hecho parte de todos los espacios de nuestra vida, hasta los rincones más recónditos de nuestra esencia, por tanto, podría decirse que todo lo que respecta al cuerpo, es histórico y universal. El cuerpo siempre está presente.

Frente a esto, Galán Tamés (2009) y Ramírez Cobián (2017) abordan el cuerpo y la corporalidad desde una mirada historiográfica que rescata los aspectos más relevantes de estos estudios, realizando una mirada holística y consistente que visualiza, en primer caso, las transformaciones históricas y disciplinarias sobre la concepción del cuerpo. A pesar de su

¹¹ Traducción libre de: “accettare l'altro proprio come tale, come diverso.”

aparente distancia temporal, ambos comparten variables interesantes acerca de los estudios del cuerpo, principalmente aquellas que hablan sobre la incidencia corporal de las estrategias de poder de las que ya hemos venido hablando.

El siglo XX, inicia una transformación referente a la concepción del cuerpo de aquél entonces, que estaba en aras de la mirada religiosa-cristiana, en la que “el cuerpo era concebido como instancia inferior o dependiente respecto a la instancia del alma, componente divino e inmaterial del ser humano, susceptible de sobreponerse a la muerte de su cuerpo, de ser inmortal.” (Ramírez, 2017, p. 52). Es así, como el nuevo pensamiento da un “giro corporal” que emplaza las antiguas nociones corporales, para abordarlas con el ánimo de relevar futuras propuestas teóricas, que le den importancia a la reflexión del cuerpo desde diferentes áreas de estudio. De esta manera, surgen posiciones que enfatizan, por un lado, (1) la relación que comprende la manera en la que el ser humano incorpora técnicas corporales mediante la sociedad; por otra parte, (2) las relaciones entre el poder que disciplina y estructuran al ser humano a través del cuerpo, y finalmente, (3) la envergadura del cuerpo como elemento primordial de la correspondencia subjetiva-trascendental de la conciencia y su relación con el mundo. Tomando en cuenta el primer punto (1), la relación entre cuerpo y sociedad ayuda a comprender la forma en la que el ser humano adquiere técnicas corporales que son aprendidas por medio de su relación con el mundo.

Los textos de Ramírez y de Tamés, serán fundamentales para esta investigación y serán considerados para abordar las diversas dimensiones significacionales del cuerpo.

Además, Tamés ahonda en el estudio de Marcel Mauss sobre el uso determinado y riguroso del cuerpo que le impone la sociedad al individuo. Para Mauss, cada hábito que compone al sujeto es aprendido por medio del mundo que lo rodea, es decir, que el experimentar a través del cuerpo es lo que define las conductas y las acciones del ser humano, variándose según cada grupo, cultura, comunidad y época; y que se fundan a partir de la conjunción social que cristalizan los gestos y actividades más comunes de la sociedad. Asimismo, “cada sociedad tiene sus propios hábitos y técnicas corporales, las cuales tienen poca o nula correspondencia con aquellas de otras sociedades y/o épocas históricas.” (Tamés, 2009, pp. 171-172).

De esta forma el cuerpo adquiere un conjunto de formas y movimientos corporales que se constituyen por medio de los diferentes espacios socioculturales como la escuela y la

familia. Es precisamente de este modo, que las llamadas “técnicas corporales” actúan con un propósito determinado que facilita la aprehensión de estos hábitos y transforman al cuerpo en aquel territorio donde se expresan los códigos de comportamiento transmitidos por la sociedad. Por lo mismo, es importante entender el cuerpo, ante todo, como un ‘receptor’ que conserva las conductas e imposiciones que le fueron transmitidas, principalmente en la infancia, y que en algún momento se convertirá en el ‘emisor’ que reproduce aquellas formas, gestos, normas, hábitos, conductas, actitudes, etc., a las generaciones y sociedades por venir. En palabras de Mauss, “no hay cuerpo genuino o natural, todo es adquirido”. (2017, web).

Otra perspectiva esencial para abordar el cuerpo y sus corporalidades, es la mirada crítica de Michael Foucault (punto 2), quien percibe que esta adquisición tradicional y cultural es más bien producida por las formas en las que el poder incide sobre la **corporalidad** del individuo, resaltando que la relación con el cuerpo es siempre una relación de poder, que se manifiesta a través de diferentes disposiciones, dinámicas, tácticas, estrategias y técnicas que se mueven en una red de relaciones siempre tensas (Cfr. Galán, 2009, p.179). Es a través de estas lógicas, que el poder se vuelve una entidad omnipresente y se materializa mediante las instituciones que operan hasta el día de hoy. De esta manera, toda actitud y todo hábito que se da como potencialmente natural, es respaldada por la universalidad de estas conductas que son ejercidas por medio de aquellos espacios. Como bien señala Pérez, “En palabras de Foucault, “[El poder] descende hondamente en el espesor de la sociedad, constituyendo a quienes no lo tienen invadiéndolos, pasando por y a través de ellos”. Llegados a este punto, hemos traspasado ya los límites de la penitenciaría para llegar a los de la escuela, el hospital, el manicomio, la familia, la Universidad.” (2007, p. 112).

Cabe destacar, que el poder para Foucault no se posee, sino que se ejerce, por lo cual el cuerpo se halla siempre en una situación de vulnerabilidad, ya que son estos lugares que comúnmente se habitan, los que corrigen y disciplinan el cuerpo para su utilidad productivista-capitalista, que lo sitúa en una posición de subordinación. El cuerpo es el objeto por el que atraviesa toda normativización a causa de su ductilidad y capacidad de moldearse a los medios que se le presentan, por ende, puede entenderse como un producto del poder que ejerce cada sociedad, cada época. El cuerpo, al ser un territorio que se moldea, es permeable a la construcción, no solo de su carácter físico y exteriorizado por el cual se expresan todas las operaciones de poder, sino, a la producción que el sujeto, el individuo y

su subjetividad también sufren. Sin embargo, es necesario mencionar que: “Este poder, por otra parte, no se aplica pura y simplemente como una obligación o una prohibición, a quienes “no lo tienen”; los invade, pasa por ellos y a través de ellos; se apoya sobre ellos, del mismo modo que ellos mismos, en su lucha contra él, se apoyan a su vez en las presas que ejerce sobre ellos.” (Foucault, 1976, pp. 33-34).

Por lo tanto, de una u otra forma, todo cuerpo está inmerso en estas relaciones corporales jerarquizadas, ya que implícitamente se comprende al poder, más bien como una práctica que deviene directamente del liberalismo de la época y que hoy está más presente que nunca. El poder está por sobre la vida, encontrando formas de gestionarla y moldearla a gusto, al igual que al cuerpo; distribuyéndose tan minuciosamente que difumina cualquier rastro para identificarla, invadiendo a la corporalidad a tal nivel que normaliza los regímenes disciplinarios del cuerpo.

A pesar de los grandes aportes que Foucault entrega a estos estudios, sus apreciaciones sitúan al cuerpo en un lugar de pasividad frente a la construcción de mundo y sociedad, por lo que la mirada entregada por Merleau Ponty y su *filosofía de la corporalidad* (punto 3) posicionan al cuerpo en un lugar más activo, que no se funda solamente como un objeto más del mundo, “sino como un medio de comunicación con este, toda vez que se define como “horizonte latente de nuestra experiencia” (Merleau-Ponty 110)” (López, 2020, p. 470). Es así, que Merleau Ponty no solo otorga relevancia a la forma en que la sociedad y el poder actúan sobre el cuerpo, sino que ofrece una nueva perspectiva que invita a observar la manera en la que el cuerpo construye realidad y se ve a sí misma en ella. “Según Merleau-Ponty, el cuerpo constituye una apertura perceptiva al mundo y a la vez participa de la ‘creación’ de ese mundo” (Fediuk y Prieto, 2016, p. 12). En este sentido, se instaura una relación entre el cuerpo y el mundo, que es de carácter multidireccional por lo que es posible observar un diálogo entre la corporalidad y el entorno en el que habita junto a los otros cuerpos. Se discute cómo el cuerpo es más que un soporte o un producto que se encuentra en el mundo y que cómo pone en relieve el *ser* en él, como un vehículo que transita entre las diferentes significaciones de las que este sujeto-objeto propone y apropia del exterior de su carne. Nuevamente acudimos a Ramírez, para quien “El punto para Merleau-Ponty es que el cuerpo es el «ser» de la subjetividad, el «ser» del pensamiento; y es, a la vez, el modo en que accedemos al Ser o, más bien, el modo en que nos revelamos a nosotros la preeminencia del

Ser sobre nosotros mismos (esto es: sobre nuestra conciencia puramente reflexiva, intelectual y cognoscente).” (2017, p. 54).

El *ser* del que habla el filósofo francés, pone énfasis en el *existir* del cuerpo y sobre cómo construye con el mundo un sistema de significaciones en las que el *yo* está siempre presente, es decir, se hacen partícipes mis propias interpretaciones con la realidad, las formas en las que habito el mundo, no solo desde el espacio físico-objetual, sino que además, la manera en que obra la subjetividad del ser como un elemento importante para su propia construcción, comprendiendo la existencia siempre en una dimensión relacional. En otras palabras, el venir y habitar el mundo garantiza ampliar el campo del conocimiento y sus infinitas posibilidades, dando cabida a la libertad de experimentarlo por medio de los diferentes *espacios corporales*, que no constituyen únicamente la piel y la carne, sino que abarcan todo lo relacionado al *ser/yo*: pensamientos, emociones, historia, gestos, movimientos, sentimientos. En palabras de Suarez y Moreno, que abordan la adquisición de conocimiento desde la óptica de la educación y reafirman la hipótesis de que “es con el cuerpo como comprendemos y habitamos el mundo.” (2020, p. 03), y es por medio de él que el ser humano aprende y se relaciona.

El relevar la existencia del cuerpo permite, por una parte, ampliar el campo del conocimiento sobre el cómo habitar la espacialidad y la realidad por medio de su corporalidad, pero al mismo tiempo, ayuda a distinguir las diversas maneras en las que el mundo es habitado y experimentado, revelándose las diversas experiencias corporales que, hasta el momento, no se habían tenido en cuenta. Es en este punto, donde aparecen los primeros indicios sobre lo que consideramos *cuerpo diverso*, aquel cuerpo que escapa de las normatividades tradicionales para instalarse desde su diferencia en busca de su valorización y reconocimiento frente a la sociedad

En esta primera instancia, es la perspectiva de género la que toma protagonismo sobre la producción de identidades. Judith Butler, en su teoría de la *performatividad*, propone una nueva mirada para explicar el cómo se construyen y producen los cuerpos, específicamente los roles e identidades de género. Para ello, Pérez Navarro en *Biopolítica y Performatividad* (2007) contribuye consistentemente una lógica que recuerda que el poder no solo actúa desde una cuestión de clase, privilegio y dominio económico, cultural y político, sino además, desde los binarismos del género y el sexo, es decir, que la construcción de roles basada en el género,

también refuerza seriamente las prácticas que determinan la feminidad y la masculinidad, olvidando los géneros Otros en dicha construcción. Por esta razón, Pérez pone en tensión ambas perspectivas,¹² para evidenciar estas desatenciones que disponen de un campo más amplio para considerar la producción de los cuerpos y sus identidades.

La teoría de la performatividad butleriana es en muchos aspectos una teoría sobre la producción disciplinaria del género y en ese sentido, puede ser leída. Encontró continuidad con el modelo bio político del poder y la subjetualización del Foucault de *vigilar y castigar*. esto nos permitiría comprender mejor el lugar que ocupa el cuerpo en el relato performativo de la adquisición del género, y entender la propia teoría de la performatividad como una forma de revelar y cuestionar ciertas condiciones históricas de producción y normalización corporal. (Pérez, 2007, p. 114).

De esta manera, Butler centra su mirada en la manera en que Foucault en *Vigilar y Castigar* aborda la cuestión del cuerpo, que como ya se ha mencionado, lo ubica en una posición pasiva que enjuicia la corporalidad solo en una función unilateral, es decir, el de la inscripción de la norma (Cfr. Pérez, 2007). Siguiendo a Merleau-Ponty, pero desde la teoría de la performatividad, Foucault no contempla los modos en los que el sujeto reacciona a los diversos dispositivos de control y estrategias de subordinación, descuidando por completo las articulaciones de resistencia contra el poder y el carácter performativo de los cuerpos.

Las ideas de Fediuk y Prieto (2016) engrosan el aspecto flexible y transitorio del cuerpo, principalmente el concepto de *corporalidad*, ya que la entienden como el conjunto de prácticas, imaginarios, representaciones y ejercicios de poder que involucran al cuerpo en sus dimensiones tanto físico-biológicas, como psíquicas, emocionales y socioculturales. Junto a ello, se apoyan de la antropóloga Elsa Muñiz quien, basándose en los escritos de Judith Butler, afirma que “la corporalidad no es la condición estática del sujeto, sino parte constitutiva de su ser, materializado en virtud de la performatividad de sus prácticas corporales” (en Fediuk y Prieto, 2016, p. 9).

Por lo tanto, la teoría de la performatividad comprende el cuerpo como un actor activo que participa constantemente en la producción, no solo del mundo, sino, de identidades determinadas por sus propias prácticas corporales, que definen roles y funciones socialmente aceptados, que se naturalizan a través del tiempo. Por otra parte, el entender el cuerpo como

¹² La biopolítica desde la teoría de la performatividad.

acción y práctica, es decir, *hacer* cuerpo, ayuda a esbozar nuevos caminos que visibilizan a las corporalidades históricamente emplazadas para reconocerlas desde su hacer performativo, y de su accionar que acontece en el presente. Sin embargo, a pesar de que aún hoy la performance o lo performativo no tiene una definición determinada, Figueroa-Grenett en su estudio sobre la acción performativa de las movilizaciones estudiantiles de la primera década de los 2000' en Chile, ofrece una propuesta definitoria de la performatividad desde tres puntos interesantes que, a pesar de contextualizarse en movimientos sociales, pueden abordarse directamente en el énfasis corporal. Al respecto, afirman que la performatividad “comprende una dimensión de la acción humana que relaciona: (a) la emergencia contingente y el acontecer corporizado con una dimensión estética en tanto aparecer; (b) lo histórico-cultural en tanto aparecer situado; y (c) la cuestión política en tanto intervención o toma de posición en el espacio público. Adicionalmente incorporé diversos insumos.” (2018, p. 201).

La *performatividad* que en muchos casos concuerda como el carácter de una acción política que desestabiliza el estado ‘natural’ de una sociedad, y en este caso al cuerpo que incluye además un aspecto estético, es el verdadero reflejo de que aún están presentes las normativizaciones que estructuran y determinan al sujeto. “Estas rupturas, son llevadas a cabo por cuerpos en principio físicamente “normales” que, a través de una serie de prácticas, decisiones, cambios y performances construyen apariencias disonantes.” (Santesmases Fernández, 2015, p. 45). Son, estas superficies físicas, las que transforman el cuerpo en el territorio donde se rompen aquellas barreras que impiden el libre tránsito de la experiencia con el mundo, para despojarse, en lo posible, de los dogmas corporales.

En relación con esto y afirmándose de las bases foucoulitianas y las mencionadas por Judith Butler, Santesmases Fernández logra rescatar de las profundidades de la invisibilización e invalidación corporal a los cuerpos diversos (funcionalmente hablando), aquellas corporalidades que se encuentran en la médula de todas las doctrinas, imposiciones, normatividades y estructuras que determinan los roles de las diferentes identidades en la sociedad. La autora, en sus diversos estudios del género y la sexualidad de los cuerpos con DF, defiende incansablemente estas experiencias corporales a través del “Modelo de la *Diversidad*”, que busca poner en valor la riqueza de la diversidad humana y defender las igualdades en base a la dignidad. Señala el hecho de que todas las personas, individuos, sujetos, funcionamos de manera diferente, es entonces que “lo que agrupa a este colectivo de

personas no es su ‘incapacidad’ para hacer determinadas cosas, sino la discriminación que sufre su forma de funcionar, la cual es considerada como ‘menos valiosa’” (Santesmases Fernández, 2017, p. 8). Hay un fuerte rechazo hacia los paradigmas rehabilitadores que someten al cuerpo a un proceso de adaptación a los cánones de normalidad, ya que sostienen el proyecto del ‘hombre blanco heterosexual y productivo’ como arquetipo a alcanzar.

Aquí, operan dos aspectos relevantes para el estudio de esta investigación. Por un lado, nos encontramos con la discriminación a partir del aspecto fisiológico del cuerpo, y por consiguiente, estigmatizaciones que tienen como fuente, discursos paternalistas y capacitistas de la práctica corporal en sí. Es deducible entonces, que no es solamente el cuerpo objetualizado el producto de las reducciones sociales, sino que se incluye, además, la esfera de lo empírico como núcleo que atraviesa las normas de poder. Frente a esto, el cuerpo del exiliado, el cuerpo del extranjero, al igual que el cuerpo con DF, es menoscabado a partir de su fisionomía, sus tradiciones y hábitos de una cultura y sociedad diferente a la que acostumbramos. Es la forma en la que practican su existencia, la que alude injustamente a una connotación despectiva de su vivir cotidiano.

Es el *miedo a la diferencia*, ese terror a lo desconocido lo que estigmatiza y categoriza binariamente aquello que no conocemos, en un intento por construir y consolidar una identidad raíz. (Cfr. Cattaneo, 2018) y como bien invoca Santesmases Fernández, aferrándose a Butler:

esta división genera una violencia sistémica y sistemática contra los cuerpos “intermedios”, aquellos que con sus prácticas, estéticas, comportamientos o pretensiones cuestionan las bases del sistema que se asienta sobre la coherencia obligatoria entre sexo, género y sexualidad. Esta violencia es generada porque una buena representación de género, entendiendo éste como “un tipo de acción constante y repetida” (Butler 2007:229), hace posible la adecuación de los cuerpos a un sistema inteligible y, según la autora, es lo que les confiere en gran medida el estatus de humanidad. (Santesmases Fernández, 2015, p. 44).

Claudia Cattaneo (2018) aborda el cuerpo del exiliado y del extranjero desde la mirada escénica, para reconocer artísticamente lo que éste le otorga a la escena teatral, empatizando enormemente con el ‘extrañamiento de sí mismo’ a causa del emplazamiento de las raíces originarias que provoca, no la extranjería en sí, sino, aquel cuerpo ajeno que persiste en estigmatizar el cuerpo propio mediante el color de piel, modulación de la voz o

costumbres para crear una imagen social sobre lo que *soy*, y que aquello que traigo conmigo no debería ser dentro del nuevo territorio que habito. Por ende, Cattaneo busca a través de la identidad rizomática, encontrar nuevas interacciones y maneras de relacionarse que preserven las diferencias de las diversas corporalidades, con el objetivo de crear diálogos de intercambio, sea este social, cultural, artístico o corporal.

Todos somos extraños en algún aspecto de nuestras vidas; en el amor, en el trabajo, en nuestras relaciones sociales, en nuestros miedos, en nuestros traumas, todos somos extranjeros, incluso en nuestras propias lenguas y hemos sufrido el odio, la soledad, la marginación, y también la rabia contenida que nos provoca haber abandonado algo sagrado, a nuestras familias, amigos, algo en nuestro origen que hemos dejado atrás y que nos duele pronunciar cada vez que alguien “preocupado” nos lo pregunta, pues es una preocupación violenta que se halla vacía y desinteresada – o distraída como dice kristeva- y que no tendrá ningún efecto en el que escucha pues las palabras del extranjero son una cosa divertida de oír, algo exótico pero sin ninguna importancia. (Cattaneo, 2018, p. 284).

De esta manera, ser consciente de nuestras propias diferencias individuales y personales, ayuda en sí mismo a naturalizarlas para erradicar el desafuero de las construcciones sociales, producidas netamente a raíz del aspecto estético y gestual de los cuerpos diversos. “La ‘discapacidad’, el género, la sexualidad o la raza no es una condición biológica incuestionable, sino una construcción social que, como tal, varía histórica y culturalmente y por tanto susceptible de ser deconstruida.” (Santesmases Fernández, 2017, p.15). Es necesario *performar* políticamente a aquellas identidades normadas que buscan liberarse de la doctrina social; a su vez, es de suma urgencia performar al sujeto interno-subjetivo que nos hace reproducir las concepciones de lo considerado ‘natural’.

Así pues, hago referencia a Djebel Sylla, una experiencia, un tránsito, una corporalidad, un cuerpo, un hombre, una persona, un ser humano al que me hubiese gustado intensamente conocer, y al que Cattaneo dignifica en un capítulo de *Un Cuerpo Otro* (2017) de Pablo Zamorano, entregándole valor y significación a través de la exposición del propio relato de Djebel; una exposición no morbosa ni pornográfica, más bien una noble y honorable manera de enaltecer la dignidad: “Tenemos dos piernas y dos brazos, (...), tenemos un corazón y dos pulmones, somos iguales, (...), ¿qué es un color?, solo mi piel es distinta, más oscura, pero yo soy un hombre y me duelen las mismas cosas, lloro transparente igual que

tú, en un abrazo con ojos cerrados te puedes dar cuenta de nuestras igualdades.” (Sylla en Cattaneo, 2017, pp. 16-17).

Como hemos examinado, las perspectivas propuestas por Mauss, Foucault, Merleau-Ponty, Judith Butler, entre otros, trascienden hasta el siglo XXI con tanta influencia, que autores como Fediuk y Prieto, Santesmases Fernández y Cattaneo abordan el cuerpo desde miradas que pueden parecer diferentes entre sí, pero que evidentemente cruzan varios puntos en común, reflejando la inmanencia del cuerpo en todas las características del diario vivir. Los escritos que se realizan hoy en día revisitan las bases ya enraizadas de los estudios del cuerpo para aplicarlas en otras áreas de producción de saberes, que acrecientan el campo de conocimiento sobre las corporalidades, transformando concepciones, modificando posiciones, trasladando propuestas, desplazando perspectivas, etc. “El objeto propio de cualquier disciplina de este tipo es siempre, ante todo, el cuerpo.” (Pérez, 2007, p. 113).

Una de las puntualizaciones más interesantes de la década actual y que favorecerá a la investigación presente, es la de la *representación* del cuerpo en las múltiples disciplinas de las que ya hemos hablado con anterioridad, por lo que es natural encontrarnos con representaciones del cuerpo que se extienden más allá del enfoque científico, artístico o deportivo, abordando espacios que creíamos lejanos a los estudios del cuerpo. Aparecen, como bien dice Cattaneo, las “múltiples representaciones: históricas, sociales, filosóficas, médicas, artísticas, religiosas, agnósticas, pornográficas, ateas y devotas.” (2017, p. 12)

Un ejemplo de esto es lo propuesto por López (2020) y su relación del cuerpo con la poesía de Raúl Zurita y Dante, donde se toman los postulados de Merleau-Ponty para dar cuenta de los aspectos corporales por los que atraviesa la palabra escrita. La autora toma en cuenta la incorporación del sujeto al mundo, y su conocimiento de él a través de la corporalidad del ser, que está siempre conectada con la función designativa del lenguaje. A raíz de lo anterior, es como ocurre este traslado al entenderse el cuerpo como “medio de comunicación” al igual que la palabra, y la palabra como generadora de conexiones comunicativas que expresan aquello que el cuerpo no puede abordar a consecuencia de su acontecer presente que no puede reproducirse; al contrario de la palabra escrita que tiene la capacidad de poder conservarse durante el tiempo. Es así, como el escrito se transforma en otra forma de construir realidad y *hacer cuerpo*, y citando a López:

Se deduce, entonces, que la propia palabra es también una experiencia corporal establecedora de lazos comunicativos con que exponer no solo la visibilidad, y aun la invisibilidad, del mundo, sino también los vínculos culturales, históricos, antropológicos y psíquicos que unen la intimidad del individuo con este y con sus semejantes. Desde esta perspectiva, la experiencia humana deviene en experiencia del lenguaje, estatuyéndose el hombre en la conciencia de su propio ser lingüístico de modo que esgrime la existencia de su ser en el mundo mediante el acto de expresión de la palabra, que permite, a su vez, el ingreso a las esferas de lo social y de la cultura. (2020, p. 475).

Otro ejemplo que podemos tomar en consideración, es la representación del llamado “género negro” a través del cine en América Latina. Por motivo de las visibles coincidencias de las múltiples corporalidades violentadas, se identifican otros cuerpos normados que surgen a partir de la violencia sistemática aludidas a cuestiones de género y clase. Como es bien sabido, el rol de esclavo se le es atribuido constantemente al cuerpo de tez oscura, y durante la historia siempre ha sido emplazado de la sociedad, a causa de sus representaciones sociales y culturales que corresponden a un cuerpo violento, salvaje y bárbaro. Claramente esto se distancia de la realidad, por lo que el cine Latinoamericano aborda estas corporalidades eternamente sometidas desde la humanidad y la revelación de los crímenes cometidos sobre estos cuerpos. Se traslucen sin pudor los atentados históricos que refleja la violencia por parte de la sociedad dominante que, en amplio grado, recae sobre gran parte de la humanidad.

Estas representaciones del cuerpo sometido y violentado mediante el cine, al igual que en el teatro, pueden responder variadas preguntas que ayudan a visualizar las razones del por qué las corporalidades de la sociedad latinoamericana, siempre se presentan desde una posición de subordinación. En ese caso, una posibilidad se debe directamente a un resistir sociopolítico-cultural donde la denuncia toma protagonismo por medio de la revelación de las formas en las que las doctrinas impuestas en Latinoamérica ejercen su poder hacia el pueblo, lo que indiscutiblemente ha hecho presencia desde la colonización. Como lo mencionan Schmitz, Sabine, Annegret Thiem *et al*: “(...) el cuerpo y la violencia son dos vertientes constituyentes de las tramas que se desarrollan en los imaginarios de los escritores y guionistas. En América Latina el género negro se desarrolló necesariamente como reflejo crítico del violentado cuerpo social con referencias a las dictaduras militares de los setenta y ochenta y sus vestigios, o a la violencia del narcotráfico.” (2017, p. 303).

Expuestos, estos modelos de representación del cuerpo, acudimos a lo que nos concierne sobre la *representación teatral*, y las formas en las que el cuerpo experimenta su

propio ser en el teatro. El cuerpo es un cúmulo de signos y subjetividades que van constantemente movilizándose a través de la superficie de la piel, recorriendo y excavando hasta las concavidades más ocultas del individuo. Es así, como los últimos estudios de la representación se centran en aquél tránsito entre la ficción y la realidad, la representación y la presentación del cuerpo y sus experiencias de vida, que transforman al teatro en ese lugar donde el actor/actriz-performer, nunca dejan de crear corporalidad para acontecer y eternizarse efímeramente.

El mundo existe gracias a un yo que lo puede ver, gracias a un cuerpo que lo puede sentir y experimentar la misma vez que lo representa. El pensar en la corporalidad escénica, significa poner en crisis la manera en la que el cuerpo ha sido imaginado y representado en la historia del teatro (Cfr. Fediuk y Prieto, 2016), por lo que surge la necesidad de poner al descubierto la marginación y segregación del cuerpo Otro que no se adecúa a la norma exigida del campo institucional y profesional; aspectos académicos que devienen derechamente de los cánones sociales que recaen en el espacio escénico.

“El canon a su vez es una formalidad de la academia que está presente en el hacer de un arte que no responde a sus necesidades” (Castillo, 2011, p. 09). Entonces, si entendemos que el *canon* es inherente, en este caso, a la universidad y la institución teatral, es urgente replantearse cuál es el teatro que se quiere instalar en el espacio profesional. ¿Será aquel que segrega a las diversas corporalidades por no cumplir con las normativizaciones establecidas por parte de las lógicas liberales-capitalistas del espacio académico? ¿o será aquel que ofrece una anarquía artística, que una vez libre de los patrones instaurados, permita el abierto tránsito de la creación sin estigmatizaciones ni moralizaciones que bloqueen la experimentación teatral? Inclusive, si aquellos preceptos continúan siendo determinantes para la continuidad de una carrera teatral, quizá sea igualmente necesario reconsiderar si el teatro debiese ser parte de una institución académica, al menos en su carácter práctico.

Con Artaud apareció el concepto de Cuerpo sin Órganos (CsO), que investigadores en estudios culturales contemporáneos encuentran útil para hablar del cuerpo inacabado, susceptible de transformación en su capacidad de afectar y ser afectado (Bacarlett Pérez 38). El CsO posibilita una resistencia contra los regímenes biopolíticos que analizara Foucault, al tratarse de un cuerpo no unitario, mas bien multidimensional, complejo y dúctil, que se mueve en un estado liminal del ‘entre’ (*ibid.* 43). La investigadora Zulay Macías Osorno identifica en el CsO un potencial crítico en tanto que apunta a maneras de subvertir regímenes dominantes de representación. Se trata, entonces, de un cuerpo

performático que “despliega fuerzas anteriores a la forma y la representación, provocando un efecto que quebranta estructuras que han domesticado la mirada” (Macías Osorno 21). (Fediuk y Prieto, 2016, p. 19).

Este *cuerpo sin órganos* del que habla Artaud es abordado por Deleuze y Guattari desde una perspectiva rizomática,¹³ que no responde a ningún modelo estructural o generativo, rompiendo las concepciones jerárquicas del cuerpo para liberarlo de las ataduras de las sujeciones sociales y culturales que lo corrigen. “Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas” (Deleuze y Guattari, 1998, p. 18). Entonces, gracias a la irrupción del rizoma en el campo de la representación teatral, se abren las posibilidades para democratizar el espacio escénico des-privilegiándolo de las influencias académicas que cierran constantemente sus puertas a las diversas corporalidades que no han tenido la oportunidad de reconocerse artísticamente. “Este sistema nuevo de pensamiento rizomático insta a mirar la multiplicidad que nos compara y no sus representaciones que fijan una identidad y la exotizan” (Cattaneo, 2018, pp. 190-191), la hacen parte de la construcción de mundo, del construir teatro mediante el permitir(nos) habitar la escena desde otras experiencias y otras relaciones que amplían las concepciones de la teatralidad para trascenderla artística y políticamente.

Al igual que la historia del cuerpo y la performatividad, la historia de la teatralidad también tiene una larga lista de concepciones que buscan definirla, pero quizá, sea su aspecto moldeable a las diversas necesidades que se le presentan, su principal característica. Gran parte de las hipótesis acerca de la teatralidad, refieren a la esencia no textual ni lingüística del teatro, enfatizando en aquello que va más allá del texto, del cuerpo, de su energía. Sin embargo, el acercamiento que más le hace sentido a esta investigación, es el de Kleir Elam mencionada por Grajales (2007), que entiende la teatralidad como la producción de significado en escena, aquello que sucede entre la presentación y la representación, aquella mezcla entre la realidad y la ficción que produce un tercer signo.

¹³ Un rizoma, en su concepción tradicional, es un tipo de tallo subterráneo que crece de forma horizontal dando brotes y raíces a través de sus múltiples nudos. “Los bulbos, los tubérculos, son rizomas” (Deleuze y Guattari, 1998, p. 12) Los autores se afirman de aquella definición para concebir un modelo epistemológico en el que la organización de sus elementos, en este caso el campo del saber, no sigue directrices que jerarquizan el conocimiento, dándole igual valor a las diferentes formas de su producción.

Marco De Marinis, quien postula que cada evento teatral contiene aspectos de presentación y a la vez de representación. Esta convivencia de las dos dimensiones sería aquello que define la teatralidad, porque el teatro "...nunca es tan sólo ficción-representación, remisión a otra cosa, sino también y siempre performance material, acontecimiento real, presentación autorreflexiva". (Lorenzini, 2008, p. 151).

Esta perspectiva, permite entender cómo el cuerpo diverso trasciende la teatralidad y toca lo político desde su peso testimonial, dándole cabida a la memoria y, asimismo, a la libre exposición de lo considerado 'antinatural', que actúa para performar a quienes presencian aquel acto de despojo. No obstante, es necesario insistir que el teatro en sí mismo, aún no se ocupa de los asuntos que respectan a las múltiples teatralidades y performatividades del cuerpo diverso, donde la calle y el espacio público son los lugares que han acogido aquellas representaciones corporales que gritan incesantemente el dolor producido a partir de las diversas formas en que se ejerce poder sobre ellos: la discriminación, la segregación, la estigmatización, la marginación, la violencia, la disciplina, la corrección, la rehabilitación.

A pesar de la poca presencia de trabajo teatral en Chile, que indague escénicamente aquellos cuerpos que escapan de la norma, es posible nombrar algunos de ellos: Ernesto Orellana y el reconocimiento artístico-estético de los cuerpos disidentes; La ex Compañía de Teatro "La niña horrible" junto a Carla Zúñiga, quienes abordan la estética de lo grotesco y la disidencia; "Colectivo Sustento" liderado por Penélope Glass, quienes han validado artísticamente las corporalidades carcelarias, ofreciéndoles el espacio escénico de los grandes teatros.

La dificultad de nombrar otras experiencias, es un reflejo evidente de que aquello que predomina teatralmente hoy en el país, es aquel teatro académico e institucionalizado que se ha apoderado de los principales espacios de la práctica teatral, emplazando constantemente los cuerpos diversos y sus posibilidades de contribuir a la escena nacional. Siendo que el rubro teatral es complejo en sí mismo, aquellas corporalidades han tenido que romperse las uñas para hacerse valer artísticamente, ya que el poder que prepondera estos espacios es el producto de los cánones sociales, políticos y culturales que se han establecido a lo largo de la historia. "El cuerpo se construye discursivamente en el seno de dispositivos institucionales de poder que nos llevan al terreno de las corporalidades biopolíticas y las políticas de la corporalidad." (Fediuk y Prieto, 2016, p. 12).

“El arte debe conducir a la libertad del ser humano. El arte debe nacer del Rincón sagrado que todos llevamos dentro y que no dejamos ver a ninguno, es ese el lugar de la creación y de la sanación personal y colectiva.” (Cattaneo, 2017, p. 25), pero lamentablemente, la esencia, el encuentro, el compartir, el ritual, la fiesta del teatro, está sujeta a las redes productivistas e institucionales que han creado las lógicas mercantilistas neoliberales del capitalismo, propagándose hasta la intimidad de nuestros cuerpos y sus propias prácticas del día a día, contagiando de igual manera al teatro y a la creación artística que debe someterse a los dogmas establecidos por la institucionalización de sus prácticas. El teatro está atrapado, encerrado, sometido, subordinado, y por ende, hay que rescatarlo.

Ahora bien, la pregunta que se pretende responde en esta investigación dice: ¿De qué manera la inserción del cuerpo diverso del actor en la escena teatral chilena constituye un aporte significacional, estructural y material que fractura el canon de representación desde su capacidad performadora?

De esta pregunta se desprenden otras interrogantes como: ¿Qué se entiende por cuerpo diverso?, ¿Qué es lo teatral/performativo/político de un cuerpo?, ¿Cómo un cuerpo construye teatralidades y es performador?

El objetivo general en el que se sustenta esta tesis, consiste en: Analizar los aportes significacionales, estructurales y materiales de la inserción del cuerpo diverso del actor en la escena teatral chilena como un factor que fractura el canon de representación desde su capacidad performadora.

Para ello, se plantean los siguientes objetivos específicos:

1. Definir cuerpo diverso desde las formas en que se ha concebido y practicado en la escena teatral y performativa contemporánea.
2. Analizar la capacidad performadora del cuerpo diverso del actor, exponiendo los aportes significacionales, estructurales y materiales de su inserción en la escena teatral chilena.
3. Determinar las formas en las que el cuerpo diverso del actor se constituye como un factor que fractura el canon de representación en la escena teatral chilena.

Como respuesta tentativa a la pregunta de esta investigación, podemos inferir que los aportes significacionales, estructurales y materiales del cuerpo diverso a las prácticas teatrales ampliarán enormemente los horizontes que hasta el momento se han logrado vislumbrar, provocando un cambio radical, no solo en las concepciones del cuerpo para ser conscientes de las múltiples relaciones de poder y extirpar en lo posible las normatividades determinantes, sino que se trata de una transformación abrupta de lo que significa ser actor/actriz – intérprete. Precisamente, “nuestros cuerpos no son solo el lugar desde cual llegamos a experimentar el mundo, sino que a través de ellos llegamos a ser visto en él” (Merleau-Ponty en Cattaneo, 2017, p. 23), por ende, es necesario señalar principalmente las nuevas maneras de habitar la escena y al mismo tiempo reconocer aquellos nuevos impulsos corporales performáticos que brindan propuestas frescas desde el movimiento y la danza, para abordar la distancia, el ritmo, el entrenamiento, las velocidades, las direcciones, las formas de maneras que hasta el momento no se han podido concebir.

Se trata de la atención de aquello que nos rodea, de aquello que modifica la forma en la que nos relacionamos dentro de la práctica misma; en los ejercicios que habitualmente hacemos para entrenar la escucha, el modo en que los cuerpos se observan y se tocan, se hablan y se sienten para hacer aparecer la pura libertad de la experimentación. Es darle un énfasis a “los sentidos que están detrás en cada una de las acepciones que procuran abrirse paso en un sin fin de posibilidades y de ataques de los centros del orden, que sería romper el ojo panóptico de lo que está entre lo prístino y lo limpio.” (Castillo, 2011, p. 8). Significa mostrar la esencia del ser humano que está ahí, en escena, evidenciando que su cuerpo, sus movimientos, sus palabras, sus gestos tienen la misma validez que los míos y que los de cualquier otro, sin el objetivo de borrar sus distinciones que lo identifican, por el contrario, se trata de develar con honestidad aquello que lo diferencia de mí, y a mí de él, ya que el “trabajo debe conducir a reconocer las diferencias mutuas” (Ponte di Pino, 2012), a la vez de aceptarlas y expresarlas por medio de los diferentes códigos de significación que nos ofrece la escena teatral.

Exponer nuevos signos, nuevas poesías, nuevas historias, nuevas experiencias es invitarnos a romper con los paradigmas sociales que nos esculpen cuidadosamente en el marfil de lo utópico, extirpando de nuestro interior la facultad flexible que permite la apertura de nuestro cuerpo y deja salir el alma de nuestra humanidad, reconocernos de igual a igual

como seres sensibles, y en conjunto combatir nuestra propia cosificación. Este escape del alma provocaría la descentralización de los ideales construidos del cuerpo, porque subraya fundamentalmente la práctica corporal y sus diversas expresiones y representaciones, validando el relato y sus memorias personales, sus experiencias de vida que pisan el mundo con una diversidad inimaginable.

Sofía Inés Acevedo, hace hincapié en que “el uso social del cuerpo es de narrar historias, ideologías, preferencias, edades, ingreso familiar, estado anímico, profesión, entre muchas otras informaciones personales” (2015, p. 26), por lo tanto, abrir los parámetros corporales es descubrir nuevas biografías que se han escondido de la normativización del mundo, transformando al teatro en un medio que devela lo oculto y que nos convierte en paleontólogos de nuestro propio cuerpo y nuestras propias significaciones. Tal y como nosotros, los socialmente aceptados, reconocemos nuestras propias raíces y las de nuestros ‘semejantes’, es necesario hacerlo con aquellos mapas corporales que han sido colonizados por el poder normativo de la sociedad, “ya que el exiliado desarrolla una obsesión con el rol que la memoria posee en su vida” (Cattaneo, 2018, p. 273), y es un deber político el hacerlo valer mediante su potencial artístico. Por otra parte, “Lehmann “Señala como el teatro “representa al cuerpo y, al mismo tiempo, lo utiliza como material esencial de signos” (346), dándose a lo largo de la historia tendencias que favorecen ya sea al cuerpo como vehículo de representación o, en décadas más recientes, el cuerpo gestual de que enfatiza su presencia pura (352).” (Fediuk y Prieto, 2016, p. 14). Como lo plantea Lehman, aquel material esencial de signos propone una nueva mirada al aspecto estético del cuerpo teatral, poniendo en cuestión en primer lugar, lo que teatralmente se considera bello y así performar no solo a quienes participan de la práctica teatral, sino a los expectantes que traen consigo sus propias construcciones sociales, políticas y culturales, y de esa forma, remover sus normatividades y prácticas corporales. De otro modo, también aparecería nuevas formas habitar el cuerpo a través de lo estético, de la visualidad; con el objetivo de apropiarse de aquello que lo determina como cuerpo ‘anómalo’ para utilizarlo a su favor, exponiendo y gritándole al mundo sin ningún pudor: ¡Esto es lo que soy! ¡Me reconozco y me valido como tal!¹⁴

¹⁴ Esto podría confirmarlo Figueroa-Grennet, al decir: “Desde este punto de vista, la presencia de lo lúdico en las variaciones corporales muestra una práctica inmersa en un litigio “socio-político urbano donde la intervención activa de una corporalidad flexible y dinámica constituye una performance revolucionaria estética-

Finalmente, aquellos aportes significacionales y materiales que otorgaría la inserción de los cuerpos diversos a la escena teatral chilena, compromete por consecuencia cambios estructurales en las políticas institucionales, académicas y artísticas, transformando por completo los preceptos de lo que hoy se concibe como cuerpo, y al mismo tiempo, lo comprendido como cuerpo teatral, obligando a indagar en nociones inéditas para ampliar considerablemente los horizontes las proyecciones de la creación y sus estudios artísticos. Aferrándome fielmente a la insistencia de nuestros maestros: “Ofrezcan el cuerpo, la esencia, el ser mismo al servicio de la escena para darle vida a nuestro quehacer teatral.” El aplicarlo para todas las expresiones corporales, sin distinción alguna, es lo que le da valor y reconocimiento a la capacidad performadora del cuerpo diverso del intérprete; porque “el arte no necesita validar su existencia, necesita despertar la existencia de los demás.” (Cattaneo, 2018, p. 245).

Esta investigación se plantea dentro del tipo cualitativo, que se entiende como aquel paradigma que “busca comprender las interacciones y los significados subjetivos en los grupos” (Villar, Mora y Maldonado, 2018, p. 536), y al mismo tiempo, enraíza una búsqueda interpretativa que refiere directamente a las representaciones del cuerpo diverso en la escena teatral chilena. En este sentido, se propone un proceso flexible y continuo que facilita la interpretación de los resultados por parte del investigador, fortaleciendo pertinentemente la experiencia de recopilación de datos a causa de la participación activa en el proceso investigativo. Tal y como nos lo dicen Villar, Mora et al:

La investigación cualitativa se distingue porque es abierta y flexible. Permite al investigador analizar e interpretar la subjetividad a fin de registrar datos. Este tipo de investigación se orienta a la búsqueda de la comprensión de los discursos individuales o grupales (colectivos) que los sujetos expresan en contextos a textos. (2018, p. 543).

Es así como las estrategias que dan respuestas a la pregunta planteada tienen un diseño que enfatiza la flexibilización y la posibilidad de cambios constantes que favorecen la construcción del texto, al “plantear la existencia de una realidad dinámica, cambiante, holística, donde el sujeto investigador interacciona con los actores sociales mediante un

política” (Scribano, 2016, p. 20), toda vez que contagia el placer de la participación social y posibilita otro uso de las energías corporales.” (2017, p.207).

proceso de comprensión e interpretación desde la experiencia vivida, experimentada por los actores sociales en un tiempo y espacio.” (Finol de Franco y Vera, 2020, p. 18).

Como enfoque metodológico se plantea el Método hermenéutico que prioriza el proceso de interpretación de los datos textuales, implicando no solo “quedarse con el texto y en él; sino que es una interpretación que requiere de la voluntad del sujeto que conoce para trascender las "fronteras" del texto a interpretar.” (Cárcamo, 2005, p. 211). Para Ulises Toledo, lo más importante en el trabajo del tipo hermenéutico radica en asumir que:

(...) El referente es la existencia y la coexistencia de los otros que se me da externamente, a través de señales sensibles; en función de las cuales y mediante una metodología interpretativa se busca traspasar la barrera exterior sensible de acceder a su interioridad, esto es: a su significado; así queda descrita la esencial actitud frente a las cosas humanas que, condensada en el término griego *hermeneuein* alude a desentrañar o desvelar; dicha actitud ha dado lugar a una teoría y práctica de la interpretación conocida con el nombre de hermenéutica. (1997, p. 205).

Por ende, se deberá comprender el cuerpo diverso y su capacidad performadora como un texto que debe ser interpretado para valorarlo, interpretación que será la base para demitificar las normatividades y fracturar el canon de representación teatral. Pues, para Pérez y Merino la hermenéutica es:

(...) al arte basado en la interpretación de textos, en especial, de aquellas obras que se consideran como sagradas. Desde la perspectiva de la filosofía defendida por Hans-Georg Gadamer, este concepto describe a la denominada teoría de la verdad y constituye el procedimiento que permite expresar la universalización de la capacidad interpretativa desde la personal y específica historicidad. (2012, web).

Esta interpretación desde la propia historicidad es aquella experiencia del investigador expuesta como un referente importante que guiará la búsqueda de sentidos y significaciones, tanto materiales como sónicas, de la inserción del cuerpo diverso en la escena teatral chilena que no ha considerado lo suficiente el aporte que ello implica para una teatralidad enriquecida. El hecho de fracturar el canon de representación por medio de la performatividad de los cuerpos diversos es, en sí mismo, un acto de resistencia frente a las normas que se le han impuesto a estos cuerpos a lo largo de la historia del teatro y que repercuten en el acceso del actor a la formación académica y la vida laboral.

Es sabido que, desde la crisis de la representación, la performance como lo real, han ingresado al centro de los hechos teatrales para fracturar la representación como canon estático y fijo que definía ciertos parámetros de su creación. Representación como territorio estable que es fracturada por medio de la presentación performativa que no posee un territorio fijo, sino, en constante movimiento. Con este cambio de paradigma de la representación y el ingreso de lo real a la escena, el cuerpo ya no puede continuar siendo concebido como un código cerrado de significaciones unívocas. Hoy, la escena teatral chilena y los espacios formativos y laborales deben replantearse los significados de una materialidad corporal que presenta y no representa, movilizándolo y difuminando las fronteras, para abrir la obra – parafraseando a Eco (1985) – a múltiples líneas de fuga que se expandan rizomáticamente.

El método hermenéutico dará la posibilidad de reconocer y valorar esta capacidad performadora (transformadora) para exponer los focos normativos que permanecen como remanentes de una concepción de cuerpo apto para la escena que se ha olvidado de este cambio de paradigma epocal y material. En palabras de Martyniuk, la hermenéutica permitirá: “romper con elementos simbólicos contenidos en la cultura, romper con las interpretaciones del mundo que hemos construido (o heredado)” . (1994, p. 69).

Las herramientas metodológicas que se utilizarán serán la revisión de documentos que permitan estudiar conceptos como cuerpo diverso, representación, performatividad, entre otros, provenientes de corrientes teóricas como la performatividad (Butler y Fischer-Lichte, entre otros) y la teatralidad (Barthes, Ubersfeld, Villegas, etc.); una disciplina que se debe visitar es la filosofía, desde su corriente posmoderna con Foucault, Agamben, Rancière, Merleau Ponty. Asimismo, se realizarán estudio de documentos audiovisuales de obras nacionales que trabajen con la diversidad, para determinar desde qué mirada parten su trabajo escénico y constituyen discursivamente sus concepciones en torno a la diversidad.

Hasta el momento, la relevancia de la inserción del cuerpo diverso y sus múltiples teatralidades y performatividades dan forma a una innovadora manera de concebir no solamente las diversas corporalidades y sus respectivas prácticas, sino, además, vislumbran una variedad de formas para proyectar significativamente la escena teatral chilena. En primera instancia nos encontramos con el reconocimiento y validación del aporte artístico de la *différance* de aquellos cuerpos rezagados de la estructura social y artística; y, por otra parte, abren nuevos avistamientos sobre los espacios propios que han sido constantemente

suprimidos por la norma establecida y que reniegan elementos de todos los cuerpos que habitan el mundo, es decir, todos poseemos un lugar oculto que ha sido invisibilizado por el mundo y ataca nuestra individualidad. Por ende, se deshegemonizan las concepciones tradicionales del cuerpo para comprender a cada uno de ellos como una dimensión distinta a la del otro, entendiéndose a todos los cuerpos como corporalidades diversas en la medida en que diversas sean sus almas. Es por ello, por lo que la desjerarquización y la democratización de cualquier expresión corporal es fundamental para el inicio de cambios que abordan lo moral, lo ético e inclusive, lo estructural.

Se espera ampliar las proyecciones sobre los campos de estudio del cuerpo, ya que surge una variedad de aristas corporales que anteriormente transitaban la oscuridad entre susurros, pero que hoy aparecen más brillantes y luminosos que nunca. Esto ayuda a experimentar otras maneras de entender al cuerpo, no solo desde el ámbito intelectual, sino que apunta directamente a una comprensión más íntegra desde la práctica misma del cuerpo y su experiencia con el mundo; abrazando numerosas disciplinas y motivando la investigación transdisciplinar y transcultural. Se aguarda entonces, el nacimiento de múltiples estudios que aborden el cuerpo desde rincones que hasta el momento ni siquiera esta investigación ha logrado distinguir, por ello, es necesario entender que lo aproximado aquí es tan solo la punta de un inmenso *iceberg* que flota en medio del océano.

Lo que respecta al teatro, en muchos casos se entiende al espacio escénico como aquel lugar que despierta al ser humano por medio de la exposición de su realidad y la concientización de la posición en la que se encuentra; no obstante, en muchas ocasiones se ha visto de la mano con aquellas normatividades que determinan lo que “corresponde” dentro de los parámetros instaurados y termina por encerrar nuevamente a los cuerpos que son parte de la experiencia teatral. En el teatro, no hay necesidad de cerrar los ojos porque a pesar de todo lo que puede diferenciar unos cuerpos de otros, es la misma humanidad la que comparte tal experiencia para hacerla única e inigualable; en otras palabras, en el teatro “mi cuerpo es la apertura a un mundo que habito en la medida en que el sujeto percibe al mundo, el mundo se hace sujeto” (Arévalo, 2011, p. 47).

Frente a esto, al corporizar la experiencia individual de los cuerpos con el mundo que habitan, se descentralizan los ideales construidos no solamente en el ámbito social del ser humano, sino que incluye las expectativas producidas dentro de la práctica artística y que

reproduce por una parte, relaciones de poder que deterioran al oficio por causa de la profesionalización contagiada por la academia y su carácter capitalista neoliberal; y de igual modo, las nociones sobre como un cuerpo debe verse estéticamente en escena y sobre el cómo debe actuar al momento de transitar las tablas. No significa que se deban abandonar las exigencias de lo que el trabajo escénico requiere para su realización, sino más bien, se trata de la apertura de los requerimientos encerrados entre las cadenas del privilegio. El artista presta su cuerpo, por ende, es necesario nutrir al teatro de aquellas multiplicidades que aportan enormemente la escena chilena.

Santesmases Fernández, quien cita a Ferreira para comprender la opresión de las personas con diversidad funcional, nos dice que “es una opresión encarnada que se erige en la cotidianidad de su experiencia subjetiva sustentada por estructuras objetivas de sometimiento” (Ferreira en Santesmases Fernández, 2015, p. 46). Según lo anterior y como ya se ha mencionado, el espacio académico es un principal centro de reproducción de las normatividades establecidas y la ejecución del poder por sobre los cuerpos que lo habitan, por ende, es esencial tener en cuenta los posibles cambios políticos, estructurales e institucionales que permitirían una inserción pertinente y horizontal para todas corporalidades. En este caso, la escuela de formación teatral profesional universitaria, junto a otros factores que potencian fenomenológicamente sus efectos, ha dañado profundamente las concepciones del cuerpo en el teatro, y para ser más directo, parten con aquella selección realizada burocrática y estandarizadamente que determina las corporalidades capacitadas para ser parte de esta elite teatral. Todo ello, alimenta una idea capacitista y segregadora sobre lo que es y debe ser el teatro en sí mismo, reproduciéndose por generaciones que solo construyen expectativas corporizadas que recaen en el actor y su subjetividad. Por lo tanto, el desarraigo de las pruebas especiales, en el caso de las escuelas de formación, es esencial para dar comienzo a nuevas oportunidades artísticas y teatrales que han sido excluidas en todos los ámbitos de la vida y que pueden encontrar un lugar de protección y expresión en el teatro y su práctica.

Es esta la relevancia de la investigación y sus replanteamientos antropológicos, artísticos y/o institucionales, ya que que permiten la apertura de los telones para los cuerpos que han sido invisibilizados por la historia, incitando al rubro teatral a ser el punto de partida para aquellos cambios sociales y estructurales que se esperan lograr con el futuro de los estudios

de este tipo. De esta forma se incide directamente en el corazón del arte para bombear su esencia rizomaticamente a todas las extremidades del oficio teatral y así potenciar artísticamente su campo; a la vez que se reconocen las múltiples corporalidades y performatividades del cuerpo diverso, haciendo visible su identidad sin la necesidad de esconderlas detrás de las luces. No es que todo cuerpo contenga humanidad, más bien toda humanidad tiene un cuerpo que la sostiene, por lo tanto, cada alma merece ser iluminada para relatarse a sí misma sin distinción alguna.

Entonces, sin más preámbulos, para el primer capítulo abordaremos los procesos en los cuales se conciben, se representan y se construyen los cuerpos, dando camino a una posible definición sobre *Cuerpo Diverso*, concepto con el cual trabajaremos durante toda nuestra investigación. De igual forma, entenderemos a las corporalidades diversas como un núcleo que modifica semióticamente la construcción de realidad a través de la producción de nuevos signos y sentidos escénicos que nos ayuden a comprender las distinciones entre objetivos artísticos y terapéuticos en torno al trabajo escénico. Por consecuencia, se hace necesario tener en consideración la mirada del espectador al momento en que la alteridad se hace presente en el acto teatral, por ende, la manera en que concibe y recibe subjetiva e intelectualmente al Cuerpo Diverso, nos dará luces de cómo la diferencia puede transformar aquellos campos significacionales que conforman a la sociedad.

En suma a lo anterior, el segundo capítulo abordará específicamente el reconocimiento de los cuerpos considerados abyectos, considerando cómo su valor artístico modifica la estética en relación a los otros cuerpos para dar un giro ético que distinga el potencial teatral con el que se instala la diversidad. Esto nos ayudará a visualizar los aportes significacionales, materiales y estructurales que ponen en crisis el rol del actor, actriz e intérprete, por medio de la desmitificación de las normas que encarcelan al cuerpo diverso. A través de este reconocimiento podremos comprender, además, que las influencias de sus aportes afectan positivamente en el campo social en el que desarrollamos nuestras relaciones sociales, por ende, el teatro se transforma en un espacio reflexivo donde la revolución de los cuerpos se hace presente.

Capítulo I:

Cuerpos Olvidados: Las concepciones y las prácticas del cuerpo diverso en la escena teatral y performativa contemporánea

1.1 Construcción y concepciones del cuerpo

Las nociones sobre el cuerpo y las concepciones de éste van de la mano con la velocidad del mundo y sus transformaciones, dependiendo inherentemente de aspectos contextuales y territoriales que involucran lo cultural, lo social, lo económico e inclusive, lo artístico. Es por ello, que el cuerpo en sí mismo no logra adoptar una definición total o exclusiva, ya que significaría introducirnos en binarismos que, más que aclarar y abrir nuevas alternativas para concebir el cuerpo, segmenta y limita aquellas corporalidades que se han escondido y reprimido a lo largo de la historia; junto con ello, es de suma importancia comprender que “el cuerpo es uno de los fenómenos de la naturaleza que más desconocemos y que más problemáticas presenta” (Rubio, 2013, p. 117). De esta manera, lo que se busca es precisamente eso, presentar otra perspectiva que reconozca el valor artístico de aquellos cuerpos y sus respectivas prácticas para el futuro desarrollo de la escena y el teatro chileno, donde las propias experiencias corporales comienzan a tomar protagonismo por sobre los aspectos fisiológicos que norman las identidades y las maneras de experimentar el mundo.

De antemano, es necesario disculparme con aquellas corporalidades que posiblemente no estén incluidas de forma particular y pertinente dentro de esta investigación, pero soy consciente de que la marginación de los cuerpos ha cavado de tal manera, que ha hecho que hayan cuerpos que aún no son visibilizados ni reconocidos por la estructura social normada. Por ende, intentaré hablar por todos aquellos a quienes la sociedad, y el teatro en lo particular, los ha rechazado y reconocido a partir de la negación de sus posibilidades, y al mismo tiempo, excluido de la participación de las prácticas sociales.

Por otra parte, tal y como dice Judith Butler en *Cuerpos que Importan* (2002), “la materialidad del cuerpo ya no puede concebirse independientemente de la materialidad de esa norma reguladora” (p. 19), entendiendo aquella materialización como la inscripción física y psicológica que expresa las figuras de poder y transforma al cuerpo en un medio activo regulador. Así pues, es fundamental considerar que las normas de poder que estructuran los cuerpos obran de forma distinta para cada quien, ya que los cuerpos son supeditados respecto a sus características visiblemente reconocidas, y por consiguiente, normados hasta lo más hondo del ser.

1.1.1 Cuerpo político- cuerpo performativo – cuerpo teatral

Los segmentarismos corporales levantados por las estructuras de poder, a pesar de que anteriormente ya existían, tienen como principal punto de partida la época moderna; aquel tiempo que comienza a ignorar las concepciones del mundo basadas en la fe, para desplegar un proyecto de vida centrado en las ideas de progreso, futuro y desarrollo; en conjunto a la búsqueda de la libertad, la igualdad y la justicia, forzando al ser humano a actualizar elementos tales como la vida social, la política y la cultura para dominar la naturaleza en sí misma.

[La modernidad] surge con la ilustración, en donde Dios fue sustituido por la naturaleza y se planteó el progreso a través de la ciencia. (...) En este sentido como señala Terren (1999), el proyecto de modernidad se presentó como un programa de racionalización y de emancipación: la representación del mundo a través de la razón, guiada por el presupuesto del progreso para alcanzar la felicidad humana. (Pedroza y Villalobos, 2006, 407).

Como es sabido, el proceso de Ilustración trae consigo la separación de la consciencia humana del poder divino, de este modo, las cartas se apuestan principalmente hacia las instituciones que regulan y gestionan el bienestar de la humanidad, y desarrollan el poder económico de estado. Esta búsqueda por alcanzar la felicidad humana trae consigo un potencial énfasis en la racionalidad y el intelecto como valor humano primordial, abandonando las nociones del cuerpo como experiencias sensibles, y de carácter aurático. Es así, como la supuesta liberación sagrada y alejamiento de lo ritual Católico (a pesar de la cruda historia genocida de la iglesia), es una de las razones por las cuales el cuerpo comienza a desacralizarse y dejar de ser parte importante de la condición humana, enfatizando en aspectos físicos superficiales, más que en características centradas en la experiencia, la energía y el vivir de los cuerpos.

Para Armando Roa (1995), la modernidad encamina a la realidad a una realidad dual, ofreciendo un carácter binario a las corporalidades, siendo estas determinadas según caracteres físicos como el color de la piel, la clase, el sexo... o dimensiones internas del cuerpo que no pueden cuantificarse: alma y cuerpo. Son la investigación y el discurso científico los que procesan el cuerpo como objeto de estudio hacia una perspectiva que

segmenta las identidades, dando inicio a una reproducción de discursos que alimentan análisis racistas, homófobos y sexistas.

Si bien la modernidad ha enriquecido al hombre con la conquista de las ciencias, simultáneamente lo ha empobrecido porque lo ha deshumanizado: el amor, la imaginación, los sentimientos, los deseos, las ambiciones, o sea lo que constituye la trama viva de la existencia y la vuelve dramática pero que no es matematizable, se ha considerado de segundo orden para la ciencia y solo de interés privado para la persona singular y para nadie más. (Roa, 1995, p. 30).

Junto a esto, la doctrina de lo universal como verdad absoluta se hace presente de tal manera, que homogeneiza el conocimiento y sus formas de producción a través del método científico que recaen en la construcción de las corporalidades, y responden a lo que hoy podríamos identificar cómo ‘hombre, blanco, heterosexual’. Aquel discurso modernista-colonizador es justificado a través de la ciencia como forma total de adquirir el saber, sujetando a los cuerpos a un régimen de normalización, que regula y vigila de forma constante la irrupción de lo considerado ‘anómalo’ (Cfr. Aguirre, 2019, p. 19). Esto fortalece las maneras en las que el poder colonialista moderno se apodera de los cuerpos, separándolo dualistamente por medio de la piel, el sexo y la sexualidad para proteger el orden de la razón y del proyecto moderno.

De esta manera, si observamos de forma minuciosa y crítica la época moderna, podemos atender que los cuerpos, en este tramo de la historia, comienzan a fragmentarse, segmentarse, separarse, para luego determinarse y seleccionarse en pos de las nuevas políticas de la universalidad; donde aquellos lugares que no garantizan la protección del progreso instalado por la modernidad, son considerados como sitios, en este caso corporales, que no deben habitarse nunca para lograr hallarse dentro del gran proyecto de la modernidad. Es así como “lo gordo, lo feo, lo viejo, lo desproporcionado, se recuerda y se confirma allí en el espejo; y son interpretadas como anormalidades desde el imaginario social colectivo” (Rubio, 2013, p. 135).

De esta manera, tal y cómo nos explica Aguirre (2019), durante la modernidad ocurre una doble operación:

Por un lado, el Sujeto cartesiano¹⁵ que necesita existir para pensar –la autocrítica y el proceso dubitativo del hombre moderno racional–, y que para pensar necesita homogenizar a los cuerpos. Y, por otra parte, el desplazamiento del cuerpo del Otro a los márgenes de una identidad cerrada y consolidada por las prácticas colonialistas. (p. 20)

Por lo tanto, podemos inferir que la única forma de dominar el cuerpo es fragmentándolo, categorizándolo y vulnerándolo en todos los aspectos de la vida. Lo anterior puede observarse desde la conceptualización de la negritud como término y/o referencia peyorativa, en la que el cuerpo negro, a partir del sometimiento esclavizador del hombre moderno es reelaborado constantemente para marcarse como un significante negativo de la cultura moderna. Sin embargo, Aguirre ofrece fundamentos contundentes sobre el cuerpo colonizado, entendiendo aquella corporalidad que, además de remover la naturalidad y universalidad propuesta por la modernidad, expone también “la artificialidad de sus propias idealizaciones y, sea de paso, de su discurso crítico, cuando la racialización de los cuerpos aparece como una práctica ineludible en la ejecución de su proyecto económico” (Aguirre, 2019, p. 21).

Estas nuevas idealizaciones que norman el cuerpo y construyen una armadura uniforme sobre aquellas corporalidades, también responden a la construcción de las utopías sociales que se enmarcan durante esta época. Aparecen las ideas socialistas de Marx y Hegel, o la teoría de la evolución de Darwin, siendo estas solo algunas de las ideas que se esmeran en construir un ‘mundo mejor’ que transforme la realidad de aquel entonces. De hecho: “El derecho a soñar y fantasear mundos nuevos formaría parte de lo más esencial de la autonomía humana, y en ese sentido cumpliría con los postulados que se exige a algo para ser moderno” (Roa, 1995, p. 28). De esta manera, las ideologías y posturas políticas también priman como pilares fundamentales que reformulan de manera constante el futuro de la humanidad y su comodidad en el planeta. Aún así, no hay que olvidar que la modernidad viene acompañada de la ilustración, que es al mismo tiempo consecuencia de la ‘Revolución Francesa’ y la ‘Guerra de Independencia de Estados Unidos’, episodios que marcaron la diferencia de un antes y después históricos que dan giro al proyecto de vida humano. En resumidas cuentas, se cruza la línea de lo divino para aferrarse a lo real y científicamente comprobable.

¹⁵ El sujeto cartesiano, el sujeto de la ciencia moderna, es un sujeto dividido entre saber y verdad. (Castrillo, 2021, p. 06).

Armando Roa, argumenta que otro aspecto típico y directamente relacionado a los procesos de transformación social, cultural, política y artística son las vanguardias. En suma, las vanguardias¹⁶ son el espejo artístico, político y cultural que refleja discursivamente los hitos que acontecen en la Europa modernista. Sin embargo, las prácticas vanguardistas que inician entre finales del siglo XIX y principios del XX, vertiginosamente son influenciadas por los efectos de la modernidad, trayendo consigo el cuestionamiento de la tradición artística, el veloz y constante cambio de una estética a otra, y el discurso político inserto en la obra. A modo de ejemplo y en palabras simples: “el impresionismo es rápidamente reemplazado por el expresionismo, este por el cubismo, el futurismo, el dadaísmo, el creacionismo, el surrealismo, etc.” (Roa, 1995, p. 23)

La inmediatez de las vanguardias y sus respectivos cambios una tras otra, es la clara manifestación de que la concepción del tiempo, lo duradero, las obras de arte y el cuerpo son aspectos efímeros y reemplazables desde las lógicas capitalistas de la modernidad, evidenciando el sin tiempo para detenerse ni observar los alrededores, y dando cuenta de una velocidad que nos invita a mantener un solo punto de enfoque; corriendo hacia adelante y olvidándonos de todo lo que pasa a nuestro alrededor, incluyendo a quienes van quedando atrás.

Frente a ello, la modernidad con el pasar de los años va cayendo sobre sí misma, ya que la promesa de poder, goce y desarrollo se va desmesurando a causa de su propia creación. El gran avance tecnológico y tecnocrático a causa de la ciencia, comienza a tomar forma en actos terribles en los que se ve involucrada toda la humanidad, el ser humano comienza a destruirse a sí mismo, en primera instancia, como producto de sus propias utopías aplicadas doctrinariamente y en segundo caso, la caza insaciable de poder, autoridad y supremacía política y económica primordialmente.

Apoyándonos de Harvey (1990) es la propia modernidad la que amenaza con destruir todo lo que tenemos, sabemos y somos:

Los medios y experiencias modernos atraviesan todas las fronteras geográficas y étnicas, de clase y nacionalidad, religiosas e ideológicas; en este sentido, puede afirmarse que la modernidad une a toda la humanidad. Pero se trata de una unidad paradójica, de una unidad de desunión, que nos arroja a todos a un torbellino de constante desintegración y renovación,

¹⁶ Principalmente, en las disciplinas de la Pintura y la Literatura.

de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el cual, como dijo Marx, ¿todo lo sólido se disuelve en el aire? (pp. 25-26).

En este caso, si tomamos en cuenta los episodios ocurridos durante las grandes guerras del siglo XX, los sistemas de opresión siempre tienen como objetivo el cuerpo, tal y como se ha mencionado anteriormente con Michel Foucault. La tortura, la fuerza bruta, las violaciones, etc., son actos que vulneran, en primer lugar, el cuerpo físico, transformándose lamentablemente en un medio que conecta la vulneración a la dignidad y a los derechos humanos. Es así, como las corporalidades y sus prácticas se modifican en actividades cotidianas tanto en su hablar, su caminar y formas de expresión.

Varios autores creen que el programa de la modernidad es un total fracaso, ya que la dimensión científica asegura la liberación de la escasez, la necesidad y la protección de las irrationalidades de la religión, los mitos, la superstición y el fin arbitrario del poder (Cfr. Harvey, 1990, pp-27-28). No obstante, es la modernidad en sí misma la que construye y reproduce sus propias lógicas de poder y normatividad que terminan por colapsar a raíz de su propia inestabilidad liberadora, ya que “el proyecto de la ilustración [se dirige] contra sí mismo, transformando así la lucha por la emancipación del hombre en un sistema de opresión universal en nombre de la liberación de la humanidad” (Harvey, 1990, pp-27-28).

Esto puede evidenciarse con la sucesión de horrores que comienzan con la primera guerra mundial, que al mismo tiempo da cuenta del apoderamiento de la violencia en las ciudades de Europa, continuando con el terrorismo, la corrupción y el hambre de poder político, y la caída de la ética. Por tanto, puede decirse que la posmodernidad aparece por el agotamiento histórico y social de los siglos de incesantes transformaciones que cada vez aceleran con más velocidad. De igual manera, la toma de conciencia sobre estos actos que ‘finalizan’ con la *Shoah*, también es un factor importante que pone en marcha nuevas transformaciones sociales, políticas, culturales, económicas y artísticas que reformulan no solo las proyecciones del futuro, sino que también cuestiona y pone en crisis el pasado y su historicidad. En otras palabras, no podemos negar que la dominación de la ciencia y el avance tecnológico presenta resultados positivamente asombrosos, pero en el fondo no hacen más feliz a nadie ni ha mejorado la conducta humana (Cfr. Roa, 1995, p. 40).

La crueldad y la brutalidad de los periodos de guerra presentan nuevas inquietudes que se encaminan por bienestar de la humanidad, dando un giro completamente distinto que

centra la mirada en la sensibilidad del ser. Esta inédita postura le da forma a premisas que ponen en jaque la consideración de la intelectualidad y el raciocinio como el núcleo de la producción de conocimientos, abriendo la mirada a otros aspectos que anteriormente no tenían presencia en la construcción de los cuerpos y sus identidades. Por ende, la posmodernidad es la fractura del dogma científico y religioso, que pone en crisis lo que se da por hecho y cuestiona las antiguas comprensiones del mundo y sus anticuadas prácticas.

Ante este panorama se plantea la idea de la postmodernidad, como rompimiento, como parte o como crítica de la modernidad. En la primera acepción, se considera como una etapa que rompe con el mito de la razón ilustrada y ponen en evidencia las limitaciones de la racionalidad práctica (Pedroza y Villalobos, 2006, p. 408).

El valor del intelecto y su tecnocentrismo pierde sus fuerzas en la medida en que la moralidad y la significación de la heterogeneidad va sentando nuevas bases para concebir el mundo. Los discursos universales se tornan anticuados y totalizantes, por lo que la cultura segmentaria y limitante se redefine hacia una amplitud que abre sus puertas a la diferencia, reemplazando aquellas categorías fijas y estáticas del pensamiento de la ilustración a nuevos sistemas divergentes que difuminan los límites y cambian la forma en que representamos el mundo (Cfr. Harvey, 1990, p. 44).

Sobre las maneras de representar el mundo, los horizontes se expanden respecto a los modos, no solo de concebir y comprender lo que nos rodea, sino que también en la forma en la que expresamos aquello que nos moviliza. Según lo anterior, la posmodernidad entonces se encarga de evidenciar cómo el ser se configura de maneras infinitas a través del tiempo. Es así, como las transformaciones culturales y sociales no se quedan atrás y buscan asegurar la protección de aquellas expresiones de la identidad que se escapan de la norma socialmente aceptada, y de igual forma, de respetar ciertas decisiones que les corresponden a los sujetos de forma individual. Efectivamente, según lo que comenta Roa (1995) “en todas partes se habla de derechos humanos, (...) derecho al manejo del propio cuerpo, derecho a gozar de la individualidad sexual que se posee, derecho a crear vida humana por vías artificiales” (p. 44).

Al mismo tiempo, Harvey (1990), quien parafrasea a Huysens, explica aquella apertura del posmodernismo que comprende a la diferencia y la otredad como potencial liberador que ofrece nuevos movimientos sociales a las multitudes históricamente oprimidas

(Mujeres, extranjeros, disidentes sexuales, etc). Es así como surge un énfasis en la importancia de la cultura:

la cual ya no se presenta como universal y unificada, sino se transforma en una multiculturalidad, pluraliza su significado que se traduce en especificidad y diferencia, cuya consecuencia es el surgimiento de identidades híbridas que llegan a expresarse incluso como esquizofrenia, pues se considera la norma psíquica del capitalismo tardío (Pedroza y Villalobos, 2006, 409).

No obstante, la multiculturalidad y la pluralidad aún segmenta los cuerpos según sus prácticas corporales, costumbres, tradiciones, sexualidad o meramente características biológicas. Lo que sucede con la perspectiva multicultural, es que el término en sí mismo “hace referencia a la existencia de varias culturas diferentes, pero no ahonda más allá, con lo que nos da a entender que no existe relación entre las distintas culturas” (Hidalgo, 2005, p. 78), lo que nos lleva a preguntarnos entonces, ¿Qué es lo que sucede y donde podríamos ubicar a aquellos cuerpos intermedios o que no pertenecen a ninguno de los grupos determinados por la ciencia y la sociedad? Los cuerpos, las identidades están constantemente modificándose según la experiencia de su historia, por lo que la cotidianidad de sus prácticas y expresiones corporales son alteradas a cada momento por los mismos acontecimientos de la vida; no son agrupamientos cerrados, son móviles, transitan de manera vertical y horizontal entre ellos. (Nateras, 2004 en Pedroza y Villalobos, 2006, p. 411).

Lo anterior, puede darse a causa de la herencia de la modernidad y el capitalismo que siempre, hasta el día de hoy, se va reforzando y se sumerge en lo más profundo de nuestro ser. Es un proceso de transición que devela que el discurso y sistema instalado por la modernidad no puede desaparecer de un día para otro. Por ejemplo, pensar que la posmodernidad no tiene como primacía la intelectualidad, el cuerpo que revaloriza y su cuidado responde a lógicas capitalistas/consumistas que construyen canones de belleza. Tal y como menciona Rubio (2013) “a través de la historia, los ideales de belleza han estado ligados a símbolos de poder, de riqueza y de identidades sociales” (p. 123), por lo que estas dinámicas que ahora son publicitadas a través de los medios masivos de comunicación cosifican socialmente los cuerpos mediante estéticas corporales normativas y reguladoras. Estas formas de producción corporal solo dictan nuevas conductas sobre el cuidado del

cuerpo e incentivan el utilitarismo, el trabajo alienante, el lucro y la competitividad entre sujetos.

Los progresos de la informática, de la televisión, cambian las conductas, los modos de pensar, los proyectos, sin que en un cierto instante se pueda decir, frente a una manera de ver la realidad, cuánto pertenece al hombre: y cuanto a las tecnologías, y ello hasta en el modo de concebir al mundo y al hombre mismo. (Roa, 1995, p. 46).

Así, logramos observar que la posmodernidad, como periodo crítico de la modernidad, también se ve influenciada y adopta ciertos elementos válidos y vigentes de la época moderna, que guardan estrecha relación con las lógicas capitalistas de consumo que aún siguen movilizándose, apoderándose de todos los rincones de nuestras vidas y aprovechando cada oportunidad para apropiarse de cada consigna social contingente. “Se radicalizó la idea de progreso ahora bajo los postulados de la empresarialización. La gubernamentalidad de la razón está anclada en la eficacia, competitividad y oportunidad”. (Pedroza y Villalobos, 2006, p. 412).

Durante este periodo, aparecen autores que ponen en cuestión la corporización de las estructuras de poder y la normativización de los cuerpos por parte de las instituciones y al mismo tiempo, de los cuerpos reguladores que se encargan de mantener el orden social establecido. Por otra parte, sientan las bases que analizan críticamente la construcción de lo considerado ‘la diferencia’ y la otredad’ en el mundo; asimismo, nos ayuda a situar sus perspectivas en la disciplina escénica para poder evaluar las políticas teatrales y sus respectivas lógicas de poder. Entre ellos, nos encontramos con Foucault y las biopolíticas corporales, Marcel Mauss y las técnicas del cuerpo, Judith Butler y el cuerpo performativo, junto a Merleau Ponty y la fenomenología del cuerpo.

A modo de recapitulación, Harvey resume ambas épocas de la siguiente manera:

El modernismo universal, concebido por lo general como positivista, tecnocéntrico y racionalista, ha sido identificado con la creencia en el progreso lineal, las verdades absolutas, la planificación racional de regímenes sociales ideales y la uniformización del conocimiento y la producción». El posmodernismo, por el contrario, privilegia << la heterogeneidad y la diferencia como fuerzas liberadoras en la redefinición del discurso cultural>>. Fragmentación, indefinición y descreimiento profundo respecto de todos los discursos universales o totalizantes. (Harvey, 1990, p. 23)

La contextualización presentada es fundamental para comprender las repercusiones de la modernidad que aún influyen sobre los cuerpos, porque a pesar de los grandes avances tecnológicos, el tecnicismo y la comodidad que nos facilita el día a día, los sistemas que adoctrinan los cuerpos aún están vigentes y toman más consistencia a medida en que avanza la historia. La posmodernidad da un giro estético y fenomenológico sobre el cómo se conciben las corporalidades marginadas, atisbando las maneras en que el sistema y las instituciones se encargan de regular la conducta humana. Es durante esta época, donde comienzan a manifestarse perspectivas de la marginalidad que no responden necesariamente a las lógicas dominantes y se abren a nuevas posibilidades que permiten la inmersión de las diversas experiencias de comprender el mundo. Esto no significa, que anteriormente los cuerpos que aquel entonces escapaban de la norma, no fuesen considerados ni estudiados en sus fenómenos en relación al poder que los estructura, simplemente aún continuaban con dinámicas separatistas y limitantes que determinaban las corporalidades según raza, sexo y clase. Por ejemplo, en palabras Franke Alves (2011) basadas en los estudios de Judith Butler, a inicios de las movilizaciones feministas, el movimiento en sí era “considerado como un sistema normativo, [que] produce el sujeto que representa a través de la exclusión de aquellos que no se encajan, los abyectos. (p. 143). Para agregar, aún en ese momento no eran considerados aspectos que, al día de hoy, sí poseen un gran peso a la hora de posicionar a los sujetos dentro de un marco interseccional, como por ejemplo, la clase y la raza.

De esta manera, las nociones posmodernistas nos proporcionan una historia del cuerpo que lo comprende desde distintos lugares que evidencian en primer lugar, como el teatro los ha abordado según el contexto en que se encuentre y aplica las dinámicas y lenguajes que acontecen en aquellos momentos de la historia. Por otra parte, nos da la oportunidad de encontrar caminos que nos permitan identificar aquellas normatividades y, de esta forma, desmitificarlas para hallar un teatro que ofrezca la posibilidad de develar aquellas experiencias corporales que se han mantenido en una tortuosa clandestinidad y los obliga a mantenerse amarrados para estar al margen de la historia.

Como ya hemos visto, las investigaciones en torno al cuerpo y sus prácticas corporales pueden devenir en diversos estudios que abarcan diferentes aspectos sobre el cómo concebirlo; en este caso, desde tres perspectivas que aportan inmensamente las consideraciones de la corporalidad en el arte de la representación. En el desarrollo de la

sección ahondaremos en cada una de ellas para generar directrices que conecten los conceptos de sus respectivos autores, y asimismo, situarlos en la práctica teatral y su relación con el cuerpo.

Primeramente, nos encontraremos con el desarrollo del primer punto: *Cuerpo Político*. Aquí acudiremos a Rancière, quien define la política como un asunto estético que redefine los espacios sensibles y transforman aquellos regímenes que reparten la sensibilidad con la que percibimos, sentimos y habitamos el mundo. En palabras de Suarez:

Para Rancière (2010a), tanto la política como la estética son formas de disenso, operaciones que permiten reconfigurar nuestra experiencia sensible. Todo movimiento político y social es a su vez un movimiento intelectual y estético, ya que con dichos movimientos se reconfiguran los marcos de lo visible, audible y pensable. (2020, p. 13).

En este sentido, Rancière alude principalmente a los considerados sin voz o marginados, aquellos que no tienen la igual adquisición para discutir sobre lo común; hincapié sobre el cómo los incontados o invisibles frente al sistema, articulan discursos que transforman la conducta social del *partage du sensible*¹⁷, por medio de la conciencia de la igualdad de las inteligencias. En otros términos, la forma en que aquellos cuerpos exentos de la normatividad dirigen la luz hacia el reconocimiento de sus diferencias que permitan, no solo la aceptación social, sino más bien, la posibilidad de discutir lo común de manera que transformen la realidad.

Esta transmutación nos dirige directamente al segundo punto a abordar: *Cuerpo performativo*. En esta sección, acudo a la performatividad de Judith Butler como aquella reiteración de las normas que producen realidad y materializan las conductas y concepciones sobre los cuerpos, que la filósofa entiende como *Cuerpos Abjectos*. Butler posiciona la performatividad desde una perspectiva de género que pone en cuestión las construcciones sociales sobre el género y la sexualidad. “La performatividad debe entenderse, no como un "acto" singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra”. (Butler, 2002, p. 18).

¹⁷ Rancière hace referencia al *partage du sensible* como la forma en la que las estructuras de poder reparten los espacios sensibles según posiciones jerárquicas de clase, sexo y etnia. Su traducción al español es “Reparto de lo sensible” o “Reparto de la sensibilidad”, sin embargo, etimológicamente, la interpretación al habla hispana no logra captar la profundidad del concepto, por lo que se comentará en páginas posteriores.

A partir de su propuesta, descubrimos dos formas de visualizar la performatividad de los cuerpos: *Performatividad pasiva*, *Performatividad Activa*. Ambas conceptualizaciones guardan relación a las formas en que las determinantes normativas se corporizan y producen significantes sociales en los cuerpos: Una primera (pasiva), que encierra a los cuerpos en las estructuras sociales construidas, y la segunda (activa), que otorga la posibilidad de emancipación de aquellas configuraciones de poder, por medio del reconocimiento consciente de las sujeciones que operan en cada cuerpo.

Finalmente, en favor de la producción de nuevos significantes en la escena teatral chilena, desarrollamos la última sección de este apartado: *Cuerpo Teatral*. Para ello, tomamos en consideración el concepto de teatralidad de Keir Elam, quien la entiende como una pluralidad de códigos heterogéneos que pertenecen a artes diferentes (...), y en este caso, a los cuerpos que los producen desde su diferencia.

De esta manera, nos abrimos paso al primer viaje que nos guiará a una alternativa homogénea que desarrolla nuevas prácticas teatrales que permitan el acceso a todo quien desee hacer teatro y busca su profesionalización en la práctica, ya que los impedimentos de realización de actividades se encuentran en todas partes, y en el caso del teatro, no queremos desperdiciar la gran variedad de artisticidades que nos ofrecen aquellos cuerpos invisibilizados de la historia, donde la evidencia de lo invisible se haga parte de las futuras prácticas teatrales. No hay que perder las oportunidades artísticas y rizomática que nos ofrecen los cambios y la contingencia social, porque si se trata de perder, el teatro ya ha perdido bastante.

1.2 ¿Qué es el cuerpo diverso?

Tal y como ya hemos mencionado, las estructuras sociales que norman los cuerpos y sus respectivas identidades y expresiones se apoderan, no solo de las políticas y significaciones sociales, sino, de una dimensión simbólica que construye los cuerpos discursivamente. El ordenamiento social, aquel que busca la universalidad, está en un constante trabajo de uniformidad que es construida por medio de los discursos culturales y políticos que van evolucionando con el paso del tiempo. Este modelo histórico, que como ya sabemos, responde a lógicas neoliberales de consumo, ha transformado el cuerpo en un

producto de estigmatizaciones que lo instrumentaliza y lo deshumaniza a través de parámetros de productividad, belleza eurocentrista y el discurso científico.

Se trata de dominar el cuerpo mediante recursos cada vez más válidos en el discurso social, alcanzando niveles que se constituyen en deseables y exigibles, lo que genera procesos de pérdida de identidad, de subjetividad, en donde el cuerpo ya no es la puerta de entrada al mundo de lo humano. (Rubio, 2013, p. 116).

El cuerpo, continuando con las nociones de Foucault y Judith Butler, se constituye discursivamente por medio de dinámicas reiterativas de la cultura dominante, limitaciones y denominaciones que cristalizan las relaciones de poder, (re)produciendo aquellas normatividades que universalizan la corporalidad y sus mismas prácticas. Estas categorías de identidad “no son nunca meramente descriptivas, sino siempre normativas, y como tales son excluyentes. (Butler 2001, Cit. Alves, 2011 p. 147). Por otra parte, aquellas categorías no son constituidas únicamente por los sujetos entendidos en su carácter individual, sino más bien, son determinaciones que deben ser acordadas socialmente, un campo colectivo y social que siempre está presente y ejerce poder sobre sus propios cuerpos.

Este cuerpo construido social y culturalmente, basándome en las palabras de Velasco (2013), desmantela la necesidad del discurso binario y heteronormativo, dando a luz a la situación de todas las identidades disidentes del sistema (Ver Velasco, 2013, p. 276). Este binarismo basado en los fundamentos del terreno científico no permite la permeabilidad ni la fluctuación de aquellas identidades que no responden a las definiciones normativas, o en palabras sencillas, las limitaciones de: clase, sexo, raza. En este sentido, la reiteración discursiva de las limitantes corporales se transforma en un arma que excluye y discrimina a las identidades que no son parte de los dictámenes científicos, religiosos e históricos. De igual manera, estos cuerpos, además de no ser reconocidos, no se sienten identificados con las normativas socialmente aceptadas, por lo tanto, las constituciones que mantienen el orden social y simbólico tampoco los representa.

A partir de lo anterior, esta “capacidad individual de un sujeto de acatar fielmente la norma será en ocasiones interrumpida. No es del todo dócil, no siempre se produce la adaptación” (Velasco, 2013, p. 277). Es así como estos cuerpos, que son arrojados al espacio de lo inhumano y soportan el peso histórico de las violencias que lo clausuran (ver Aguirre, 2019, p. 17), desarticulan los regímenes modernistas y coloniales de los que han sido

desechados, transgrediendo el ordenamiento social y simbólico que representa la universalidad y las lógicas capitalistas, y asimismo, irrumpen desde aquellos espacios donde no cabe la fuerza policial, pero que incesantemente han sido atacados por el poder cultural, social e institucional.

Estas identidades que infringen los espacios donde se articulan los binarismos sexuales, productivos, étnicos, etc., y al mismo tiempo, que no coinciden con la estructura social normada, Butler los define como *Abyectos*; cuerpos abyectos de la realidad e inclusive, de sí mismos. Esta abyección, sugiere una relación directa con la exclusión o el repudio social, que, de igual forma, es socialmente aceptada, compartida y reproducida. Sujetos considerados desde la mirada social normativa y determinante como repugnantes, inmundos, desechables, o fuera de la subjetividad culturalmente construida. Sin embargo, aquellas corporalidades abyectas poseen una característica en común: la capacidad de desarticular y desarmar el ordenamiento simbólico social desde el momento en que nacen y existen, poniendo en peligro un conjunto de estructuras de poder que defienden la tradición y las lógicas capitalistas.

Para Butler la abyección no es algo ni natural ni material, pues la abyección es un efecto de los regímenes discursivos y las normas que establecen qué cuerpos importan y qué cuerpos se consideran abyectos. Por tanto, los márgenes que definen los cuerpos abyectos tienen el potencial de ser transformados al cambiar los códigos discursivos y normativos sobre los cuales ha sido establecida la sociedad. Así mismo, es necesario destacar la estrecha relación que existe entre el concepto de inteligibilidad cultural y el concepto de abyección, puesto que los sujetos que no se acomodan a las normas de género, raza y cultura de la sociedad, son considerados ininteligibles o incomprensibles, y por lo tanto, son considerados como no sujetos (Suárez, 2020, p. 77).

Estos cuerpos que no representan el orden policial tienen otro tipo de experiencias, de sentirse, de decir y de accionar, situando en la palestra las normativas de poder que se materializan en sus propios cuerpos y develan la violencia histórica por la que han atravesado. El problema es, que a pesar de la fragilidad de las estructuras de poder, estas influyen de tal manera que aún naturalizan prácticas discriminatorias y segregadoras que se ocultan en el campo de lo que ‘debe ser’ según la tradición científica y religiosa, es decir, un poder que “expone las tramas de un mundo que pretende cerrar al cuerpo de antemano y busca, en su

propia proyección, trascender esas miradas que clausuran su presencia” (Aguirre, 2019, p. 17).

Esta Ficción que regula los cuerpos consiste en una correspondencia entre hechos e ideas y, por supuesto, entre ideas e imágenes que “(...) deben corresponder a la realidad” (Galvis, 2015, p.70). Estas categorías, al procurar ser globalizantes, se vuelven normativas y excluyentes, por lo que los cuerpos que no corresponden a la universalidad construida en la modernidad podrían considerarse como los *Cuerpos Abjectos*: aquellos que no se adaptan a la norma y se sitúan fuera de este régimen de inteligibilidad. En palabras de Alves, “aquellos que no se conforman con la norma [y] no llegan a ser calificados como humanos, son los cuerpos abyectos” (2011, p. 143).

Las denominaciones siempre fijan a los cuerpos, los inmovilizan. Sin embargo, esta fuerza que gestiona las conductas humanas, transforma el castigo de los cuerpos abyectos en su propia fuerza movilizadora, ya que encuentran, sin intención de hacerlo, el carácter subversivo que los pulsa hacia el reconocimiento social de sus diferencias o cualidades, o desde una posición más emancipatoria, la utilización performativa de sus propias características para reconfigurar las nociones socialmente compartidas y transformar política, social y culturalmente las subjetividades que a cada instante maniobran las estigmatizaciones corporales e identitarias.

Lo ‘abyecto’ designa aquí precisamente aquellas zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invivible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. (Butler, 2002, pp. 19 - 20).

Son estos ‘no cuerpos’, los cuerpos invisibles, los violentados, los silenciados, aquellos a los que les arrebataron su voz y su punto de vista, los que tienen la capacidad de transformar las condiciones simbólicas y culturales a través de las diferentes acciones políticas que modifican los horizontes de comprensión de nuestro mundo, permitiendo en la misma tierra la diversidad de experiencias y la diversidad de voces que se materializan por medio del cuerpo y expresan las concepciones del mundo.

A pesar del carácter subversivo de aquellos cuerpos, lo abyecto como conceptualización, ubica al cuerpo en un lugar performativo que asume su condición de sujeto oprimido y fuera de los parámetros socialmente establecidos, encerrándolo en una caja

de pandora que es consciente de su capacidad subversiva, sin ir más allá de esta pasividad, es decir, sin tomar acción. No obstante, es necesario poner sobre la mesa, que Butler nunca tuvo las intenciones de posicionar al cuerpo pasivamente, solo que la concepción en sí misma es similarmente estática y fijadora, de forma que los cuerpos no pueden transitar entre sus posibles expresiones y prácticas corporales, porque se entiende lo abyecto como aquellos cuerpos considerados socialmente como despreciables, viles y rastreros; determinaciones que enmarcan concretamente un rol social y cultural.

Por ende, a partir de lo mencionado y en torno a esta investigación, es que aquellos cuerpos que no se enmarcan en los márgenes de lo normal, aquellos que se escapan de las normatividades y no se identifican con los roles impuestos y aceptados socialmente, sean a raíz del sexo, la clase, el género, la raza, la productividad, etc., serán considerados como *Cuerpos diversos*. Es así, desde los principios de Butler y desde una mirada transcultural (Gnisci, 2006, 2011, 2013), que el término Cuerpo diverso abre las fluctuaciones hacia un nuevo campo de horizontes que permite el libre tránsito entre posibilidades corporales, e incita la toma de acción de una emancipación corporal de aquellas segmentaciones, es decir, un hacerse cargo de la posición interseccional en la que cada identidad se encuentra, no desde la culpa, sino más bien, desde la iniciativa de transformar las subjetividades que norman y están siendo normadas.

Lo diverso considera la periferia y la marginalidad de los órdenes sociales, donde lo obsceno, lo fragmentado, lo monstruoso, lo distinto, lo repugnante, etc., desconfigura la comodidad sensible e irrumpe en el espacio de lo cotidiano para transformar aquel reparto inteligible de sensibilidad. La artísticidad de esos cuerpos renegados históricamente, como ya se ha mencionado antes, llama a la provocación desde la exigencia a su reconocimiento en el campo de lo social, en el que muchas veces tal diálogo entre incursión y aceptación, puede considerarse ‘morboso’ desde una mirada que mantiene el acervo de la sociedad dominante. Sin embargo, a modo de dilucidación, el morbo busca mantenerse oculto bajo la alfombra de lo ético y lo moral, ya que es consciente de un desliz que no debe ser exteriorizado, por lo que se consume a escondidas de lo público. Por otro lado, lo diverso está en un constante intento de iluminarse frente a la sociedad con el fin de reconocerse para sí y para los demás, transformando el territorio de la percepción con un carácter compartido y colectivo.

Si recordamos a Derrida (1968), el concepto de diferencia que el filósofo trata, entendida como *différance*¹⁸, hace referencia al hecho de que algo, sea esta una palabra o una imagen, no es capaz de simbolizarse porque desborda el espacio de la representación. En otras palabras, para el autor los procesos de diferenciación exceden los límites de lo cultural y lo político, principalmente lo lingüístico y lo humano. Así, es posible comprender la diferencia que se instala en este escrito desde el cuerpo diverso, como un devenir de los cuerpos en el que ningún dispositivo ni campo disciplinario puede representar al cuerpo como tal mientras se trate de lo universal y lo uniforme. En este sentido, podemos inferir que la *différance* nunca se reduce a lo general, pero tampoco a lo particular, ya que cada significación de algo presenta sus propias condiciones que lo difieren de sí mismo, proyectando una multiplicidad de signos que devienen de una misma cosa. La *différance* o el acto de diferir y aplazar un significado, el de la alteridad, es entonces en sentido propio, irreductible, ya que:

No puede haber algo arbitrario si no es porque el sistema de los signos está constituido por diferencias, no por la totalidad de los términos. Los elementos de la significación funcionan no por la fuerza compacta del núcleo, sino por la red de las oposiciones que los distinguen y los relacionan unos a otros. “Arbitrario y diferencial”, dice Saussure, “son dos cualidades correlativas”. (Derrida, 1968, p. 9).

Para ejemplificar, la palabra ‘Edificio’ difiere de otras como ‘departamento’, ‘casa’, ‘museo’, ‘centro comercial’, etc. En este sentido, no solo tienen importancia las diferencias entre los significados, sino que también las diferenciaciones entre las imágenes evocadas con cada una de ellas. Por lo tanto, cada símbolo adquiere un significado a partir de múltiples factores contextuales y de época que particularizan su entendimiento, es decir, que cada significado es pospuesto en una dimensión espacial y temporal, por lo que nunca es total ni definitivo. De esta manera, la *différance* es de carácter relacional y dialéctico, un “movimiento de mediación” que siempre hace referencia a la alteridad.

¹⁸ La *différance* escrita con ‘a’ deviene de la *différence* escrita con ‘e’. Este Neologismo propuesto por Jacques Derrida nos brinda luces sobre el como comprender lo diverso entre los cuerpos, ya que, al ser una palabra francesa, esta “falta ortográfica” solo puede distinguirse en la palabra escrita, porque en lo auditivo, la palabra hablada, aquel “error” es imperceptible. En palabras propias del autor: “La a de la diferencia [différance], pues, no se oye, permanece silenciosa, secreta y discreta como una tumba” (Derrida, 1968, p.9), de igual forma que los cuerpos diversos, ya que ambos ‘terminos’ buscan el reconocimiento desde la oscuridad y rompen con la norma establecida: en un caso en lo lingüístico, y, por otro lado, en el reparto sensible de la realidad.

De esta manera, si los signos en un sistema de signos, constituyen diferencias; para los cuerpos en un sistema de cuerpos no es lo contrario, ya que todo sistema de reiteración, en general puede históricamente comprenderse como un entramado de diferencias. (Cfr. Derrida, 1968, p. 11). Por ende, la diferencia y lo diverso comienzan a apoderarse de todos nosotros, siendo el sistema y discurso numérico de la ciencias exactas el que embiste de uniformidad lo particular. Inclusive, al tomar en cuenta lo anterior, se devela que hasta lo uniforme presenta diferencias, ya que desde la perspectiva de Derrida, la *différance* es irreductible a cualquier acto de representación. Esta mirada cambia radicalmente la perspectiva en la que se entiende lo diverso en esta investigación, porque comienza a comprenderse lo universal más bien como una utopía peligrosa y totalitaria, donde el acto de diferir no está permitido; siendo lo diverso una suerte de quimera propia de la naturaleza.

La naturaleza puede ser también una de las razones por las cuales el ser humano evita la diferencia constantemente, porque esta misma es la que nos presenta una realidad del mundo diferida de sí, poniendo sobre la tierra lo diverso, como un modo de ser habitada desde diferentes perspectivas, realidades y sensibilidades. La constante búsqueda de lo uniforme, de lo universal, es la más clara evidencia del temor del sujeto moderno y contemporáneo hacia la naturaleza, porque es allí donde aparece lo raro, lo extravagante, lo distinto, para derribar las estructuras de poder que insisten constantemente en dominarla, porque es lo diverso lo que aparece como fundante del ser humano, “aquello que lo constituye a partir de su escisión con el mundo natural” (Figari, 2009, p. 133). A lo que Lorio agrega:

Lo propio del cuerpo, lo propio de la naturaleza es la alteración. Esta alteración vuelve difícil las taxonomías, instando a traspasar el umbral antropocéntrico, jugando en esa misma partida a traspasar lo ideal de las formas nobles y bellas hacia los fenómenos brutos, lo monstruoso por excesivo. (2021).

Respecto a lo mismo, negar y excluir lo diverso no refiere únicamente a la usurpación de lo real de los propios cuerpos que movilizan el mundo, sino más bien, significa la negación total de la naturaleza, la misma que nos brinda el único espacio sobre el cual podemos pisar, respirar, sentir y experimentar la realidad frente a nosotros. La naturaleza en sí misma es diversa, y su diferir sin diferencias valóricas, éticas ni morales sobre los cuerpos, es la que permite el existir del ser a través del propio acto que diferencia lo ‘uno’ de lo ‘otro’; en una realidad en la que siempre circulamos por ambos roles. En otros términos, el ser conscientes

y reconocernos como diferentes, como diversos, es lo que nos distingue entre la vida y lo material.

Tal y como nos menciona Erika Fischer-Lichte: “El cuerpo no es una materia, sino una continua e incesante materialización de posibilidades, uno no es simplemente un cuerpo, sino que, en un sentido crucial, uno hace su propio cuerpo” (2011, Pie de página 12, cap. 2). Es en este sentido, que el teatro y la práctica escénica dan cabida no solo a un sentido de pertenencia identificatoria que rompe aquellos paradigmas inscritos en los cuerpos, sino que dan forma artística a las expresiones corporales que constantemente han sido contenidas para lograr cierto alcance de lo establecido como ‘normal’.

Sin embargo, como se ha mencionado a inicios de esta disertación, la academia de formación teatral se ha empapado de postulados modernos que no varían con el tiempo, sino que se reafirman en sus esquemas de poder, trayendo aún consigo, comprensiones que uniforman lo real y que responden al carácter universal de la época moderna. Esta universalidad “consiste en una correspondencia entre hechos e ideas y por supuesto entre ideas e imágenes que ya se saben de antemano y que deben corresponder a la realidad” (Galvis, 2015, p.70). Por ende, es necesario poner en crisis aquellas lógicas inmersas en la universidad y al mismo tiempo, dinámicas propias de la disciplina teatral que destituyen de su participación escénica a los cuerpos diversos, tanto en sus espacios de formación como en los profesionales, un no reconocimiento de sus aspectos biológicos, como de sus construcciones sociales, culturales, étnicas, sexuales e históricas.

Para Butler, es fundamental politizar la abyección (Ramírez, 2011), ya que son precisamente estos no sujetos, estos cuerpos que no importan, los que pueden transformar las condiciones de inteligibilidad cultural a través de movimientos políticos cuyas acciones podrían modificar los márgenes de comprensión de nuestro mundo; de una manera tal que sus corporalidades importen o se hagan visibles y audibles. (Suárez, 2020, p. 78).

Por otra parte, y en palabras de Velasco, “[el] reconocer que toda subjetividad está formada a partir de los marcos de referencia de un determinado contexto social y lingüístico abre la posibilidad de cuestionar nuestros discursos, es decir, ampliarlos con el fin de ser más inclusivos” (2013, p. 281). De todos modos, para el desarrollo de esta investigación, el cuestionamiento de los discursos dominantes y su reproducción no tienen el objetivo de

configurar un teatro más 'inclusivo', ya que esta consigna, a pesar de reconocer al cuerpo diverso en una posición de discriminación, segregación y exclusión, lo hace desde una mirada privilegiada y dominante, en la que el 'yo', inmerso en la sociedad desde lo normal, permite un abrir de puertas a la 'otredad' para que pueda formar parte de la estructuración social. De hecho, esta perspectiva que convoca implícitamente el carácter capitalista de aquel discurso es sustancialmente criticada en vista de la impronta caritativa del concepto de 'inclusión'; ya que no se trata de inclusión, integración, inmersión..., porque estos cuerpos siempre han estado dentro del mundo, habitándolo, solo que, en algún rincón escondidos, acallados y despojados de su libertad y dignidad. Por ende, se trata del reconocimiento de su diferencia y normalización, del vivir sin el miedo de que la corporalidad, sea esta diferente, se ejecute y se conciba sin el encarcelamiento de estigmatizaciones determinantes. No se trata de aceptar lo distinto, sino de asumir de una vez por todas, que aquellos cuerpos abyectos se encuentran ahí, a la vista de todos y todas, y quieren ser vistos y contabilizados en la cotidianidad de lo social, de lo político, de lo cultural, de lo artístico, de lo humano.

Finalmente, la configuración de las identidades refiere a un proceso empírico que se encuentra en permanente sostenimiento y configuración, es decir, en la medida en que la historia avanza, las estructuras de poder reformulan también las formas en que éste opera por sobre los cuerpos, por lo que estos procesos aluden a regulaciones y esquemas bien establecidos, que construyen lógicas estables de diferenciación (ver Domínguez & Martínez, 2014, p. 152). En otras palabras, mientras el capitalismo y la universalidad del mundo se mantengan en la cúspide de la gestión de la vida y lo habitual, siempre existirán corporalidades que se encuentren en un estado de opresión; sin embargo, esto no quiere decir que deba ser aceptado ni mucho menos naturalizado, sino, tomado en cuenta como una advertencia para quienes busquen erradicar las normas de poder que estigmatizan los cuerpos y sus corporalidades, ya que se encontrarán en un constante devenir en el que descubrirán normatividades aún más profundas de las que son posibles de imaginar al día de hoy.

1.2.1 El cuerpo diverso como productor de signos y de sentidos escénicos

Como ya hemos visto, el cuerpo como espacio total de la experiencia es inherente a la vida, y tales determinaciones que nos fijan como rol en sociedad, también son elementos inseparables que determinan la forma en que expresamos la corporalidad y nuestras prácticas. Estas maneras en las que expresamos nuestro cuerpo, son extensiones propias de la corporalidad que se escapan al carácter físico, para transformarse en interpretaciones que paulatinamente se reproducen y se aceptan socialmente. En otras palabras, aquello que interpretamos sobre otros, levanta discursos influenciados por las estructuras de poder, y al mismo tiempo, contribuye al establecimiento de subjetividades que dominan y determinan la forma en que comprendemos no solo los cuerpos en sí, sino más bien, la ‘otredad’.

Esta designación de lo ‘otro’, lo ‘distinto’, lo ‘ajeno’, lo que ‘no debería’ ser, es parte de un campo simbólico que construye formas de comprender los cuerpos y sus respectivos patrones, representándose en discursos que se fundan en la relación del aspecto físico, comportamiento y prácticas sociales. Tal precedente aprisiona la individualidad del Ser, en grupos previamente constituidos que instalan significados específicos sobre las diferentes experiencias corporales, y con ello, valores éticos y morales que insisten en uniformar las diversas subjetividades. Por ende, si caminamos por el mismo sendero que entiende los cuerpos más bien como significados de un conjunto de características determinantes, podemos afirmar que el cuerpo en sí es producido y significado. En otros términos, aquello que vemos sobre los cuerpos, junto a las convicciones construidas con anterioridad, crean un significado del cuerpo que no permite el libre tránsito de un lugar a otro; lo encarcela, lo sujeta a un reconocimiento que no es propio de él, sino, de los demás.

Siguiendo esta idea, podemos inferir que el cuerpo propio no participa en el reparto de reconocimiento de nuestra corporalidad (aquel reparto de lo sensible, como le llama Rancière, 2009), sino que la sociedad seguida por el constructo dominante, decide sobre nuestra identidad. En este caso, tomando las palabras de Judith Butler, “Los cuerpos no sólo tienden a indicar un mundo que está más allá de ellos mismos; ese movimiento que supera sus propios límites, un movimiento fronterizo en sí mismo, parece ser imprescindible para establecer lo que los cuerpos "son". (2002, p. 11).

Es aquí precisamente, donde el cuerpo diverso se halla en una constante crisis paradigmática que, por un lado, se sujeta a la historia que se ha construido para ellos y que define lo que son, por medio de la comparación entre lo considerado ‘normal’, y por otro lado, lo que se escapa de ella. Es decir, el cuerpo diverso es, en función de su diferencia respecto a la normalidad, y es a raíz de esto, que siempre se destaca su diferencia (despectivamente como problema), por sobre los demás atributos. Es esta negación corporal junto a las construcciones éticas y morales las que proyectan signos que presuponen hábitos, creencias, religión, sexo, prácticas, etc., del cuerpo diverso, que en varias ocasiones se alejan de la realidad. Es una historia excluyente que devela supuestas experiencias en correspondencia con lo presente y lo pasado, negando su naturaleza existente y eliminando aquellos signos que son transmitidos desde el cuerpo diverso.

Así mismo, para Butler los ordenamientos simbólicos producen zonas de abyección pues en todo marco normativo establecido se produce una zona de exclusión en el que un conjunto de sujetos no son considerados sujetos, aquellos cuyas vidas se dan en zonas invivibles e inhabitables respecto de un orden normativo con el que no encajan. (Suárez, 2020, p. 77).

El cuerpo en sí mismo, es una construcción normativa que reproduce sus propias normatividades, es decir, se ataca constantemente a sí mismo en el momento en que afirma los espectros que lo determinan e inicia un condicionamiento interminable hacia cuerpos ajenos a él, los cuerpos diversos. Por lo tanto, al considerar el cuerpo como una conjunción de normatividades impuestas, inferimos que “el cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo” (Le Breton cit. en Domínguez & Martínez, 2014, p. 150). Al no considerar el cuerpo como una realidad, logramos atisbar el fenómeno corporal más bien como una ficción que persiste y se condiciona según el contexto en el que se encuentre, por lo tanto, cada corporalidad manifiesta significaciones diferentes según cada caso. No obstante, lo que nuestro cuerpo proyecta es, en primer lugar, una resistencia a ser invadido por estas normas impuestas socialmente para trascender tales barreras o por el contrario, cuerpos que aceptan el ordenamiento social que regula y gestiona cada espacio de nuestras vidas.

La marginación corporal siempre es entendida desde una mirada capitalista, xenófoba y heteropatriarcal, puesto que reconoce al cuerpo diverso desde la negación de sus cualidades,

a causa de que la diversidad en sí misma pone en peligro las representaciones simbólicas de la cultura dominante. Es esta capacidad transformadora la que es constantemente representada de forma peyorativa, donde las estructuras de poder posicionan lo ‘diferente’ entre lo más bajo de la escala social para evitar procesos de sublevación. Históricamente, cuerpos como aquellos de tez oscura, el cuerpo indígena, cuerpo gordo, cuerpo de la mujer, el del extranjero, la diversidad funcional, la disidencia sexual, etc., se patentizan negativamente desde su condición, penalizándose aquellos signos que no corresponden a la estructura social; todo con el fin de mantener la tradición instaurada.

En razón de lo antes expuesto, es posible afirmar que el terreno de lo diverso es imposible de reducir, ya que siempre está presente en la naturaleza de nuestro cotidiano, por lo tanto, las estrategias utilizadas por el poder se encargan de atacar el cuerpo diverso desde lo que representan simbólicamente, reproduciendo discursos que entienden a las personas con diversidad funcional, por ejemplo, como sujetos de caridad, o desde una mirada radical, la violencia física, verbal y psicológica ejercida hacia personas trans o inmigrantes de tez oscura. Para lo argumentado, es necesario recurrir al neologismo *différance* propuesto por Derrida, debido a que además de conferirle a la diferencia una condición de irreductibilidad a cualquier reappropriación ontológica y teológica, esta produce su propio sistema e historia que se excede a sí misma sin retorno. (Cfr. 1968, p.5).

Es así, como al relacionar el neologismo del filósofo con las consideraciones del cuerpo diverso, damos luces de que la corporalidad propia de quien posee cualidades diversas, es recurrentemente desbordada por la diferencia que se presenta en su acontecer. La historia del cuerpo no sigue una narrativa lineal ni lógica, por el contrario, las contradicciones del presente que van aconteciendo en ese cuerpo, en el aquí y el ahora, son lo que hacen de ese cuerpo, un cuerpo vivo que devela significaciones y representaciones históricas que dialogan con el presente.

A modo de observación, hay casos particulares donde ciertos cuerpos no responden a sus procesos discursivos y viceversa. En esta coyuntura, el cuerpo diverso acepta, afirma y reproduce los preceptos normativos constituidos, dando como resultado un estado de contradicción entre lo que la corporalidad proyecta socialmente y el discurso que representa. El estado de contradicción corporal edifica significaciones, las cuales también presentan discursividades que develan la experiencia histórica de un individuo, por lo que, en muchos

casos, el posicionamiento de subalternidad entramado con el discurso dominante, expande el campo simbólico para producir nuevos significantes sociales. Esto lo podemos observar en algunos casos en los que la diversidad corporal, al no ser consciente de su estado de subordinación, defiende las lógicas dominantes porque en algún grado los esquemas de poder pueden ofrecer ciertos beneficios para el bienestar del sujeto en particular, de esta manera, se evidencia que los campos de significación siempre fluctúan de forma inesperada, dando cuenta de un estado movible de la identidad. Por lo tanto, entendemos que “el cuerpo no es simplemente un depósito o un receptáculo donde a través del *habitus* se reflejan los discursos y las creencias materializadas, sino que el cuerpo también tiene la capacidad performativa de producir significantes” (Suárez, 2020, p. 86).

Hasta entonces, nos hemos encomendado a discutir las relaciones entre el cuerpo, sus normatividades y el campo simbólico que representan los signos del cuerpo diverso, advirtiendo cierta similitud con elementos de carácter valórico que define a las corporalidades como el equivalente de lo que son, según cualidades que difuminan los regímenes de uniformidad corporal. Sin embargo, tomando en consideración las palabras de Erika Fischer-Lichte, la materialidad del cuerpo y su acontecimiento, en muchos casos no alcanza a adquirir un estatus de signo, “sino que produce un efecto propio e independiente de su estatus *sígnico*” (2011, p.36). De esta manera, si el cuerpo como material en sí mismo no es suficiente para considerarse como signo, entonces: ¿Cuándo un signo podría considerarse como tal?, ¿cuándo un cuerpo produce significantes?, ¿cuándo un cuerpo es *significante*?

Para lo siguiente, es importante tener en cuenta que el carácter performativo de los cuerpos nos ayuda a comprender la manera en que los cuerpos producen significantes, ya que el cuerpo, entendido por Butler, “es aquello sobre lo cual el lenguaje vacila, y el cuerpo lleva sus propios signos, sus propios significantes, de formas que permanecen en su mayor parte inconscientes”. (Butler cit. en Suárez, 2020, p. 84). Son tales vacilaciones que cruzan las barreras socialmente aceptadas, las que ofrecen nuevas miradas sobre las formas en que se representa el cuerpo diverso, ya que las normas inscritas en la sociedad no alcanzan a abordar en lo más mínimo las expresiones simbólicas de lo diverso como identidad. En este sentido, el cuerpo no es únicamente el núcleo desde donde aparecen las proyecciones *sígnicas*, sino

que también es un fenómeno en el mundo, un distanciamiento del yo mismo que la afirma (Cfr. Butler, 2002, p. 40).

Las vacilaciones, contradicciones, perplejidades son elementos clave para comprender los momentos en los que el cuerpo sin distinción alguna produce significantes, ya que la no clausura corporal de lo que es y lo que no es, entrama una resolución que se escapa de los márgenes de normatividades impuestas. Lo que se encuentra en medio de las concepciones binarias, lo ‘entre’ del blanco y lo negro, del hombre y la mujer, lo completo y lo incompleto, son los puntos cruciales donde se generan nuevos lenguajes que el terreno de lo fronterizo no logra traducir, pues las líneas de lo limitante no responden a lo permeable, a lo movable, lo fluctuante. De esta manera, retomando la perspectiva de Fischer-Lichte, “los actos corporales denominados aquí performativos no expresan una identidad preconcebida, sino que más bien generan identidad, y ése es su significado más importante” (2011, p.54). Los cuerpos diversos al producir nuevas identidades remueven social, política, cultural y artísticamente los espacios donde se discute lo común de la corporalidad, evidenciando, por un lado, lo radicalmente taxativo que pueden llegar a ser las estructuras de poder que buscan la unidad, y hacia otra mirada, la gama de posibilidades existentes que nos seducen constantemente para ser habitadas y correr entre ellas sin juicio alguno.

En este punto, la diversidad en los cuerpos sostiene una capacidad subversiva en la que su performatividad transforma el reparto sensible de lo corporal en todos los aspectos, ya que sitúa el anhelo de ser vistos en zonas más cercanas donde la sociedad escuche a aquellos que siempre se les ha negado la voz, reemplazando la esperanza por posibilidad alcanzable, justa y digna. Por lo tanto, la performatividad del cuerpo diverso desvanece las significaciones ya instituidas para dar inicio a nuevas circunscripciones que generan significantes, ampliando los horizontes de la interpretación simbólica y corporal que dan como resultado un diálogo de cruces interpretativos entre quien acciona, y quien especta. “La corporalidad se produce, en este sentido, como un potencial efectivo a partir del cual pueden ciertamente surgir nuevos significados” (Fischer-Lichte, 2011, 168).

Galvis, relaciona los procesos del *partage du sensible* (Rancière, 2009) como una “experiencia ética entendida a partir de ciertas prácticas de desidentificación que suponen franquear los límites impuestos por una forma de conducta para repensar y habitar nuevos modos de existencia” (2015, Pie de pág. 6); por lo tanto, si orientamos esta afirmación hacia

la forma en que entendemos el cuerpo diverso, logramos vislumbrar los procesos que desestabilizan aquellos límites que estructuran lo universal como los modos adecuados de habitar la corporalidad. En otras palabras, mientras las limitantes corporales se fracturan al no reconocer el cuerpo diverso dentro de los perímetros de lo establecido, al mismo tiempo comienzan a tomar protagonismo aquellas experiencias de la existencia que han sido invalidadas históricamente, apareciendo un estado de emancipación que exige el cupo que les corresponde para habitar la tierra al igual que los demás mortales.

Para lo que nos convoca, y como es posible de imaginar, la producción de significantes al relacionarse con un carácter performativo de los cuerpos, el campo de lo simbólico tiene fuertes cadenas que estrechan la distancia entre la vida y lo escénico, donde la experiencia de la diversidad al desbordar la realidad con cualidades extracotidianas, la antítesis entre ser y no ser, estar y no estar dentro de lo establecido, se abandona por completo para expandir el campo simbólico del cuerpo hacia elementos estéticos que abren el sótano de una belleza oculta. Los ataúdes de lo cotidiano que insisten en enmudecer el ruido de las corporalidades diversas, son inservibles para quienes la vida ha obligado a experimentar una realidad que se supera por sí misma.

Tal como considera Derrida, las diferencias “son en sí mismas efectos. No han caído del cielo ya listas; no están más inscritas en un *tópos noetós*¹⁹ que prescritas en la cera del cerebro” (1968, p. 10), y como todo efecto, similar a la teoría del caos, provoca reacciones en quien observa que concatenan una configuración corporal, mental y discursiva en el interior de los receptores que presencian el acto performativo. Para este apartado, la discusión no está centrada necesariamente en la transformación de la subjetividad de lo dominante, sino más bien, que los cuerpos al momento de trascender las murallas que lo segmentan, remueven sensible y estéticamente las comprensiones del mundo. Es así como cristalizamos la forma en que la diversidad de los cuerpos, de manera independiente, maniobran estrategias que producen significantes performativos que acontecen en el presente y alteran de algún modo la distribución de las identidades, al igual que los fenómenos teatrales. Por ende, podemos

¹⁹ Noción que proviene de la filosofía de Platón y que se puede traducir como lugar inteligible, para otros, significa mundo de las ideas. Para la masonería posee un gran valor simbólico: “El *tópos noetós* o mundo eidético representa lo inteligible, espiritual, lo que no cambia, lo idéntico a sí mismo, lo que verdaderamente es: todo ello es el ámbito de la metafísica. Por el contrario, el *tópos horatós* representa lo material, lo sensible, lo que pasa y cambia, lo mundano.” (Anton, 2011, p. 13).

advertir que la diferencia es en sí misma teatralidad, una teatralidad que a pesar de mantenerse asiduamente escondida, exacerbando el campo de significación desde su propia identidad, desde su propia forma de experimentar la realidad, desde su propia honestidad del ser.

Ese cuerpo amplificado e irradiado, fisiológica y energéticamente hablando, es el que fascina y atrae la atención del espectador cuando el actor se mueve dentro del espacio mediante acciones que no sólo implican la parte física sino también la mental. (Dantas de Mariz cit. en Fons, 2019, p. 08).

De esta manera, según lo anunciado por Fons, no es únicamente el operar físico o mental lo que implica el hecho teatral, es más bien una completa involucración del ser que convoca todas las aristas del individuo, una fusión total entre identidad, historia, energía, amplitud, disposición, inteligencia artística, etc., donde se sientan las bases de un espacio escénico y actoral que es imposible de repetir. Sin embargo, el cuerpo diverso al liberarse de las determinantes que lo aprisionan en profundidad se amplifica de tal manera en que su luz solo destella belleza, lo que no significa que la diferencia desaparece, porque nunca se ha tratado de eso. Es así, como hipócritamente tomo prestadas las palabras del químico cuántico Antoine Lavoisier, ya que el cuerpo y su diferencia funcionan similarmente a lo que postula: La materia (diferencia), no se crea ni se destruye, solo se transforma. Entonces, podemos afirmar que no se trata de mera cuestión ética, crítica o ideológica, por el contrario, corresponde a aquel valor humano que construye la historia y su realidad.

De esta manera, si situamos lo argumentado anteriormente en el contexto teatral, es posible percatarse en primer grado, que los significantes producidos por la diversidad caben perfectamente sobre las tierras de lo escénico, donde sus cualidades y diferencias generan nuevos lenguajes ya que se presenta la realidad tal cual es, una verdad que precedentemente estaba obligada a resistirse a la exposición pero que explota rizomáticamente sobre las tablas. En otros términos, la diversidad en el teatro no necesita adulterar su corporalidad, es su propio quehacer artístico y capacidad performadora la que desenmascara los velos que encubren lo ‘no reconocible’, pues son muy pequeños para envolver la práctica escénica, y como según dicen, el cuerpo extiende el interior de los sujetos para develar un acontecer único, irrepetible e histórico. “Solo un cuerpo semiótico puro estará en condiciones de traer a presencia sensorialmente perceptibles y sin falsificar los significados depositados en el texto y de

transmitírseles al espectador” (Fischer-Lichte, 2011, p.162), entendiendo la pureza del cuerpo no en un sentido moral ni ético, sino como la noble y valiente disposición de mostrarse frente a un otro sin filtros que lo adornen, que lo ficcionen.

Los otros elementos que complementan el trabajo del intérprete son los que desarrollan la técnica escénica, pero la base en sí misma, es decir el cuerpo, ya es suficiente para pararse sobre el escenario y hacer teatro con calidad artística. Lo anterior no tiene la intención de menospreciar la importancia de adquirir técnicas actorales, todo lo contrario, más bien se ocupa de comprender que todos los cuerpos sin distinción, son artesanos de su oficio y se enmarcan en un pensamiento práctico, alejándose de las leyes construidas por la modernidad (Cfr. Fons, 2019, p. 05). Es así como el cuerpo diverso, como intérprete y como artesano, tiene la responsabilidad de crear y construir teatralidad con lo que tiene a su alcance para mejorar el desarrollo de su proceso creativo.²⁰

Pippo Delbono, autor, actor y director de teatro italiano es un gran referente mundial que amerita ser nombrado en esta investigación, ya que su búsqueda teatral ha sido galardonada por el encuentro con actores y actrices socialmente marginados, levantando poéticas que reconocen las diferencias entre sus intérpretes y modifican las concepciones tradicionales de la representación. Para Delbono no hay impedimento físico, psicológico, ni mucho menos de carácter intelectual como para construir un teatro que observe a través de la diferencia, la cual rescata las pulsiones artísticas que encuentran el sentido de lo humano. Mendigos, personas con Síndrome de *Down*, analfabetas, lisiados y diagnosticados medicamente como ‘locos’, son parte de su teatro que no busca fines terapéuticos, más bien, se trata de un reconocimiento de la diversidad y de la experiencia individual de cada ser

20 Un ejemplo claro de un cuerpo diverso dominando a la perfección la técnica de la danza contemporánea y del teatro físico es David Toole (1964-2020), quien participa de la “película de 35 minutos de DV8 Films Ltd. Esta película se llama “The Cost of Living” (2004) y ha recibido numerosos premios. (...) En el año 2000 justo antes de los Juegos Olímpicos de Sidney, para el festival de artes de verano de esta ciudad, se creó y representó “Can We Afford This”. Para este trabajo colaboraron David Toole, quien durante casi una década había trabajado con *Candoco Dance Company*, compañía especializada en “danza integrada”, y *DV8 Physical Theatre*, compañía que defiende el sentido de la danza y que llama a su trabajo “teatro físico”. En el 2003 se recuperó esta obra y se volvió a presentar, y a partir de aquí se preparó su versión cinematográfica “The Cost of Living”, como encargo de Channel 4 Television (un canal de capital privado de televisión pero con estatus de carácter público en Reino Unido).” (Martínez, 2014, web). Se pueden ver extractos del film en <https://www.youtube.com/watch?v=NShJJr1ztkM> y https://www.youtube.com/watch?v=vIDxSGyO_TQ. Para conocer más sobre el pensamiento creador de este bailarín-actor, se puede leer la siguiente entrevista <https://www.britishcouncil.es/programas/arte/entrevista-con-dave-toole>.

humano, donde la oportunidad artística siempre está presente. La materialidad de sus cuerpos y el valor significativo de sus experiencias de vida entregan a la escena características en las que se manifiesta la utilización de la propia identidad como pretexto creativo, ofreciendo riqueza escénica al mismo tiempo en el que devienen lecturas políticas y sociales. Es decir, lo simple del cuerpo diverso es en sí mismo una complejidad que requiere de su propia naturaleza para sobrepasar los límites de la realidad. En palabras propias del autor, "En estos hombres yo no veo obstáculos, sólo veo belleza. La veo donde otros dirían que no la hay de ningún modo" (2007).

Es así como Delbono, por un lado, socava la prerrogativa en la cual solo algunos cuerpos adquieren el privilegio de habitar el teatro sin mayores problemas, poniendo en crisis el rol del actor/actriz y, asimismo, lo que respecta a su formación profesional. Su teatro no requiere del lenguaje hablado para la producción de significados en la escena, ya que encuentra en aquellos cuerpos la necesidad de expresarse corporalmente para relatar la experiencia misma del vivir bajo las sombras del ocultismo. Junto a estas lógicas, podemos entender, al igual que el director, que: "Para mí el teatro es básicamente cuerpo" (2007), por ende, frente a esta afirmación es imposible negar la calidad y validez artística que ofrece la diversidad para la escena teatral, ya que trae consigo nuevas formas de concebir el acto representacional que desestabiliza, en primer lugar, la tradición de los cuerpos que habitan el espacio escénico, y por otra parte, una articulación que pone en jacque las concepciones sobre el cuerpo que reconocen lo normado.

Pareciera entonces, que Delbono tiene gran proximidad con lo propuesto por Fischer-Lichte, entendiendo que "la corporalidad se produce, (...) como un potencial efectivo a partir del cual pueden ciertamente surgir nuevos significados" (2011, p.168). Así, evidenciamos que las formas de actuar, las maneras de representar en la escena también se moldean y se transforman, no necesariamente desde un sentido territorial, cultural, epocal, etc., sino más bien, desde los cuerpos que presenciamos en aquel espacio donde todo lo que sucede, acontece en aquel instante. De esta manera, detenerse a puntualizar las normas dentro de la práctica teatral, sean cánones de cuerpo, estilo, voz, interpretación..., es esencialmente un mortal estancamiento que detiene no solo al teatro en sí y la forma en la que concebimos el trabajo escénico, sino, su historia y porvenir futuro, exponiendo así una contradicción hasta teatralmente biológica.

Es a través de la carne que el cuerpo está desde el principio vinculado al mundo. Cualquier intervención humana en el mundo se lleva a cabo con el cuerpo, solo puede llevarse a cabo en tanto que intervención corporizada. Es precisamente por ello que el cuerpo supera en su carnalidad a todas sus funciones instrumentales y semióticas. (Fischer-Lichte, 2011, p.171).

Finalmente, es necesario preguntarse en qué momento algunos cuerpos fueron excluidos de aquel ritual colectivo en función de lo común, quien decide qué significados son los permitidos para hacerse presentes frente al espectador. Es imprescindible profundizar en las prácticas teatrales que ejercen poder sobre los cuerpos diversos y mantienen el régimen de la tradición escénica, ya que al atisbar las relaciones que oprimen a la diferencia, podemos encontrar la manera de borrar tales estructuras para ampliar el campo semántico que, hasta el momento, siempre estuvo pagando entrada para su propia función que generalmente le era negada. Es así, como se vuelve urgente encontrar el modo de situar la vida, la identidad y la experiencia corporal dentro de la escena, sin distinción alguna, porque al igual que los cuerpos que cumplen con lo establecido socialmente, es su energía, rigor, historia y deseo lo que es expuesto sobre las tablas, donde su diferencia entrega otras formas de transitar la belleza.

1.3 Representaciones del cuerpo diverso en la escena teatral

Ahora que comprendemos algunos de los procesos en los cuales el cuerpo diverso rompe las jaulas de la normatividad corporal, es de suma importancia reconocer de igual forma las maneras en que el cuerpo diverso al día de hoy se representa en el teatro, por lo que abordaremos algunos casos de los que se desprenderán reflexiones en torno a las tensiones entre lo artístico y terapéutico, y asimismo, sobre las maneras en que el espectador concibe el cuerpo diverso al momento de habitar la escena teatral.

Para ello, el primero de los casos corresponde a un director, actor y autor de los últimamente mencionados en esta investigación: Pippo Delbono. Delbono atiende su propuesta artística desde diversas miradas que provienen, no solamente del teatro tradicional compartido en Dinamarca en conjunto a las prácticas del Odín Theater de Eugenio Barba, sino que también se aproxima a los principios del teatro oriental y a sus estudios a fondo de

las nociones y prácticas de la voz y el movimiento realizados en Alemania. Entre sus viajes, continúa su formación junto a Pina Bausch en los años 80 (Véase Ojeda, 2017), transformándose en una de las leyendas del teatro contemporáneo y construyendo así su artífice teatral llamado *Teatro de la Rabia*, “una concepción escénica muy emocional que él [Delbono] define como ‘un grito de libertad’” (Itziar de Francisco, 2005), alejándose por completo del teatro convencional. Durante la misma década, funda la *Compagnia Pippo Delbono* junto al actor argentino Pepe Robledo, donde la danza y el énfasis sobre el cuerpo sientan las bases para cada uno de sus espectáculos.

Es para el año de 1996, según lo comentado por el director, cuando conoce a Bobò entre los talleres impartidos en el manicomio italiano de Aversa, en el que los internos trabajaban bajo el perfeccionamiento de la técnica interpretativa propuesta por Delbono. Este hito marca profundamente la propuesta teatral en la que el autor trabajaba con anterioridad, ya que el aparecer de este individuo sordomudo, analfabeto y microcéfalo con 45 años de experiencia en el encierro de un manicomio, atraviesa profundamente el alma de Delbono para recuperar artísticamente aquella voz interna que cada sujeto trae en las entrañas de su ser. En palabras propias del director:

Yo estaba mal y Bobò me salvó (...) Bobò era mayor, pero parecía un niño, miraba al mundo por primera vez y eso me ayudó a mirar a través de él. Tenía una necesidad extrema de expresarse con su cuerpo. Esa fragilidad y, a la vez, esa necesidad de comunicar me cautivaron. Yo le rapté (...) Fue una de esas casualidades de la vida que no tienen explicación. Yo era un actor con mucha técnica pero con un cuerpo herido y en Bobò, que es otro hombre herido, encontré la expresión perfecta de lo que buscaba. (Delbono en Fernández-Santos, 2007).

De esta manera, Delbono inicia su travesía en busca de resignificar y dignificar aquellas corporalidades que no corresponden a los preceptos que históricamente se han construido, y al mismo tiempo, responden a cuerpos socialmente olvidados, donde la escena teatral se transforma en un nuevo compañero que sostiene la transgresora teatralidad para modificar el concebir del teatro y sus habitantes. Bobò, quien lamentablemente fallece para el año 2019, siguió fielmente el trayecto teatral de su compañero, convirtiéndose en uno de los actores más importantes para la *Compagnia Pippo Delbono*; grupo teatral que cristaliza la performatividad de la diferencia para otorgarle un valor artístico a lo socialmente

considerado horrible, fuera de lugar, etc. Tal y como se comentó en el apartado anterior, Delbono trabaja no solo con actores con formación profesional y académica, sino que también nos encontramos con intérpretes con síndrome de Down, mendigos, con diversidad funcional e intelectual, etc., entramando nuevas formas de comprender la escena, el cuerpo y el teatro sin ninguna distinción, donde la calidad artística es una premisa fundamental para el trabajo de Pippo Delbono y sus actores, actrices e intérpretes. Según dice Delbono en una de sus entrevistas con Alberto Ojeda (2017): “Lo que he encontrado en ellos son grandísimos actores. Mi acercamiento es artístico en primer término, aunque es verdad que de él luego se deriven lecturas políticas, sociales... Yo soy artista, no un santo. Esto debe quedar claro.”



Figura nº 1: Compañía de Pippo Delbono, Bobó en escena.
Captura de pantalla de youtube



Figura nº 2: Compañía de Pippo Delbono, Bobó en escena.
Captura de pantalla de youtube

La mirada teatral propuesta por Delbono podríamos comprenderla como un acto de provocación, entendiéndola como un método que “evidencia las formas que tenemos de relacionarnos con el mundo y, al mismo tiempo, la posibilidad de transformarlas a partir de la acción misma, contenida en la espontaneidad e improvisación que se desprenden de la provocación del acontecimiento” (Ramírez et al., 2012, p. 155). Esto se produce sobre la causa en la que el acto de provocación trae consigo un carácter performativo, donde las subjetividades que presencian el hecho teatral agitan las significaciones impuestas tradicionalmente, para dar cabida a nuevas comprensiones sobre las teatralidades del cuerpo.

El cuerpo, en su particular materialidad, es el resultado de una repetición de determinados gestos y movimientos. Únicamente este tipo de actos dan lugar al cuerpo como algo individual, sexuado, étnico y culturalmente marcado. Así pues, la identidad -como realidad corporal y social- se constituye siempre a través de actos performativos. (Fischer-Lichte, 2011, p.55).

A partir de lo mencionado por Fischer-Lichte, la corporalidad, al constituirse por la reiteración de movimientos y gestos determinados, permite comprender que la particularidad de los cuerpos también es imprescindible para la teatralización de los símbolos producidos

por la diversidad de los cuerpos, develando la importancia de la diversidad individual para el teatro, y específicamente, para la artísticidad de los cuerpos diversos que habitan la escena de Delbono. Aydee Ramírez, quien padece de parálisis cerebral, relata en su artículo *¿Discapacitadas nosotras?* (2012)²¹, una interesante visita junto a sus compañeros de investigación, a una de las obras de Pippo Delbono: *Guerra*. En este artículo donde se inscriben entrevistas propias de los mismos investigadores, Ramírez relata lo siguiente sobre la práctica teatral mientras iban de camino a la función:

[...] es algo ilógico porque yo puedo expresar también así no baile, no salte, no brinque. Lo puedo hacer de otras maneras. Si me dan la oportunidad de hacerlo yo lo puedo hacer, pero si se empieza con la negativa de usted no lo puede hacer pues nunca lo haré... ni nunca sabré si lo haría o no. (p.157).

La necesidad de expresar los conflictos propios del ser humano a través del cuerpo, no se encuentra necesariamente en aquellos con formación escénica, sino que en todo individuo que esté sujeto a las estructuras de poder y tenga el deseo de alzarse a sí mismo y hacia los demás por medio de la resignificación artística que ofrece la práctica escénica, es decir, todos. De esta manera, podemos comprender que el cuerpo diverso instalado en situación de espectáculo expresa su identidad, corporalidad, historia y experiencia desde otros lugares que no cualquiera puede habitar, por ende, se comprende que la identidad y el cuerpo en sí, son nociones que tienen un carácter movable con la capacidad de deconstruirse y transformarse.

Desde la disciplina de la danza, otro de los casos que representan y ubican el cuerpo diverso desde su artísticidad, es la *Candoco Dance Company*, quienes realizan un intensivo trabajo en el reconocimiento artístico de las personas con diversidad funcional. La compañía está conformada equilibradamente con bailarines que cumplen con las normatividades instaladas socialmente y al mismo nivel, las personas con diversidad funcional. La compañía apuesta por la formación de bailarines profesionales que comprendan la diversidad de los cuerpos como una oportunidad para “extender la percepción de lo que la danza puede ser.” (Badás en Badás, Moreno, Montllor y Bejarano, 2021).

²¹ Escrito en compañía de Natalia Moreno, Jana Montllor y Leonardo Bejarano.



Figura nº 3: *Candoco Dance Company*, 2015.
Captura de pantalla de youtube



Figura nº 4: *Candoco Dance Company*, 2015.
Captura de pantalla de youtube

Las formas de representación están en constante cambio, por lo que las piezas artísticas de *Candoco Dance Company* (Ver fig. n° 3 y n° 4) ofrecen una amplia gama de cuerpos que habitan la danza desde sus propias posibilidades, atravesando los obstáculos, que al igual que las normatividades corporales, son socialmente construidos e impuestos hacia estos cuerpos que amenazan la reproducción de la normalidad (Cfr. Ramírez et al., 2012, p. 161). Las lógicas caritativas no caben en el arte escénico propuesto por Candoco, ya que la profesionalización de la danza como disciplina, es una oportunidad alcanzable para todo aquel que quiera dedicarse a la práctica dancística. Tal y como dice Santesmases, “Las personas con diversidad funcional tienen cuerpos que no encajan en el modelo de sexualidad heteropatriarcal ya que no son socialmente considerados cuerpos productivos, reproductivos y deseables” (2017, p. 43), por lo tanto, la realización escénica de la diversidad funcional desmitifica por completo las normatividades discriminatorias en lo que respecta a la funcionalidad y productividad, ya que a partir de lo develado por *Candoco Dance Company*, son concepciones que no tienen barandillas para sostenerse.

El equilibrio corporal entre la norma y la alteridad modifica los preceptos con los cuales podría identificarse la diversidad funcional. El habitar la escena y la danza desde la yuxtaposición corporal, solo deja en evidencia que la profesionalización artística de aquellos que suelen ser vistos paternalmente, dignifica su identidad, y a la vez, su quehacer artístico. En tal contexto, la alteridad se transforma en una oportunidad para abordar el movimiento y las formas en que el cuerpo es expandido desde otro lugar, a través de la entrega de herramientas que no ponen en juicio el rigor y la disciplina de los bailarines, por el contrario, obliga a la disciplina misma a encontrar otras formas que abran nuevos campos de significación.

David Toole, por ejemplo, bailarín y actor con Agenesia Sacra o mejor llamado Síndrome de Regresión Caudal²², después de haber trabajado por casi nueve años en una oficina de correos, decide iniciar camino en la danza precisamente en la *Candonco Dance Company*, lugar en el que Toole puede aprovechar al máximo sus posibilidades corporales. Durante su carrera, trabaja con la *Royal Shakespeare Company*, para llegar finalmente a la *Stop Gap Dance Company*, donde se instalaría por más de 10 años. El secreto de su

²² Efecto Congenito donde la parte inferior de la columna y las piernas no se desarrollan adecuadamente durante la gestación.

desempeño profesional en la danza y el teatro físico con altos estándares de calidad, es que nunca fue considerado un discapacitado, para las compañías fue siempre un actor y bailarín profesional al que se le exigió lo mismo que a todos los demás. En uno de sus trabajos más conocidos (Compañía DV8 Physical Theatre - *The Cost of Living*, 2004), se le ve iniciar una escena con otros actores que, al contrario de conducir a Toole a intentar sus movimientos, son los otros actores quienes entran en el mundo físico de Toole. El resultado es una coreografía que no solo conmueve, sino, que transporta al espectador a otra dimensión de la belleza de la escena. (Ver Fig. nº 5 y nº 6).



Figura nº 5: David Toole en *The Cost of Living*, 2004. Compañía DV8 Physical Theatre.
Captura de pantalla de youtube



Figura nº 6: David Toole en *The Cost of Living*, 2004. Compañía DV8 Physical Theatre.
Captura de pantalla de youtube

Esto devela que la diversidad funcional no es ningún inconveniente para el desarrollo artístico escénico, donde aquellos cuerpos marcados por una producción que no responde al régimen capitalista transforman por completo las formas de comprender la disciplina teatral y su evolución hacia un decantamiento que permita la horizontalidad de los cuerpos en el que cada particularidad es una oportunidad para habitar la escena, llenándola de otros signos que potencian sus sentidos. En este coexistir, lo político toma protagonismo para transformar el reparto sensible del que habla Rancière, ya que modifica estéticamente las maneras en que se conciben las corporalidades diversas, en el que su presencia expuesta en el núcleo productor de significantes, solo se encarga de dar belleza a aquello socialmente considerado como ‘no habitable’. No significa que la diferencia del individuo desaparezca, por el contrario, destaca por sobre la escena y la corporalidad misma para dar cuenta de las infinitas posibilidades que posee su propio cuerpo, moviéndolo hacia el espacio de lo único y lo inigualable. En pocas palabras, lo mencionado significa que ningún cuerpo que cumpla el *status* de lo normado puede alcanzar tal nivel de artísticidad, porque su renegación hacia la *différance* no le permite comprender el cuerpo, el espacio, el tiempo, el arte, desde otro lugar que no sea bajo el mando de lo socialmente aceptado.

Son pocos los intérpretes, directores, dramaturgos, diseñadores, etc., chilenos, que ponen sobre las tablas las diversas corporalidades para exponer, reconocer y validar sus teatralidades y performatividades. Estos espacios suelen darse con más frecuencia en ámbitos de activismo social o performance, lo que no significa que no existan en la práctica chilena. Ernesto Orellana, actor, director, dramaturgo e investigador escénico, dirige y estrena durante el año 2019, la obra “Demasiada Libertad Sexual les Convertirá en Terroristas”; un espectáculo que, mediante la voz de cinco activistas, aborda la diversidad de género, poniendo en escena sus propios cuerpos sin ninguna reserva.

En esta obra-performance nadie interpreta un papel o un rol. Sobre escena vemos y escuchamos a una trabajadora sexual y actriz, a una lesbiana transfeminista, a un activista homosexual VIH positivo, a un actor travesti y una activista contra la gordofobia, quienes activan sus imaginarios, deseos e ideas en torno al debate público sobre género. (Orellana en Culturizarte, 2019).

Según lo mencionado por Orellana, el interés de crear la obra nace de un taller impartido por él mismo en el verano del 2019, donde los mismos participantes deciden teatralizar las discusiones surgidas en aquella instancia. Son las voces de una trabajadora sexual, un actor con VIH, un actor travesti, una activista con obesidad y una persona transgénero, las que le dan vida a la escena de esta obra, una obra que rompe, por una parte, con los paradigmas heteropatriarcales de la sexualidad, y desde otra mirada, triza las barreras de lo considerado bello, brindando otras maneras de abordar la escena, no desde la representación, sino más bien, desde lo testimonial y lo documental como discurso político-escénico. (Ver fig. n° 7). Se deconstruyen los roles anteriormente designados por las nociones heteronormativas para ofrecer nuevas alternativas de vivir la sexualidad, instalando definiciones en torno al lenguaje como constructor de realidades, y al mismo tiempo, sobre la normativa social del sexo heterosexual. (Cfr. Letelier en Culturizarte, 2019).

Como acertadamente dice Jorge Letelier en su columna crítica sobre *Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas*, en la misma revista digital *Culturizarte*:

“El rechazo ha sido siempre un gesto esencial en aquellos pocos que hicieron historia”, dijo Pasolini en su última entrevista, horas antes de ser asesinado, y este montaje lo suscribe desde el desafío a los tabúes que aprisionan las normativas socialmente impuestas: los cuerpos en transición de género, el cuerpo alejado del

canon de belleza, la “peligrosidad” que encierra el cuerpo cero positivo o el que está dispuesto al placer no victimizante socialmente. (Letelier en Culturizarte, 2019).

La experiencia que proporciona *Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas*, es una prueba de que aquellas corporalidades diversas y sus múltiples teatralidades brindan al teatro nuevas opciones de habitar la escena, ofreciendo sus propias vivencias al servicio de la práctica teatral, para tratar aquellas inquietudes provocadas por el sistema capitalista heteropatriarcal. Dignifican las vidas y las historias de los intérpretes, a la vez que resignifican la concepción determinante del teatro; ese teatro que se establece a sí mismo y que se encierra en grupos específicos de validación académico-teatral.



Figura n° 7: Demasiada Libertad Sexual les Convertirá en Terroristas, 2019.
Captura de pantalla de youtube

Este caso es una prueba, de que muchas veces los espacios fuera de la academia son los que emplazan constantemente las nociones tradicionales del teatro, ya que los cuerpos fluctúan libremente sus elementos artísticos y estéticos, para responder a sus problemáticas personales que surgen en comunidad, trayendo como consecuencia, aspectos comunes al del resto de los participantes: “Quienes se comprometen a trabajar por la diversidad, tienen plena

conciencia a la igual dignidad del ser humano, luchan contra todas las formas de discriminación, marginación, desigualdad.” (Di Pino, 2014).²³

Por lo tanto, la obra de Orellana dignifica aquella pulsión de los cuerpos menguados, que los moviliza a cuestionar sus relaciones con la realidad, se pone en valor la disidencia del poder hegemónico, poniendo a su vez en crisis las imposiciones normalizadas que rezagan a las diversas corporalidades y que las obliga a sujetarse al sistema de regulación corporal. Se desmoralizan los cuerpos sobre el cómo deben verse, escucharse y comportarse en sociedad, abandonando por completo las legislaciones corporales construidas a través de la historia. De esta manera, además de evidenciar el poco trabajo sobre las corporalidades diversas, enciende las balizas para poner atención sobre los cuerpos que no son considerados en el arte de la representación, invitándonos a reflexionar sobre distintos puntos que ponen en jaque ciertas tensiones que verdaderamente podrían verse más cercanas de lo que podríamos imaginar.

1.3.1 Objetivos terapéuticos ¿v/s? objetivos artísticos

La práctica teatral en sí misma, junto a su institucionalización por parte de la academia, han determinado ciertos roles que el teatro debe cumplir en diversos contextos y objetivos según se le otorgue, desglosando así una serie de nombres y apellidos a las diferentes prácticas que responden a los diversos marcos en los que se sitúa el teatro. Estas formas de comprender la disciplina, tienen en común principalmente: la desterritorialización de la materia hacia los exteriores de la tradición convencional, en palabras sencillas, construir un teatro ‘fuera del teatro’ que establezca nuevos parámetros en los que la práctica artística se utilice más como medio que como objetivo; priorizando en muchos casos el proceso de los actantes por sobre el producto o representación teatral. Entre ellos, nos encontramos con diversas técnicas que enfatizan en metodologías, como: el Teatro Épico de Bertolt Brecht o el Teatro del Oprimido de Augusto Boal. Ambas metodologías, que primeramente surgen a partir de crisis sociales por las que atraviesan Brecht entre las dos guerras mundiales y Boal

²³ Traducción libre de: “Chi si impegna a lavorare per la diversità, è pienamente consapevole della pari dignità dell'essere umano, lotta contro ogni forma di discriminazione, emarginazione, disuguaglianza.”

en la dictadura militar de Brasil de 1964, tienen como objetivo la transformación y la emancipación social como arma de conciencia política.

Tal y como menciona Burón cuando se refiere a los fundamentos principales del Teatro Épico, Brecht busca encomendar a su teatro “la labor comprometida de transformar la sociedad para una mejor convivencia en la comunidad” (2013, p.143). Este instinto de emancipar la sociedad, es el que inicia una travesía por encontrar diversas maneras en las que el teatro se instale como una herramienta que modifique las formas en las que se construye el mundo para corromper las lógicas de poder.

Por otra parte, nos encontramos con la metodología del Teatro del Oprimido, donde el protagonista es el propio espectador que participa activamente de la creación artística en tiempo presente, donde la utilización de diversas herramientas que acontecen en el momento, incita a la reflexión sobre las maneras en las que el poder opera sobre la sociedad, configurando un espacio de diálogo en el cual los *espectadores* solucionan en escena los problemas dados. Como bien explica Motos sobre esta metodología aplicada al proceso de formación de profesores:

El TO [Teatro del Oprimido] es una formulación teórica y un método estético cuya teoría y praxis están inspiradas en la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire. Reúne un conjunto de ejercicios, juegos y técnicas dramáticas que pretenden la desmecanización física e intelectual de sus practicantes y la democratización del teatro y de la cultura. Utiliza el teatro y la dramatización como instrumentos eficaces para la comprensión y la búsqueda de alternativas a problemas sociales, interpersonales e individuales. Su primera formulación está recogida en Teatro del Oprimido (1974). Con esta práctica se trata de estimular a los participantes no-actores a expresar y trabajar sobre sus vivencias de situaciones cotidianas de opresión, miedo, marginación o exclusión. En este sentido, la propuesta de Augusto Boal utiliza la creatividad expresiva como estrategia colectiva y colaborativa al servicio de los grupos y las organizaciones y como fuerza transformadora de entornos y grupos sociales, sobre todo los de los no integrados, los excluidos (oprimidos) y desatendidos o, en palabras de Zygmunt Bauman (1998), los estructuralmente superfluos. (2012, p. 623).

Entonces, como bien podemos ver, el teatro comienza a ubicarse dentro de los territorios en los que se producen las relaciones sociales y se discute lo común en los distintos grupos de individuos, encontrándonos hoy con diversas metodologías y prácticas teatrales, tales como el drama aplicado, teatro comunitario, teatro colaborativo, juego teatral, etc. Estas perspectivas del teatro, dependen netamente de los objetivos que se propongan para poder

determinar qué metodología es la que cabe, respondiendo además a otros factores que incluyen lo etario, el territorio, la clase social y la cultura. No obstante, es posible afirmar que tales sujeciones entre una mirada y otra son claras consecuencias del academicismo que se ha apoderado de la práctica teatral, ya que en sí mismo, para los distintos grupos sociales a los que se les imparte cierta formación teatral, independiente de sus objetivos y su accionar este fenómeno es considerado teatro, sin diferencia alguna. La profesionalización del teatro en contexto institucional ha aprendido a ubicar jerárquicamente su quehacer teatral por sobre las demás prácticas que se escapan de la convención tradicional, sin embargo, “Joan Littlewood, una directora de teatro socialista que hizo mucho para sacudir el establishment teatral británico a mediados del siglo XX, no vio distinción entre estos modos de práctica cultural: para ella todos formaban parte del mismo proyecto político” (Nicholson, 2005, p. 2).

A partir de lo abordado hasta ahora, se infiere que las prácticas teatrales ejecutadas fuera del establecimiento teatral responden a lógicas terapéuticas que favorecen el trabajo con y para los individuos, principalmente con personas sin formación actoral profesional, ayudándolos a visibilizar las soluciones a las necesidades propias del grupo social con el cual se está trabajando. El teatro pasa a ser más bien un instrumento de utilidad social, en el que las herramientas propias de la práctica van más allá de la producción artística, cumpliendo un rol fundamental en el fortalecimiento de las diversas comunidades que enfrentan de alguna forma las normatividades instaladas al utilizar el teatro como un medio para alzar su voz y dignificar sus experiencias, memorias, historias y ser en la tierra.

De esta manera, los distintos grupos sociales pueden recurrir al teatro como un espacio en el que la fuerza emancipadora se apodera de aquellos cuerpos, abriendo diversas ventanas que se orientan hacia caminos de libertad en el que es posible dignificar su propia identidad. Fernández et al., entienden que las funciones terapéuticas que ofrece el teatro se comprometen principalmente con la función del espectador, ya que son ellos los que a través del reconocimiento de su trabajo y aplausos que valoran lo presenciado, dan sentido a todo lo construido por el colectivo humano (2013, p. 86).

A pesar del gran trabajo realizado por estos grupos que utilizan dinámicas basadas en el teatro, es fácil caer en las nociones caritativas de la práctica teatral, ya que, si observamos desde esta mirada, en primer caso, por parte de quien comparte la experiencia teatral hay una

sobreestimación de lo ‘profesional’, contraponiéndose con una subestimación de los participantes de la comunidad en los que desacertadamente se les asocia como sujetos de caridad y no individuos de derecho. En segundo lugar, el quehacer teatral se transforma en un privilegio al que no todos pueden acceder, marcando así, relaciones de poder que ubican a quien posee el conocimiento y la técnica por sobre aquellos que nunca han vivenciado la experiencia teatral.

Antes de continuar con la distensión de lo terapéutico en oposición con la calidad artística, es necesario poner en cuestión la relación entre el ámbito terapéutico y lo caritativo, ya que lo terapéutico está motivado por el cambio social, cultural e individual “para mejorar la vida de las personas y crear mejores sociedades” (Nicholson, 2005, p. 12). Mientras tanto, lo caritativo entabla relaciones de poder basadas en el ofrecimiento de fracciones de privilegios entre quienes los poseen, hacia quienes no. Tal aclaración es fundamental para no desviar la atención y confundir al lector, ya que es fácil imaginar que habitar la diversidad desde la escena podría considerarse una acción de caridad donde se somete al cuerpo diverso a una posición de inferioridad. Como ya lo hemos abordado anteriormente, inclusive más allá de lo terapéutico, se trata imprescindiblemente del reconocimiento de la diferencia como fuente artística que propicia un proceso de transformación de las lógicas teatrales que dominan y determinan los cuerpos. Justo como lo comenta Cattaneo:

(...) en esto consiste el acercamiento terapéutico del teatro social, en erradicar por completo la mirada caritativa del otro, para que surja la verdadera relación colaborativa que enriquecerá el espectáculo teatral en sus objetivos artísticos y sociales (...) La distinción que a menudo sentimos entre teatro terapéutico y terapia teatral no tiene cabida en el teatro de exilio (teatro social), pues, como principio se debe entender que el teatro es más terapéutico, cuando menos objetivos terapéuticos se propone. El teatro es potencialmente terapéutico, lo que no guarda relación con la calidad del espectáculo, sin embargo, entre mayor rigor, mayor es su eficacia en cuanto a ser benéfico y sanador, como Artaud decía, en sacar la peste de la sociedad para purgarla. (Cattaneo, 2018, pp. 301, 313).

Sin embargo, el teatro social y sus respectivas derivaciones tienen cierto recelo al hablar sobre la concepción de ‘calidad artística’, ya que es considerada una característica propia de la profesionalización del teatro, acto que se ha encargado de someter la técnica y lo estético a los regímenes de la institucionalidad, relación que no permite un habitar pleno de la teatralidad más allá del establecimiento artístico. Podríamos decir entonces que considerar la calidad artística como mero elemento del edificio teatral, es una convención

institucionalizada que se ha normalizado y reproducido en la disciplina, provocando tales conflictos ya que al igual que los cuerpos, se someten a estigmatizaciones que encierran la práctica en sí misma. Es así como el énfasis en lo artístico suele ser emplazado en algunos casos, por la priorización del proceso de los propios participantes, no por desinterés estético, sino más bien por dinámicas segregadoras y excluyentes por parte del academicismo instalado en el teatro.

Lo anterior, es un paradigma político que requiere de una transformación sobre el cómo concebimos y al mismo tiempo, sobre cómo jerarquizamos las prácticas teatrales dentro de la importancia que estas tienen según sus funciones, ya que el negar la envergadura de cualquiera de las formas de hacer y aplicar el teatro nos adentrarnos nuevamente en lógicas que alimentan la competencia y el conflicto entre nuestro propio hacer. Es así como recordamos a Suárez, cuando argumenta que “todo acto político, como lo comprende Rancière, es un ejercicio estético de transformación de los regímenes de sensibilidad con que percibimos, pensamos y sentimos la realidad” (2020, p. 15). En este caso, el énfasis está en cómo concebimos los distintos roles que puede cumplir el teatro, y asimismo, cómo transformamos tal percepción que nos determina como propios agentes artísticos.

Lo mismo ocurre desde el teatro profesional respecto a las herramientas terapéuticas que puede ofrecer la disciplina, a pesar de ser un instrumento en el cual se reconocen las propiedades ‘rehabilitadoras’ por parte del rubro teatral, igualmente hay cierta actitud de evasión para atender tal característica, ya que su énfasis se centra en la profundidad estética que se puede lograr con la creación escénica. No obstante, hay un asunto fundamental que no se ha considerado más que por los investigadores que sientan sus estudios en el teatro social, ya que toman en cuenta la importancia de la calidad artística como motor terapéutico que dignifica la realidad de aquellos que precisamente han sido excluidos de la historia, donde la profesionalización de sus propias prácticas corporales y el reconocimiento de su identidad transforman el campo sensible de aquellos que acontecen la experiencia escénica. En este sentido, reconocer a la alteridad como artistas y no como personas que necesitan de la experiencia teatral para rehabilitar ciertos aspectos de su historia, cambia radicalmente la forma en que se aplica la teatralidad, cómo concebimos la diferencia, y cómo transformamos la significación artística del cuerpo diverso que siempre ha sido concebido como sujeto de caridad.

(...) como bien recuerda De Marinis, entre más alta la calidad artística, más terapéutico y benéfico será el teatro, y podemos agregar, más social en cuanto a impulsar cambios necesarios por medio de esta visibilización. Para ello, no se debe fijar la atención en la especificidad de la población, como dice Klein, sino, en el encuentro en los espacios de la *différance*. (...) Resulta esclarecedor el estudio sobre teatro terapéutico que realiza Marco de Marinis, donde expone que: “el teatro es, puede ser, tanto más terapéutico (o de todos modos, eficaz, beneficioso) cuanto menos se plantee como objetivo explícito, inmediato, la terapia. (...) Es decir, las potencialidades terapéuticas (la eficacia benéfica) del teatro no parecen crecer en relación con su especialización en géneros autónomos, específicamente terapéuticos, con métodos, técnicas, principios, competencias bien definidos y específicos (psicodrama, sociodrama, dramaterapia, danzaterapia, etc.). Estas crecen más bien en relación con la capacidad del teatro de plantearse lo mejor posible, es decir, al más alto nivel posible de rigor y de calidad artística, como teatro *tout court*, o bien como algo que simplemente valoriza lo más posible lo que lo define esencialmente en cuanto teatro: teatro como trabajo sobre sí mismo y como relación con el otro, o bien, como *juego-rito-fiesta*. (2005, pp. 193-194). (Cattaneo, 2018, pp. 302, 422).

Marco de Marinis comprende la importancia de la performatividad teatral como un acto de presentación en el cual el individuo expone su propia identidad al espectador y para sí mismo, develando una experiencia más allá de la representación y la narración, donde las estrategias artísticas son complementadas a través del des-cubrir la corporalidad por medio del juego, el rito y la fiesta, dejando al desnudo una historia que cruza las fronteras de lo simbólico para iluminar el alma del intérprete que no solo representa un rol en la escena, sino más bien, es en ella. Contreras, quien se apoya en De Marinis, comprende que situar el cuerpo desde su ser mismo en un espacio que valida su experiencia en el mundo, mantiene una dimensión más presentativa que representativa, atisbando que la presencia dramática toma más fuerza que la propia interpretación de aquello que se quiere representar (2008, p. 157). Por lo tanto, enfatizar la calidad artística de cualquier manera en que se aplique el teatro, sea con objetivos sociales, terapéuticos o profesionales, enriquece el proceso de creación entregando un sentido de pertenencia que se apodera de aquellos cuerpos que caminan sobre la escena. Es aquí, en la validación de la significancia artística que brinda el cuerpo diverso, donde la *différance* más que ser olvidada o pasar desapercibida, es reconocida por las convenciones establecidas, dando espacio suficiente para aquellos que requieren explotar su arte que históricamente ha sido invalidado.

Según lo mencionado, podríamos decir que la cuestión entre objetivos terapéuticos en confrontación con los objetivos artísticos es principalmente una consecuencia propia del academicismo que busca constantemente determinar y dar nombre a todo lo nuevo o que no responde con las normas establecidas, sean cuerpos, diciplinas, prácticas, objetos, etc. Por ende, la discusión pierde sentido en esa necesidad de instaurar objetivos individuales para las prácticas artísticas, dejando en evidencia que tal determinismo envuelve a la disciplina para construir limitaciones creativas que perjudican el quehacer teatral. De esta manera, la preguntas no deberían rondar, entre si es más pertinente visualizar lo terapéutico por sobre lo profesional o viceversa, sino que hay que buscar la manera de entamar tales motivos -que al fin y al cabo siempre lo están-, para suprimir las jerarquizaciones y romper con aquellos paradigmas que solo distancian la teatralidad en su concepción total.

Finalmente, el acto de profesionalizar los cuerpos sin distinción no es mera consigna pacífica que solo se instala desde el discurso, por el contrario, es un acto político que como principales artesanos de nuestro propio hacer, nos responsabiliza de aquellos cuerpos que no han logrado hasta el día de hoy ser integrantes de la realización escénica, por lo que cuestionarnos críticamente sobre el quienes lo componen y el cómo reproducimos los discursos normativos del teatro, rompe la burbuja en la que nos encontramos como creadores. Tal como dice Butler:

Poner en tela de juicio un supuesto no equivale a desecharlo; antes bien, implica liberarlo de su encierro metafísico para poder comprender qué intereses se afirman en -y en virtud de- esa locación metafísica y permitir, en consecuencia, que el término ocupe otros espacios y sirva a objetivos políticos muy diferentes. (2002, p. 56).

La crisis siempre ha estado presente para cualquier disciplina artística, ya que lo nuevo es en sí mismo efímero, por lo tanto, el arte muere todos los días y es en tal defunción donde la tierra se fertiliza, motivándonos a sembrar constantemente la incertidumbre en la cual encontramos el sentido de aquello que hacemos. “Todo hacer (...) es además, en alguna medida, un hacer historia.” (Cornago en Fischer-Lichte, 2011, p.12) y es imprescindible repartir equitativamente un espacio donde se permita al fin que los considerados abyectos del mundo comiencen a escribirla.

1.3.2 El espectador y la recepción del cuerpo diverso

El cuerpo y su diferencia nos han dado mucho de qué hablar, tanto así, que nos hemos involucrado desde distintos lugares que yuxtaponen la construcción social, cultural y sobre todo política, desde una mirada artística orientada por medio del teatro y su profesionalización, individualizando la materia a partir del cuerpo en sí. No obstante, en todo lo que implica al teatro y su práctica, es indispensable la mirada de quien observa y experiencia la obra artística, un rol fundamental en el cual, sin su presencia, es imposible tal encuentro social y ritual que singulariza la disciplina de otras prácticas. Por ende, para este apartado es de suma importancia poner en discusión la recepción artística del espectador y su proceso de transformación al momento de presenciar frente a frente la diversidad y su artísticidad.

Como comentamos en el apartado anterior, desde una posición paternalista es cómodo considerar la presencia del cuerpo diverso en escena como un acto de terapia, mal entendida como caridad, en la cual el teatro y sus “profesionales” ponen a disposición el espacio para que la *différance* pueda habitarla. Sin embargo, el concebir la diversidad de esta manera, solo alimenta cierta infantilización y negación profesional que mantiene el orden normativo que sitúa a tales identidades en la abyección social. Por lo tanto, su profesionalización y reconocimiento artístico es indispensable para esta transformación que libera a aquellos cuerpos de las cuerdas que amarran su alma a un cuerpo que es apreciado peyorativamente a causa de su diversidad.

El teatro de arte (TDA), tal como Bernardi aborda el teatro en contexto profesional, es el lugar, el punto fundamental en el cual predomina el logos, lo apolíneo, la cabeza, la ficción, la palabra, la distancia, lo individual, lo personal, la teoría, la caja cúbica, el escenario, lo encerrado (Cfr. 2017, p. 4). Las apreciaciones de Claudio Bernardi develan la reclusión en la que se encuentra el teatro, donde lo académico y lo institucional predominan por sobre la disciplina misma, cerrando las aperturas en la que podrían haber aquellos cuerpos que han sido excluidos de la historia, e igualmente aquellas prácticas teatrales que no habitan la usual cámara alemana. De esta manera, el aporte profesional que resignifica la producción simbólica de la diferencia propone coyunturas que modifican las concepciones del espectador al momento de contemplar una obra de teatro, abriendo un proceso de reflexión que pone en

cuestión el quienes participan en la escena y quienes pueden ser considerados intérpretes, rompiendo los paradigmas que estatifican el rol representacional de una pieza teatral.

Entonces, es posible afirmar que la recepción teatral es un área rica de interesantes análisis que abren nuevas miradas sobre el cuerpo diverso en situación de representación, en el que ya no solo se involucra la experiencia del intérprete, sino de aquellos quienes observan la obra, es decir, los receptores de todo el arte por el cual trabajamos, resistimos y al que defendemos. Es así, como debemos tomar en cuenta, además de los aspectos que implican el acontecimiento mismo donde ocurre la experiencia teatral, los constructos previos del espectador en el que se considera toda su estructura, construcción y contexto social, incluyendo también sus comprensiones de la realidad que particularizan a cada individuo. Así pues, podemos argumentar que las interpretaciones de los asistentes al teatro son muy diferentes entre sí, porque a pesar de tener asuntos en común, tales como contexto, localidad, idioma, clase, género, etnia, etc., entre estas características también hay factores que distinguen a un individuo de otro, por lo que aquello que es traducido por el espectador, es un fenómeno que caracteriza a cada sujeto, y de igual manera, el mensaje que interpreta. Siguiendo las mismas palabras de Santagada, “El tipo de abordaje de los espectadores respecto de un espectáculo está en conexión con la «biografía» de cada espectador” (2004, p. 27).

El espectador y los resultados de aquello que se interpreta, transforman la obra en una multiplicidad de significaciones que nutren el proceso de reflexión y abren la creación a nuevas posibilidades que acrecientan el valor artístico de la realización escénica, dando por sentado que las conexiones entre intérprete y espectador construyen nuevas maneras de comprender al teatro, y los cuerpos que lo habitan. De Marinis, autor sustancial que orienta esta sección, comprende que para el espectador no existe percepción sin interpretación, llevándonos a fundamentar que todo lo que el espectador percibe de cualquiera de los elementos y dispositivos teatrales, conduce a un proceso de interpretación en el cual el espectador está en una tarea incesante para dar significado a todo lo que percibe.

Existe en el espectador un profundo deseo de darle una coherencia a lo que ve, de comprender, de asignar un sentido, y esta necesidad, al menos en nuestra cultura occidental, se manifiesta generalmente, bajo la forma aún más específica y determinante de una necesidad de ficcionar, fabular, de narrativizar, podemos decirlo así; es decir, de una necesidad de descubrir narraciones e historias incluso allí donde

no existen (O mejor aún, donde no existen, según las intenciones explícitas de los emisores empíricos). (2005, p. 91 -92).

Sin embargo, al situarse en escena el cuerpo diverso corrompe los sentidos que están bajo las aras de la cultura occidentalizada, ya que al desconocer el espectador tales cuerpos, y asimismo, situarse en un espacio que abre las sensibilidades, el punto de vulnerabilidad que expone el proceso de reflexión se hace cada vez más inestable a raíz de la contraposición de las convenciones aceptadas por los asistentes al teatro, donde aquellas corporalidades que no cumplen con los esquemas establecidos, traen por consecuencia una desconexión que fuerza al espectador a darle sentido a lo que no conoce. Para Bernardi, la representación teatral es de carácter emocional e ilustrativo, por lo que “se cree que al ver un espectáculo el espectador se transforma, se convence, se ilumina, se enfada, hasta el punto de cambiar su comportamiento.” (2017, p. 4).²⁴

De esta manera, podemos inferir que el proceso en el cual el espectador se contagia de los diversos estados reflexivos, psicológicos y emocionales, es la oportunidad para transformar las concepciones del cuerpo diverso de manera en que la *différance*, al manifestarse como posibilidad en la representación teatral, logre diferir y desplazar los significados de la alteridad de los cuerpos fenoménicos para introducirse en la red rizomática del bucle de retroalimentación autopoiético de Fischer-Liche, (2011), un estado que no desvíe la mirada de la diferencia, sino que a través de ella pueda reconocer el aporte artístico del cuerpo diverso y se deje permear por los significantes producidos en el espacio escénico.

La producción de los signos escénicos, al igual que la realidad, está en un constante cambio, y como tal, el arte también se modifica para responder a la pertinencia del contexto en el que se ubica. La muerte incesante de este renacer teatral a causa de la crisis indefinida, nos pone de frente con las estrategias a utilizar para el proceso de transformación que requiere cada tramo de la historia; esto nos permite decir que todo plan para modificar las concepciones subjetivas de la sociedad está en suma persistencia, por ende, utilizando las palabras de Bertolt Brecht:

²⁴ Traducción libre de: “Si crede cioè che vedendo uno spettacolo lo spettatore ne esca trasformato, convinto, illuminato, sconvolto, al punto da cambiare il suo comportamento”

Los métodos se agotan; Los estímulos ya no funcionan. Aparecen nuevos problemas y exigen nuevos métodos. La realidad cambia; Para representarlo, los modos de representación deben cambiar. Nada viene de la nada; lo nuevo viene de lo viejo, pero es por eso que es nuevo. Los opresores no funcionan de la misma manera en todas las épocas. No se pueden definir de la misma manera fija en todo momento. (Brecht cit. en Nicholson, 2004, p. 10).

Para encaminarnos entonces, hacia aquellas dificultades corporales que aún no se tratan en la actualidad, una mirada interseccional es útil al momento de entender desde un plano que involucra no solo la clase, el género y la transculturalidad, sino también la ‘funcionalidad’ de los cuerpos y su sexualidad, que para romper con las tradiciones que estructuran la corporalidad y construyen normas performativas, es preciso visibilizar la diferencia en todo lo que tiene de real. Lo argumentado nos ayuda a encontrar los problemas que se esconden dentro de la invisibilización, por lo que el derrumbamiento del estigma social sobre los cuerpos diversos debe enfatizar en la calidad artística de la cual hemos hablado con anterioridad, y de igual forma, a través de la modificación de los preceptos que constantemente reproducen discursos dominantes que se aceptan por el campo social.

Tales concepciones normativas bloquean al espectador si es que no está en disposición de dejarse atravesar por los significantes producidos en el espectáculo teatral, por lo que su bloqueo estético, que nada tiene que ver con la concepción de la belleza, sino más bien con la percepción de la forma en un reparto de lo sensible, es esencialmente una disposición predeterminada a causa de los discursos que él mismo reproduce, se apropia y que le dan sentido a su existir. Esto revela mucho más que una simple negación a experimentar la creación artística, poniendo en evidencia en este caso, el cómo se conciben las corporalidades en su cotidiano, y la manera en que estas concepciones afectan negativamente al espectador al rechazar la diversidad y emplazar el aporte artístico de la diferencia. En palabras de Marco de Marinis:

La atención del espectador parece depender de un cierto tipo de disposiciones o actitud psicofisiológica a la cual podríamos denominar estado de interés. Por otra parte, este estado de interés parece ser producto de un estado psicofisiológico incluso más fundamental, denominado sorpresa o estupor. de este modo tenemos la secuencia sorpresa -interés- atención (sin duda, con todas las retroacciones posibles). ¿Qué significa esta secuencia? en primer lugar significa que este estado de interés, que dispone y empuja al espectador a la focalización atenta, es particularmente inducido por la puesta en funcionamiento de estrategias de desplazamiento de expectativas del

espectador y de sus costumbres perspectivas. dicho de otro modo, esto se logra a través de la introducción de elementos improbables, extraños, inesperados, en la esfera de las certitudes habituales del sujeto. (De Marinis, 2005, pp. 97-98).

No obstante, es imposible negar que el enfrentamiento entre la diversidad y la normatividad corporeizada en el espectador abre un diálogo performativo interesante de analizar, despertando el llamado Estado de interés, para involucrar dialécticas de poder que se relacionan directamente con las subjetividades de tales roles, donde el acto de provocación también se hace partícipe de la pieza teatral. Para Santagada, “el espectador también está expuesto –de un modo inevitable– a influencias que proceden de la sala” (2004, p. 148), de tal modo que las relaciones de poder se intercambian; el cuerpo diverso, que siempre ha estado en el nivel más bajo de la pirámide jerárquica, toma un rol que le otorga cierto poder al acto representacional por sobre quien lo observa, ya que es el que contiene todas las significaciones simbólicas que se presentan en la escena, y al mismo tiempo, tiene el poder de manipularlas. Por lo tanto, la performatividad del acontecimiento teatral no solo se encuentra en el acto propio de la representación en escena, sino que también entre las relaciones y los diálogos entre espectador e intérprete.

Como no se pueden distanciar los procesos emotivos, psicológicos, corporales, etc., del espectador, la experiencia de éste se ve interpelada por aquellas modificaciones que no responden a sus comprensiones de mundo, revelando además un proceso digestivo donde quien presencia la obra, debe enfrentarse a sí mismo para lograr ubicarse dentro de los lenguajes propuestos por parte del intérprete. Por lo tanto, es posible percatarnos de que al habitar el teatro, el cuerpo diverso ofrece una acción performativa que no solo produce significantes y construye discursos, sino que también los revela, poniendo en crisis las subjetividades normativas para encaminarlos hacia un proceso reflexivo que cuestione su forma de comprender aquello que se conoce y de igual manera, transforme las concepciones de lo desconocido. Por ejemplo:

La construcción del performance por un sujeto con discapacidad, por un lado, suspende y cuestiona la rigidez de los modelos escénicos tradicionales que sólo permiten el ingreso de la diferencia corporal como espectacularización, y, por otra parte, se asume como lugar de intersección entre una acción escénica y una escena para la construcción del género y la sexualidad. (Ayram, 2020, p. 168).

Todo significado puesto sobre la escena es de carácter colectivo, una construcción mutua entre espectador y actor que realiza la experiencia estética presentada en el acto ritual, por ende, tal enfrentamiento del que devenimos anteriormente, también es una acción política que transforma la experiencia estética para dar cuenta de nuevos significantes que no tienen relación únicamente con la producción simbólica del actor, sino también con el espectador que es fundamental en aquella construcción significacional. “Es evidente que el significado, también en el teatro, representa el resultado de una construcción hipotética, a través de una relación de cooperación con el texto y sus soportes de manifestación” (De Marinis, 2005, p. 91). A modo de aclaración, es necesario comprender que el ‘texto’ no es necesariamente la palabra hablada o escrita, más bien son todos los elementos insertos en la escena y que proyectan discursos y significados, sean estos la iluminación, el sonido, el diseño escénico, el cuerpo, el gesto, el movimiento, el espacio, el tránsito, etc.

A partir de la utilización del texto como un devenir del campo simbólico que produce nuevos significantes en el espectador, comprendemos que al romper desde la diferencia las normatividades instaladas incluso en la misma sala teatral, se producen nuevos significantes que no buscan precisamente transformar el orden social que determina a los cuerpos, más bien es una consecuencia de la propia interpretación de los signos proyectados en la escena y que dirigen la reflexión hacia un lugar donde el valor artístico se apodera de los discursos normativos para utilizarlos a su favor. Por lo tanto, la diversidad se hace parte de la propuesta artística, es habitada y transitada desde todos los aspectos que determinan la obra de arte, entregando nuevas formas estético-culturales de concebir la diferencia como una oportunidad político-artística que construye nuevas realidades performativamente. Según Ojeda:

El arte así, desde su postulado estético, alberga un lugar para el signo de la deformidad, del elemento deformado como espacio necesario para la emisión. Este signo, este referente, se pone de manifiesto durante todo el devenir de la estética, hasta nuestros días: en los cánones románticos, en los contenidos dialécticos de lo apolíneo y lo dionisiaco de Nietzsche, en la visión del aura de Benjamín, hasta el legado de Adorno con su Teoría Estética, etc. (2010, p. 4).

Con lo mencionado por Ojeda, develamos que la diferencia, tal como existe en la vida, siempre ha existido en el arte, por lo que no debería de sorprendernos como

espectadores encontrarnos con tales corporalidades que rompen el canon estético normativo. El problema radica principalmente, en que aquella sorpresa generada es también producida por un intento subjetivo por mantener los órdenes sociales, ya que es la zona de confort por la cual nos movilizamos y desde la que entendemos nuestra realidad. Así pues, dejarnos llevar por el cuerpo diverso y conmovernos por medio del re-movimiento de nuestra cotidianidad, es también un acto de valentía que como receptores nos enfrenta a nuestros propios demonios que hemos alimentado durante toda nuestra experiencia en la vida, y decidir abandonarlos, es una acción que potencialmente quiebra el estatus construido por los esquemas corporales dominantes.

Todo lo que proyectamos como cuerpos con una profunda historia que cala hasta el espíritu, es el reflejo de aquellas prácticas que realizamos en lo cotidiano y que proyectan nuestra identidad corporal. Lo mismo ocurre en el teatro, es decir, lo que instalamos como intérpretes sobre la escena es la más honesta proyección de lo que somos en la vida, y la forma en la que espectamos la otredad, es la actitud por la cual estamos dispuestos a espectarnos a nosotros mismo. “Nuestra relación con los otros, y por lo tanto, también con nosotros mismos, oscila constitutivamente entre el miedo y la fascinación” (De Marinis, 2005, p. 187). A pesar de las diversas maneras en la que nos acercamos a la alteridad, ésta nos aproxima hacia nuestra propia locura en tanto la negamos; sin embargo, tal locura no la podemos reconocer por motivo de nuestra propia normatividad que estigmatiza no solo cuerpos ajenos, sino también nuestra propia corporalidad. Es por ello, que la diversidad en escena remueve la propia locura del espectador, dirigiéndola hacia un estado de reflexión en el que dejan de confrontarse los discursos de la obra artística y los manifiestos del receptor. En este cruce dialéctico es donde el espectador, junto al peso histórico con el que ha cargado durante su vida, se enfrenta a sí mismo, y donde finalmente la decisión de abandonar el equipaje en el que guarda todos los discursos normativos que reproduce, o continuar el camino junto a él, es únicamente de él.

Capítulo II:

El Cuerpo de los Ángeles: Los aportes artísticos, significacionales y materiales del cuerpo diverso para la escena teatral chilena

2.1 ¿Qué voces son las que escucho?: El giro ético de la estética del cuerpo

Como ya hemos definido, *Cuerpo diverso* es todo cuerpo, toda identidad que, a causa del orden hegemónico de la corporalidad, se ha quedado fuera de la historia y ha sufrido la violencia sistemática que los determina y estigmatiza. El *Cuerpo diverso* se enfrenta a los esquemas sociales y culturales desde su propia diferencia, desde su propia biografía que produce nuevos campos significacionales que nos instan a comprender el cuerpo desde otros lugares. Este proceso que busca la emancipación de los regímenes corporales, trae por consecuencia nuevas aristas que performan la reproducción de lo dominante para poner en jaque las determinantes sociales y difuminar los límites que establecen la jerarquía de los cuerpos; distinciones que cavan tan profundo en el corazón de la sociedad, que lo cotidiano se ha transformado en un presente que se encuentra en constante juicio, impregnando de normatividades sociales las diferentes áreas de desarrollo social, cultural, político, económico y artístico, encontrándonos con el teatro como núcleo de reproducción de ideales corporales.

Como ya lo abordamos en un inicio, la institucionalización de las artes ha dañado la práctica artística para transformarse en un reflejo de la sociedad hegemónica, de modo que, detenernos a pensar las formas en que se realiza la disciplina teatral nos ayuda a comprender las acciones imperativas que realizamos como agentes teatrales, traducándose en una corporización que solo se encarga de reproducir discursos excluyentes y mantener la elite de dominio de la realización escénica. Sin embargo, para que se den las transformaciones discursivas es necesario modificar el campo estético, abriendo las conceptualizaciones que encierran a los cuerpos para determinar, a través de sus prácticas, lo que son. Por lo tanto, la definición identitaria, desde la mirada hegemónica, se da por medio del diario vivir de los individuos, una cotidianidad reflejada sobre la escena y que proyecta con la más transparente sinceridad las actitudes, comportamientos, corporalidad, movimientos, voz, discursos, etc., mediante el acto de representación artística.

(...) la materialización de las normas requiere que se den esos procesos identificatorios, a través de las cuales alguien asume tales normas o se apropia de ellas y estas identificaciones preceden y permiten la formación de un sujeto, pero éste no las realiza en el sentido estricto de la palabra. (Butler, 2002, p. 38).

El teatro, al ser el oficio de reconocimiento del ser, observa con rigurosa atención los discursos que como individuos reproducimos, y junto a ello, busca el origen de lo que somos actualmente como sujetos y orienta nuestro paisaje a un proceso de transformación basado en nuestro propio quehacer actoral. El estudio de la práctica teatral es un punto crucial que define, en cierta medida y sin intención de poner tela de juicio, las proyecciones artísticas y cotidianas con las cuales se insta al actor a centrarse en su desempeño y su formación; sin olvidar que se encuentra en un perpetuo proceso de aprendizaje.

El fondo del argumento es que el teatro en su postura esperanzadora tiende la mano al intérprete para que pueda observar desde lo alto la forma en que las prácticas corporales van estigmatizando los cuerpos hacia una posición que desprecia su propia identidad, y es allí donde se alimentan las conceptualizaciones que performativamente transforman el ámbito de lo estético en una realidad que discrimina y segrega a los cuerpos de las prácticas sociales. Con ello, el reconocimiento de estas identidades invalidadas socialmente es un proceso que transforma estética y políticamente las subjetivaciones sociales que comprenden la alteridad como objeto de desprecio o caridad, invadiendo su humanidad para arrebatarle su derecho a lo común (entendido como derechos comunes a todos los seres humanos), que, al parecer, son más bien privilegios de aquellos cuerpos que responden a las normativas corporales.

Para ello, es necesario volver a recurrir a Rancière y su percepción de la estética como las formas en que el arte se realiza, y así lograr abrir caminos hacia un reparto sensible que, en primer caso, desmitifique las normatividades instaladas en la práctica teatral y reconozca artísticamente los procesos del quehacer actoral sin distinciones basadas en el aspecto físico ni psicológico de los intérpretes. Seguidamente, esta transformación estética ilumina la comprensión del arte en sí mismo como una experiencia ética que abre procesos de desidentificación y desconceptualización que busca “franquear los límites impuestos por una forma de conducta para repensar y habitar nuevos modos de existencia” (Galvis, 2015, p. 6).
Para ello:

Es necesario aclarar que Rancière (2014b, pp. 14, 31) no comprende la estética como la teoría general del arte o acerca de cómo el arte afecta la sensibilidad de los sujetos, sino que la estética hace referencia a un régimen específico de identificación y

pensamiento sobre el arte: las maneras cómo se hace arte, cómo se visualizan esas prácticas y la manera como se piensa sus relaciones, o en otras palabras, como se produce, se expone y se interpreta el arte. (Suárez, 2020, p. 13).

Esta transformación estética implica una resignificación de los modos de sentir y percibir, no solo el arte sino que también los cuerpos, y reordenar políticamente los asuntos comunes que de igual manera circulan discursividades dominantes. Si bien, el reconocimiento de la diferencia debe ser clave para transformar estéticamente la realidad social, los procesos de desidentificación que consideran la diversidad despectivamente también involucra una destitución individual sobre el cómo concebimos los cuerpos ajenos, y el propio, poniendo en evidencia modificaciones intelectuales que nunca deben quedar excluidas, ya que, en muchos casos, desde allí se movilizan los discursos que vulneran la identidad de los cuerpos con aquella aspiración ficticia de la uniformidad.

Tomando prestadas las palabras Suárez, “es necesaria la emancipación intelectual puesto que para desidentificarse es necesario tomar conciencia de que se es un hombre con capacidad de pensamiento para poder desligarse de una identidad en la cual dicha capacidad ha sido negada” (2020, p. 50). El carácter normatizador que busca regular los cuerpos en una unidad, al ser una herencia del positivismo instalado en la modernidad, que incluso impera hasta el día de hoy en la realidad, es en sí mismo normatizador, discriminatorio y excluyente, redificando las nociones de sexo, género, etnia, funcionalidad. (Cfr. Alves, 2011, p. 145).

Esto implica una gran dificultad para emplazar las normas construidas por la modernidad, ya que tal transformación no cabe únicamente en el teatro o en el campo de lo social, sino que incluye además, todas las áreas que tienen como objeto de estudio el cuerpo. Es la historia la que se ve irrumpida por la diferencia, trazando cambios que involucran lo ético y lo social, características que están inmersas en toda sociedad humana e instalan principios que la resguardan. Por ende, esta transformación que considera la diversidad como un aporte y no como un problema, lo que comporta actitudes caritativas, paternalistas e incluso discriminatorias (inclusivas), es una ardua tarea que como artistas debemos asumir como propia, comenzando por llevar a cabo una práctica artística más rizomática que amplie los campos de percepción para comprender los cuerpos, el arte y la vida en general. Lo presentado puede parecer ciertamente ingenuidad utópica, sin embargo, es necesario citar a Eduardo Galeano, periodista y escritor que influyó enormemente en la literatura

latinoamericana, y que hace referencia a Fernando Birri sobre la forma en la que se comprende la utopía. ¿Para qué sirve la utopía entonces?:

Ella está en el horizonte —dice Fernando Birri—. Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar. (Galeano, 1993, p. 230).

La concepción del cuerpo diverso a pesar de ser una construcción empíricamente social, cultural, política y hasta económica, también es una cuestión ética en la que no deben olvidarse sus implicaciones al momento en el que se reproducen aquellos discursos normatizadores, proyecciones que socialmente son aceptadas. De esta manera, la estética de los cuerpos, entendiéndola como la forma en que se comportan, se perciben y se interpretan las prácticas corporales, pasa a ser un campo político en el que se discute la realidad a partir de las significaciones simbólicas producidas por la alteridad, por lo tanto, el existir propio de la diversidad fractura el estigma normatizador para romper con las conceptualizaciones normalmente conocidas, e instalan formas inéditas de experimentar el mundo. La política entonces, entendida desde Rancière, “involucra a quienes con sus actos logran transformaciones poéticas de la realidad social, del *partage du sensible*, haciendo visible aquello que era invisible y audible aquello que era inaudible” (Suárez, 2020, p.16).

Aquí comenzamos a atisbar las formas en la que los cuerpos ofrecen una experiencia sensible del mundo desde aquello que se considera despectivamente como diferente, implicando biografías que ponen en cuestión las consideraciones éticas de las identidades y sobre las formas en las que el poder opera sobre ellos por medio de la invisibilización, la discriminación, y el olvido. Es de suma importancia considerar, además, la manera en que el campo de la política (Estado) refleja este poder normatizador a través de los beneficios y los alcances públicos que toman en cuenta a la diversidad desde la concepción caritativa de los derechos humanos, donde la carta magna de Chile²⁵ opera un sentido discapacitante hacia la alteridad en la que sus condiciones son consideradas como deficiencias obstaculizadoras. Por

²⁵ “Persona con discapacidad es aquella que teniendo una o más deficiencias físicas, mentales, sea por causa psíquica o intelectual, o sensoriales, de carácter temporal o permanente, al interactuar con diversas barreras presentes en el entorno, ve impedida o restringida su participación plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con las demás.” (Ley 20.422, Artículo 5°).

lo tanto, no solo el reparto de lo sensible es el que se ve afectado en las conceptualizaciones de la diversidad, también hay cuestiones tangibles dentro de una sociedad que reproduce la percepción de los cuerpos y los discursos normativos que obligan a la diversidad a mantenerse fija en un lugar que no ofrece posibilidades de moverse.

Como algo prometedor, el arte, y principalmente el teatro, desmaterializa los cuerpos en significantes que ponen en crisis el establecimiento corporal de las normas instauradas, desplegando la diversidad, en este caso, en semblantes desglosados por medio de la voz, el movimiento, la actuación, la energía, el espacio, la iluminación, el diseño, los lenguajes... que resignifican la diferencia como valor artístico irremplazable en la vida cotidiana, y desfiguran lo normativo en un espacio estético que está en espera de ser descubierto.

El filósofo [Rancière] afirma que el arte “es político en tanto que sus haceres moldean formas de visibilidad que reenmarcan el entretejido de prácticas, maneras de hacer y modos de sentir y decir en un sentido común; lo que significa un “sentido común” encarnado en un sensorium común” (Rancière 2006). Es decir, que hay una política de la estética en el sentido en el que su figuración posibilita nuevas formas de circulación y exposición de lo visible. (Galvis, 2015. p. 66).

Es posible considerar que cada individuo posee una percepción común de la realidad que nos orienta a visualizar el mundo, y el medio artístico hace posible ver la inaudibilidad y oír lo invisible, permitiéndonos comprender que la distribución de los cuerpos siempre se encuentra en un estado de modificación que nos permite aprehender la existencia a partir de lugares que pueden parecer inconexos entre sí, pero tal incoherencia es la que remueve los puntos de subjetivación que transforman lo cotidiano. La organización sensorial se ve en peligro al enfrentarse a la diversidad, ya que arriesga las convenciones construidas que nos acceden a leer la naturaleza, pero la misma está *in situ*, aguardando para ser leída por cuerpos que pueden descifrarla desde lo desconocido. Lo importante no es el resultado, más bien el problema, el camino para llegar a la respuesta. Marco de Marinis lo define de la siguiente manera: “existen modos de expresión y de comunicación, en suma, lenguajes, que van mucho más allá de los “canónicos”, “normales”, etc., y que frecuentemente nos resulta muy difícil, sino directamente, imposible, aprehender, entender” (2005, p 190).

Sin embargo, es aquello que desconocemos lo que rompe con los paradigmas imperantes en la actualidad, con las delimitaciones construidas en la época moderna, y las categorías corporales que determinan las prácticas y las identidades de los individuos. Tales

proyectos normativos dejan de importar en la escena, porque es la entrega del intérprete desde su más profunda honestidad la que revela una historia corporal que reverbera en la propia historia del mundo, elementos que ni el academicismo ni la propia epistemología podrían definir. Es decir, aquellos cuerpos diversos que comportan códigos y significantes distintos a los aceptados por la norma fracturan el canon normativo abriendo los sentidos de la escena y, por ende, del espectador, subvirtiendo los constructos sociales al tensarlos y exponer una belleza otra, fuera de todo imaginario de belleza establecido. Este es uno de los mayores aportes del cuerpo diverso a la escena teatral, tensar, fracturar y abrir las posibilidades del actor, del acto mismo y del espectador. Esta apertura va a contagiar a todos los demás signos que habitan el espacio teatral, impactando en la sociedad. Por ello, el cuerpo diverso en escena va a poner en evidencia y va a recalcar aquel impacto del giro ético de la reflexión estética que analiza Rancière.

Como bien señala Ojeda, el arte existe a pesar de la ‘deficiencia’, de la ‘falla’; el arte no es un límite, se produce aun con la presencia de una ‘falta’, cuando se tiene que dar (2010, p. 5). La diferencia entonces, más que una distinción física o psicológica que determina a los sujetos es una pulsión que moviliza los procesos de emancipación que libera al cuerpo social y artístico de las normas, y es imposible no encontrarnos con conflictos éticos, políticos y estéticos cuando nos enfrentamos a él, porque implica poner en cuestión las convenciones socioculturales con las cuales nos hemos relacionado durante la vida. La diferencia en sí misma es antagónica a la norma, busca constantemente sublevarse para su liberación, y como bien dice Derrida (1968, p. 17), no hay roce sin diferencia ni diferencia sin huella. La alteridad destaca por las marcas que ha dejado, ya que siempre ha producido cambios que performativamente modifican la realidad y la forma en que percibimos el mundo. Lo abyecto es irreductible, no tiene nada que perder porque nunca ha tenido nada, ni siquiera la historia menciona a la diferencia ni los aportes humanos que le ha ofrecido, a menos que cumpla con los establecimientos que favorecen la producción capitalista.

Lo que reproducimos como individuos, siendo discursos que sujetan las almas a su propia distinción física o psicológica, dice mucho más de nosotros los normados, que de quienes están en tela de juicio a causa de nuestra propia normatividad. Estas reproducciones discursivas que excluyen a ciertas identidades de las prácticas sociales son precisamente “los deshechos del cuerpo, lo muerto que sale de nosotros. Lo que nos recuerda a nosotros mismos

y a nuestra insoportable fetidez como futuros deshechos también” (Figari, 2009, p. 136). Purgar las prácticas teatrales dominantes es poco para toda la violencia ejercida hacia la diferencia, y sobre todo, por el completo sufrimiento causado hacia aquellas identidades discriminadas, excluidas y segregadas a partir de distinciones ficticias que ha construido el ser humano para hacer valer su grandeza en busca de poder. Sin embargo, según Fernández et al., quien referencia a Moreno, nos dice que “el teatro busca que el hombre se concilie con sus semejantes” (2013, p.86), y de igual manera, es necesario reconciliarnos con nosotros mismos.

2.1.1 La diversidad del cuerpo y de la escena: La inmersión de lo real

Las abyecciones del cuerpo son preceptos socialmente construidos, es decir, premisas ficticias que solo se encargan de normar los ideales del cuerpo en una ficción que se encarga de esconder lo verdaderamente importante: lo real. Para este punto y en relación a la materia teatral, no hablamos de lo real como el medio en el cual el intérprete alcanza su apogeo emocional que logra conmover al espectador, más bien, nos referimos a un efecto performativo que cruza toda línea técnica interpretativa y que responde a una verdad concreta que no esconde la realidad del cuerpo, más bien la expone. Es un proceso interno del actor en el que deja caer su presente sin remordimientos, sin miedos que lo cubran, sin superficialidades estéticas que solo embellecen la escena desde un esquema normativo, es principalmente un desarrollo en el que el actante entrega todo de sí al servicio de la escena.

No obstante, es sencillo mencionar tal veracidad interpretativa desde un privilegio que no toma en consideración la historia de la diversidad, en la que evidenciamos que desde su nacimiento se le ha exigido esconder su diferencia para poder infiltrarse en una sociedad que reproduce tales ficciones normativas, ficciones que socialmente son aceptadas como realidad. Entonces, podemos afirmar que si lo ‘real’ es más bien un conjunto de simulaciones que se admiten sin cuestión, la diferencia en tanto rompe con tales paradigmas, fragilizan las leyes construidas por medio de una verdad que ha sido obligada a ocultarse. Es por ello que al momento de infringir aquellas normas, estos cuerpos explotan de tal manera que ninguna condición establecida puede detenerlos, exponiéndose al mundo sin ningún pañuelo que los cubra en búsqueda de su reconocimiento y validación en todos los aspectos de la vida.

Los cuerpos son mucho más que cosas, son los puntos por los que atraviesan relaciones de fuerzas que, al mismo tiempo, los constituyen. Los cuerpos son mucho más que entidades biológicas, son productos y superficies de inscripción de relaciones de poder, son el lugar en el que las relaciones sociales dejan su historia, la historia de sus luchas. (Grandinetti, 2011, p. 2).

Entonces, la llegada del cuerpo diverso al universo teatral es un camino digno de perseguir, porque es una revelación que involucra nuevas formas de comprender el teatro y nuevas acciones interpretativas que comprometen al actor en un rol completamente diferente del que ya se concebía. La teatralidad en sí misma cambia sus direcciones para habitar nuevos lenguajes que se encuentran en una compleja potencialidad, involucrando la verdad de las ficciones sociales, y, asimismo, las ficciones teatrales que trabajan con la verdad de los cuerpos. Así como se puede apreciar un cambio difícil de concebir en teoría, así de difícil resulta ponerlo en práctica, ya que no se trata solo de la historia de un cuerpo que se sitúa en escena para entrar en un estado de representación, es más bien, el servicio de una biografía que forzosamente ha debido encubrirse con las sombras de la sociedad para transformarse en un espejo que pone en evidencia la sectorización de la humanidad. Por lo tanto, tal acto no responde a lo que popularmente podría llamarse teatro biográfico, o como ya lo mencionamos en el capítulo anterior, teatro terapéutico; por el contrario, es una condición más profunda que responde a todo lo esperado en el trabajo del actor, la transparencia de su alma puesta en servicio del proceso de creación.

Siguiendo los lineamientos de Ayram, la diferencia de los cuerpos, primeramente, suspende y objeta la firmeza de los modelos escénicos tradicionales que solo comprenden la entrada de la alteridad corporal como mera espectacularización caritativa y paternalista, desde otro lugar, se apropia como una intersección entre la acción escénica y una escena para la construcción de los paradigmas en torno al cuerpo (2020, p. 168). De esta manera, los procesos teatrales comienzan a tomar otra forma que no se funda en la tradicionalidad de la experiencia escénica, más bien se encuentra con moldeamientos ético-estéticos que no pueden encontrarse en ningún otro lugar que no sea el encuentro teatral. Se transforma en un punto que configura estrategias para discursar nuevas prácticas que desdibujan lo normativo de la realización escénica, encontrándose con el goce de la liberación donde la catarsis se hace parte la pieza artística. En otras palabras, en la medida en que la diversidad va

apropiándose de la teatralidad y los terrenos simbólicos producen nuevos significantes, la belleza tal y como la concebimos desaparece, surgiendo así un campo estético fresco que no guarda relación con los modos cotidianos de comprender la realidad.

La diferencia es tal, que se encuentra incluso en las formas de operar el poder sobre los cuerpos, por ende, cada corporalidad tiene sus propias formas de narrar su historia y de contener las normativas corporales que buscan desaparecer su diferencia. Sin embargo, el teatro pule estas capas normativas para desenmascarar una verdad irreductible, de la que no podemos negar su veracidad. A pesar de que el proceso de convertir la diferencia en *différance*, es complejo e implica el compromiso de una sociedad menos mercantilista, sabemos que es posible. Este diferir y aplazar el significado de la alteridad para que encuentre el momento preciso donde poder ser, es posible en el teatro, lugar que subvierte la concepción utilitaria de los cuerpos y las cosas para darles un nuevo nacimiento, un nuevo lugar para renacer, tal cual planteaba el teatro de Kantor con sus objetos renacidos, objetos que habían sido desechados por una sociedad que había dictaminado que ya no tenían utilidad y a los que Kantor hace renacer con objetivos superiores en escena. (Kantor, 2004).

La diferencia así, al igual que los cuerpos, es un constructo social, al mismo tiempo contiene aquellas distinciones sobre el sexo, género, raza, etnia, clase, funcionalidad... que no podemos pasar por alto, en otras palabras, lo diverso es innegable; y por tanto, “nos mantiene en relación con aquello de lo que ignoramos necesariamente que excede la alternativa de la presencia y de la ausencia” (Derrida, 1968, pp. 18-19).

La diversidad es inherente a la naturaleza humana, y por lo tanto, lo que proyecta el individuo al instalarse en escena desde su diferencia, es principalmente la naturaleza materializada en cuerpo y alma, excediendo toda interpretación para ubicarnos en el origen de la vida, del ser humano, del teatro. De esta manera, situar lo diverso en el espacio escénico es un acto político revelador de nuestro propio recorrido histórico, en el cual los procesos identificatorios traspasan la cuarta pared para interpelarnos con una realidad que siempre hemos escondido bajo la alfombra. La performatividad del cuerpo diverso, además de democratizar artísticamente las posibilidades corporales del intérprete, convierte su propia historia en una propuesta estético-corporal que puede apreciarse desde lo profundo de los sujetos, ya que el teatro, al desnudar al cuerpo diverso de toda normación estética, política, cultural y social, expone su biografía sin necesidad de narrarla oralmente. El impacto es de

tal magnitud, que con solo presenciar su cuerpo en situación de espectáculo podemos darnos cuenta del daño corporeizado en aquellas identidades abyectas, donde el poder que hemos ejercido está nuevamente de frente para reflejarnos nuestra propia oscuridad que negamos constantemente. Es imprescindible hacer presente el arte de la performance, “porque hizo visible la idea de que el arte ha reclamado la discapacidad como parte de su proyecto y de que, en realidad, cuerpos con fallas y variaciones corporales han estado en la historia del arte siempre”²⁶ (Siebers cit. en Ayram, 2020, p. 172).

A partir de lo argumentado, es posible percatarse de que la escena y el espectáculo teatral también modifican sus convenciones, ya que es necesario comprender el cuerpo a través de otros lenguajes que ponen en cuestión las formas ya conocidas con las que lo solemos comprender. Son maneras que se escapan de las determinaciones disciplinarias para instalar poéticas fenomenológicas que no responden al orden de lo real según lo establecido por el poder, por lo tanto, es necesario romper aquellas barreras cognitivas y emotivas que deniegan el diálogo entre lo que creemos y concebimos. Tal adecuación también es un acto político que nos obliga a modificar nuestro campo subjetivo, develando la predisposición en la cual nos encontramos al momento de experimentar la pieza artística. En palabras de Grandinetti:

(...) el modo en el que lo abyecto puede dar lugar a nuevas formas de narrar identidades que no supongan abyección, excede los límites de este trabajo y supone, como praxis política y teórica, negarse a jugar el juego del sexo como ideal regulatorio. (2011, p. 8).

A este parecer, la presencia de la alteridad no da cabida a lo considerado como ‘normal’, porque es en sí misma una producción simbólica que extrema la cotidianidad, la pone en sus límites para desafiar su fragilidad y dar cuenta de la fantasía histórica en la que hemos vivido, específicamente con el arte, donde las grandes promesas artísticas brillaban por sobre los estigmas sociales que constantemente buscaban determinarlos. Solo para nombrar algunos ya conocidos: Van Gogh con sus pinturas postimpresionistas que fueron reconocidas después de su muerte, un arte que reflejaba su más profunda oscuridad y sus más

²⁶ Véase: Ayram, Carlos. (2020). Notas para exhumar un cuerpo, Lorenza Böttner: performance y discapacidad. A pesar de estar en discordia con la forma en que comprende la ‘discapacidad’, hay elementos interesantes que contribuyen la forma de comprender la diversidad en contexto teatral, reconociendo sus aportes artísticos y significacionales para la escena.

ocultos deseos, un arte incomprendido para la época ya que no respondía al academicismo tradicional de las bellas artes, y apoyado además de un diagnóstico clínico que lo consideraba un 'loco'. Por otra parte, tenemos a Beethoven, quien con su sordera se encargó de construir estrategias para crear piezas musicales únicas que hasta el día de hoy son reconocidas después de casi 200 años. Finalmente, y más cercano a la actualidad, nos hallamos con el reconocido Odin Teatret de Eugenio Barba, quien en 1964 forma su prometedora compañía con quienes habían sido rechazados por la Escuela Nacional de Teatro de Noruega (Fons, 2019, p. 03).

Por lo tanto, queda en evidencia que concebir la alteridad en cualquiera de sus grados como un impedimento que imposibilita los procesos creativos y su materialización en obras de arte, es un acto impetuoso que continúa reproduciendo y ejerciendo violencia por medio de discursos que infantilizan al cuerpo diverso, negando sus medios artísticos que aportan rizomáticamente el arte para modificar por fin las prácticas normativas. Como dice Ojeda, “la excelencia artística no tiene por qué ir ligada a la presencia apolínea, de lo que se podría entender de forma ecuánime como un ser humano pleno y con identidad, seres ‘normales’.” (2010, p. 5).

Esta apropiación escénica fractura los modelos tradicionales del arte, transformando por completo los preceptos instalados por medio de la institucionalidad y el academicismo, que cada vez va calando más hondo. Lo real de la diferencia problematiza las construcciones discursivas para transparentar la manera en que la humanidad se ha relacionado con la diferencia, produciendo efectos a través de la historia, que los contiene jerárquicamente en una posición inhabilitadora socialmente, y que al mismo tiempo se ha naturalizado. Esta transformación implica una modificación en todos los aspectos del quehacer actoral, desde el teatro como espacio de representación, hasta la formalidad correspondiente a los centros de formación. En este sentido, se trata de comprender y reconocer las posibilidades artísticas de la diversidad desde su diferencia, no para determinarla, sino más bien para descubrir otras formas de habitar el espacio, el tiempo, el cuerpo, la biografía, la historia.

La discapacidad funcionaría como una poderosa zona de intersección que iluminaría alianzas estratégicas entre formas de vida minoritarias que históricamente han sido descalificadas. Dichas alianzas podrían establecer mapas y cartografías específicas que conceden una problematización al lugar que las disidencias sexuales y corporales han tenido históricamente en Chile y su invisible diáspora. Así, la discapacidad podría emplazarse como oportunidad para alumbrar

saberes, afectos y producciones artísticas y epistémicas de sujetos que no cumplen o cumplieron con el mandato del orden normativo. (Ayram, 2020, 178).

Es así, como el cuerpo diverso toma entre sus manos el sacrilegio teatral que mantiene la tradición del actor como un ideal regulador que debe alcanzarse, entablando contradicciones propias de la diferencia para tensionar las relaciones entre la ficción y la realidad. En otras palabras, las ficciones sociales que construyen lo real, contrapuestas con la verdad de los cuerpos que aniquilan las simulaciones producidas por el poder para gestionar la vida de aquellos considerados diferentes. Se trata entonces de fracturar la historia tal y como la conocemos, abriendo nuevos caminos que permitan comprender la línea temporal en disyuntivas que pongan en cuestión la forma en que concebimos la realidad, y, asimismo, entenderla como una red rizomática que involucra interseccionalmente la biografía de la 'otredad' para enfocar con más precisión el horizonte histórico de la humanidad.

Para el teatro, es encontrar nuevos lenguajes que permitan narrar la identidad desde lugares que desconocemos, permitiéndonos ampliar la mirada no únicamente hacia quien ejecuta la acción representativa, sino que incluye penetrar el punto de vista hacia una mirada interna que revele hasta lo más impuro de nuestra alma, volviendo al origen ritual y catártico de donde surge el teatro. Siempre es necesario volver, volver a nacer, volver a encontrarnos, volver a cuestionarnos; a pesar de lo efímero que puede ser el quehacer teatral, pues ello implica un regresar hacia nosotros mismos para transformar lo que somos en el acto teatral. Por otra parte, para situarnos en el ejercicio mismo del trabajo actoral, es necesario recurrir a las bases de Eugenio Barba (2005) en su *Antropología Teatral*, ya que sin distinción alguna, democratiza el quehacer del intérprete, entendiendo que es “la personalidad del actor, su sensibilidad, su inteligencia artística, su individualidad social que vuelven a cada actor único e irrepetible” (Barba cit. en Fons, 2019, p. 5).

Finalmente, también es de suma importancia contextualizar que el estudio de la diversidad de los cuerpos en contexto de representación teatral es un espacio que se encuentra en construcción, en palabras de Pérez, es una veta fértil para innovar, proponer, tomar acción, investigar, fundar y re-significar (2015, p.66); y como tal, es la oportunidad perfecta para instalar un nuevo cuerpo, un nuevo teatro que permita por fin darle paso a una práctica a la

que le borraron sus huellas, olvidando de dónde viene y sin saber hacia dónde se dirige, por ende, significa encaminar al teatro hacia un sendero del cual no tenemos certeza que camino tomará, pero asegurándonos de que tarde o temprano llegará a un destino.

2.2 Aportes significacionales, estructurales y materiales

A modo de aclaración, es importante señalar que en Chile los estudios teatrales en torno al Cuerpo Diverso, y sus potenciales teatralidades y transformaciones significacionales son por poco nulas, dificultando las directas relaciones con el campo teórico de la práctica artística. Lo anterior revela un desinterés disciplinario por parte del rubro teatral y el universo institucional-académico, que trae por consecuencia, comprender el trabajo artístico por parte de la diversidad como mero ejercicio terapéutico que no reconoce la calidad artística de la diferencia, rebajándola a una concepción particularmente caritativa y paternalista. Sin embargo, no significa que la práctica misma con las corporalidades diversas no exista, por ende, se utilizarán ejemplos concretos de algunas compañías, enlazándose al terreno teórico para dar cuenta del formidable aporte artístico y teatral que el cuerpo diverso ofrece a la escena chilena.

Para continuar, es necesario invocar nuevamente a las bases de Derrida (1968) y la *différance*²⁷ para comprender la manera en que la diferencia, la alteridad, la diversidad, lo abyecto, etc., influye en los procesos escénicos para presentarse como contribución artística que ensancha las puertas de lo teatral para dilatar social, política y culturalmente los límites corporales instaurados, proponiendo nuevas formas de comprender y habitar el cuerpo, el espacio, el tiempo, y el teatro en sí mismo. La diferencia en sí misma, es un movimiento constante que habita entre el pasado, el presente y el futuro, donde ‘lo otro’, aquella marca del pasado que distingue lo normado de lo diferente, acontece en el presente para poner en evidencia el espacio histórico de una vida que no responde a los órdenes instalados por el

²⁷ “Différance es distinguir (diferenciar) y diferir (posponer o aplazar) un significado para abolir las separaciones binarias que gobiernan el pensamiento occidental (naturaleza-cultura, hombre-mujer, etc.). “El neologismo de Derrida: *différance*, traducible al español como “diferimiento”, parte del verbo “diferir”, cuyos dos sentidos remiten, primero, al movimiento de retardar o dilatar la realización de algo y segundo, a la distinción, lo discernible, lo no idéntico. Ambos sentidos del verbo se refieren al espaciamento entre dos artículos u objetos. En lingüística, Derrida emplea el concepto *différance* para señalar cómo el sentido de un producto textual siempre es pospuesto y nunca alcanza una significación plena y única.” (Vásquez Rocca, 2016, p. 7, 8).

poder, constituyendo significantes que convierten la realidad en un proyecto corporal naturalmente dado.

La diferencia [*différance*] es lo que hace que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado “presente”, que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca de su relación con el elemento futuro, no relacionándose la marca menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituyendo lo que se llama el presente por esta misma relación con lo que no es él: no es absolutamente, es decir, ni siquiera un pasado o un futuro como presentes modificados. (Derrida, 1968, pp. 11-12).

Este componente simbólico que determina socialmente a la otredad puede comprenderse como un acontecimiento que difiere la presencia, la temporalidad, lo conceptual y lo presente, fundándose desde la diferencia para instalar un nuevo campo semiótico que transforma radicalmente la práctica teatral. A raíz de lo mencionado, y tal como lo ha hecho hasta ahora nuestra investigación, es necesario discutir las bases de las construcciones corporales para dar luces acerca de la experiencia teatral habitada por la diversidad, ya que consiente lugares en los cuales lo artístico, y principalmente el teatro, no se ha atrevido a entrar. La intimidad del sujeto por medio de su propia biografía significa exponer un alma aprisionada en su propio cuerpo físico, inhibiendo las extensiones de sí mismo por medio de la voz, el movimiento, su discurso..., elementos sustanciales que permiten la renovación de un teatro ajeno a su historia, subvirtiendo la disciplina a través del escape de aquella energía contenida. Implica poner en crisis todos los elementos corporales que hacen del teatro el único arte vivo y presente, rompiendo con las convenciones hegemónicas para dar atisbos de un cuerpo que desborda humanidad y se desenvuelve sin escondites.

La interrogación al cuerpo del sujeto de la escena puede traernos a presencia materiales reales de unas condiciones a las que de otro modo no tendríamos acceso. Esto permite iluminar una historia personal y colectiva la que estamos en vías de decodificar para que los movimientos en los diferentes escenarios estén llenos de sentido, estén despiertos. (Contreras, 2005, p. 140).

Despertar el teatro por aquel ruido que evocan las nuevas teatralidades, dando el espacio a todo lo imposible, lo grotesco, la fluctuación, lo impuro, lo raro, lo extravagante de lo extravagante. Transformar el cuerpo en un territorio político, que según Guerrero (2016),

denota en “presentar nuevos cánones de creación, persigue una subversión del orden, permitiendo repensar las funciones del cuerpo y de la sociedad, poniendo en tensión los códigos sociales” (Guerrero, 2016, p. 20). De esta manera, bajo los parámetros de una hegemonía que reproduce la universalidad como proyecto social, la diferencia de por sí, convoca el caos; premisa que nos insta a reformularnos las lógicas por las cuales basamos el proceso creativo y nos convoca a comprender que la naturaleza del cuerpo es totalmente lo opuesto a la pulcritud.

Teniendo en cuenta lo anterior, es lo grotesco, aquello que se escapa de la realidad normada lo que revienta los límites corporales, los cuales son considerados como ideales a seguir. A partir de lo mencionado, es necesario recordar que los discursos normativos involucran todos los modos de nuestras vidas, desde nuestro comportamiento hasta el espacio fisiológico. En concordancia con Guerrero (2016), este cuerpo grotesco, que excede las determinantes corporales, siempre es un cuerpo en movimiento, ya que constantemente busca romper más allá, ofreciendo nuevas texturas, nuevos modos de habitar y entablar las relaciones sociales, otras formas de transitar el tiempo y el espacio, fracturando inclusive el contexto mismo en el cual se encuentra. Son identidades que hacen de su cuerpo una política que discute los aspectos comunes de aquellas individualidades abyectas, modificando el campo significacional que reproduce los discursos hegemónicos e instala concepciones discapacitantes, fóbicas, racistas, binarias, sobre los cuerpos.

En algunos espacios hegemónicos, situar aquellos cuerpos sobre la escena significa espectacularizar su diferencia a través del morbo, la caridad, etc., con el objetivo de reafirmar el poder que poseen aquellos cuerpos que siempre han cabido dentro del orden que los sistematiza. Sin embargo, aquello que excede las normas, lo absurdo, quiebra los límites para dirigirse a un más allá inquietante y perturbador. Es por ello, por ejemplo, que el arte del travestismo y el transformismo se presenta a la mirada del heterosexismo, y en algunos casos para la homosexualidad, como la expresión de la sinrazón, de lo ambiguo, de lo ilegal (Cfr. Figari, 2009, 134). Esto pone en evidencia que el tránsito de aquellos cuerpos que transgreden incluso el binarismo del sexo y el género, alcanzan un poder resignificativo que devela la violencia sistemática ejercida por todos los ángulos de nuestra vida, desde lo social, hasta las políticas institucionales y económicas, respondiendo al orden capitalista neoliberal.

A partir de lo mencionado, es inevitable considerar la obra y la estética de la dramaturga Carla Zuñiga, actriz egresada de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales (ARCIS) quien en su carrera junto a la Excompañía “La niña horrible”, instalan una estética teatral que derrumba el canon de la representación actoral para poner de manifiesto un cambio ético que modifica la institucionalización de la actuación en Chile; por medio de sus interpretaciones expresionistas que transforman el acto representativo realista en una banalidad que no responde necesariamente a la calidad artística. En otras palabras, la forma en que sus personajes cobran vida no es por medio del realismo que, convencionalmente, por el rubro de actores, actrices e intérpretes, suele estar enaltecido como un ideal interpretativo que debe alcanzarse. Desde otra perspectiva, y quizá más importante, sus obras expresan a través de lo grotesco, lo exacerbado, lo poco convencional pero formidablemente artístico, el poder al que están sometidos aquellos quienes las normas les quedan pequeñas, expresando la opresión por parte de las estructuras sociales dominantes, y poniendo en relieve la injusticia y la discriminación exhaustiva hacia las disidencias sexuales. En el caso de la obra estrenada en el año 2018 *El amarillo sol de tus cabellos largos*, es un montaje que tensiona las concepciones tradicionales sobre la familia para otorgar nuevos caminos que permitan la deconstrucción del sistema normativo y, asimismo, involucrar a las identidades marginadas en un mundo idóneo que construya social, política, económica, cultural y artística otras formas de concebir la diferencia. La trama gira en torno al personaje de “Alma”, un travesti a quien su propia familia le ha arrebatado a su hijo Ángel por el simple hecho de ser quien es, presentando contradicciones a causa del binarismo sexual y genérico que no permiten ejercer su rol de cuidado. Es por ello, que Alma junto a sus compañeras travestis, zarpa en un conflicto que la guiará a exigir la tuición de su hijo por todos los medios posibles, entre ello, transformar su propia identidad.

Para Jessenia Chamorro, quien hace crítica de la obra, la pieza teatral se apodera de un discurso político en el cual se enmarca lo siguiente:

Travestis, homosexuales, mujeres, inmigrantes y discapacitados utilizan sus corporalidades para evidenciar la exclusión a las que han sido sometidos, cuestionando el sistema normativo y resignificando a estos cuerpos disruptivos que por su “diferencia”, no encajan en la sociedad. Cuerpos que en la obra adquieren dimensión política, pues representan el horror, la injusticia y la miseria a las que la sociedad misma los ha relegado. (2018).

Es aquí, en el punto donde el cuerpo viaja desde lo artístico para convertirse en un cuerpo con extensiones político-estéticas, biográficas y transgresoras, cuando los modos de comprenderse deben observar desde otro ángulo, ya que aparece una extrañeza en la mirada que no acostumbra a ver a la diferencia como un ingrediente artístico que potencia el acontecimiento teatral. En torno a lo mencionado, el espectador comienza a enfrentarse a sus propios prejuicios, a sus propios miedos a lo desconocido, sus conflictos, sus estereotipos, su propia construcción corporal e identitaria, para comenzar a servirse del acto artístico que lo moviliza hacia la autodestrucción de sus demonios, o al menos, para remover las zonas de confort.

El teatro comienza a apoderarse de nuevas funciones estéticas, políticas y corporales para resignificar los procesos interpretativos por parte de quien observa la obra, son funciones corporales que se restituyen por el intermediario semiótico que elimina las estigmatizaciones determinantes para convertir al cuerpo diverso en un creador que se dispone a entregar su experiencia en el mundo, sufriendo una transformación en compañía del espectador que “redefine sus sentidos, los despierta en una forma diversificada y compleja” (Contreras, 2005, p. 148). Es así como la *différance* comienza a rebasar los preceptos meramente biológicos para corporizarse en materiales que decodifican nuevas convenciones que gestionan el teatro y sus códigos en un espacio que transforma no solo los discursos, sean estos ideológicos o de otra índole, fundamentalmente se modifican los procesos en los cuales nos relacionamos como sociedad y hacemos humanidad. En palabras de Fischer-Lichte (2011), “corporizar significa en este caso hacer que, con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que solo existe en virtud de él” (p.172), es decir, la alteridad se hace presente en virtud de sí misma, provocando un renacimiento humanitario del teatro que nos devuelve a sus orígenes rituales en los que el encuentro, el intercambio y el compartir lo diferente, eran elementos imprescindibles que nunca estaban ajenos.

Desaparecen las condiciones caritativas y paternalistas de la supuesta ‘inserción’ de la diferencia al teatro, concepciones discapacitantes en torno a los cuerpos que reproduce la lastima como una estrategia política y cultural que presuntamente ‘valida’ las prácticas corporales de la diversidad. En palabras de Matta (2010), quien es referenciado por Ramírez et al (2012), dar lastima significa proyectar imágenes de sí mismo que dan cuenta del sufrimiento personal que ha rondado en las experiencias de vida en relación al cuerpo diverso.

(Cfr. p. 160). Natalia Moreno, quien colabora con el artículo del parafraseado anterior²⁸, está clínicamente diagnosticada con *artrogriposis múltiple congénita*²⁹, por lo que su cuerpo suele generar en los encuentros públicos una discriminación que la inmoviliza y la sitúa corporalmente en un estado de invalidez.

Para Natalia, la lástima la discrimina, la infantiliza, le arrebató su sexualidad, le saca su feminidad, la vuelve inútil, improductiva, la incapacita, la mete en la jaula de la anormalidad, de la apatía política, de la desviación, la invalida, la disminuye (pobrecita), en otras palabras, la niega en toda su mismidad. Natalia es un cuerpo que contradice los valores hegemónicos de belleza, salud, juventud, libertad, soberanía y poder. Natalia es el cuerpo no deseado. Natalia es el sufrimiento, pero no el suyo propio, sino el sufrimiento de quien no soportaría estar, tener el cuerpo de Natalia. El cuerpo de Natalia es un espejo. (Ramírez et al, 2012, p.160).

Para el campo del teatro y las bases expuestas en la presente investigación, el cuerpo de Natalia es un gran espectro artístico, semiótico y teatral que debe descubrirse en el espacio escénico, donde la inmensidad de posibilidades corporales permite encontrar nuevas formas de ofrecer teatralidad. Es su cuerpo como templo y herramienta el que se dispone en escena para convertirse en la fundamentación de nuevas lógicas teatrales que derrumban la tradición segregatoria e impositiva de los espacios de práctica y formación. Su presencia “cuestiona el disciplinamiento clínico, la descalificación estética y la desexualización a los cuales han estado sometidas sus corporalidades” (Ayram, 2020, p. 172). El cuerpo diverso en contexto escénico es la implicancia de abandonar aquellas rígidas categorías para exponer lo real de una historia humana, sin falsedades ni ficciones que lo cubren, complejizando las subjetividades para contradecirlas frente a sí mismas e indescifrarlas, porque es en aquel lugar de la perdición, del despojo de lo lógico y de la crisis donde aparecen las señales que nos permiten avanzar artística, social y humanitariamente. En términos de Contreras (2005), el cuerpo diverso es en sí mismo “un cuerpo que dice más de lo que habla, dando señales de un cuerpo que traiciona la mentira del decoro verbal, ofreciendo una historia propia que desespera por entrar en escena” (p. 149).

²⁸ Véase: Ramírez, Aydée, Moreno, Natalia, Montllor, Jana y Bejarano, Leonardo. (2013). "¿Discapacitadas nosotras?" experiencias de exclusión y discriminación en los cuerpos: anormalidad, transgresión, fuga.

²⁹ La artrogriposis múltiple congénita (AMC) es un síndrome clínico caracterizado por la presencia de contracturas y rigidez de varias articulaciones, no progresivas y de aparición en el período prenatal, estando presentes en el momento del nacimiento. La severidad de la afección es variable y las posibles causas subyacentes numerosas. (Pila Pérez et al, 2010, p. 3).

El cuerpo diverso al apoderarse de la escena nos invita ver la vida a través de sus ojos, proyectándonos la crueldad no solo del teatro, sino que también de la vida, tal como en algún momento lo planteó Artaud; la crueldad del teatro al transformar el rigor y la disciplina en un privilegio que solo algunos poseen, y la crueldad de la vida al hacernos conscientes de nuestra propia existencia, de nuestras propias condiciones ficcionadas que invitan a la sociedad a observar lo diverso como un ajeno del mundo. La diferencia, la abyección, la alteridad... nos compromete a observar el mundo como un extranjero, reflejándonos de frente nuestras propias impurezas ornamentadas. Es así como la diversidad al habitar el espacio teatral, el acto representativo deja de ser acontecimiento escénico para “traspasa[r] el espacio público, se hace un acto vital de posicionamiento” (Ayram, 2020, 175). Esto es lo que el teatro social tiene de social, un teatro que transforma al espectador al enfrentarlo con sus propios prejuicios y miedos para que salga transformado y replique dicha transformación a la sociedad. Esto es lo que el teatro posee de terapéutico, pues la terapia se produce en aquel enfrentamiento personal que tiene el espectador consigo mismo, descubriendo que ha mirado siempre al otro desde una óptica nublada por normatividades impuestas, comenzando a despejar la mirada para romper con dichas normas, estereotipos y prejuicios y nacer a la *différance*. (Ver Cattaneo, 2018).

Los cambios escénicos son notables cuando hablamos del apoderamiento escénico de las corporalidades que no respetan la norma, ya que es posible percatarse que la exploración en torno a la voz, el movimiento, vestuarios, colores, diseños, etc., adquiere nuevas condiciones que transforman el ritual escénico en un espacio otro, que escapa de las lógicas aristotélicas para extrañar el teatro en un bucle interminable de oportunidades escénicas dignas de construir. Para ello, podemos indagar en el trabajo realizado por *Danza Mobile*, quienes se definen como una entidad que trabaja en el desarrollo integral de las personas con ‘discapacidad’ por medio del arte, con una trayectoria de 25 años en la cual fortalece las habilidades artísticas con la promesa de desarrollar sus cualidades escénicamente y posibilitando las oportunidades laborales al momento de egresar de tal escuela. Desde el año 2000 que la compañía transita por los círculos profesionales de la danza, en la cual Fernando Coronado, encargado de producción de *Danza Mobile*, comenta a través del diario *Consumer*: “El objetivo es hacer un espectáculo. No buscamos un fin terapéutico, sino artístico” (2019).

Por lo tanto, es necesario recurrir a los fundamentos de Comandú (2018):

El arte también habilita un espacio lúdico en el que el cuerpo desborda como territorio de otredades, donde la alteridad encuentra espacios de posibilidad. El espacio escénico se abre como lugar para mostrarse a otros, pero al mismo tiempo, como espacio para desenvolverse el sí mismo como otro, o para mostrar la otredad que habita toda mismidad, particularidad de “lo actoral” a la que dedicaremos partes importantes de este escrito. (p. 18).

En tal caso, podemos observar el desprejuiciamiento de la diversidad para otorgarle un rol creador que cambia las directrices del proceso terapéutico del actor, actriz e intérprete, hacia una configuración terapéutica del espectador-sociedad, ya que al enfrentarse con sus monstruos y fantasmas que norman las corporalidades, el teatro se convierte en un espacio liminal en el cual es quien observa el transformado, modificado, removido. Los roles se intercambian, y, por ende, las convenciones también se transforman en otras, y es aquí donde surge lo social del teatro, no porque el trabajo sea con intérpretes diferentes, es más bien a raíz del proceso emancipatorio que será fuertemente replicado en la sociedad para construir un mundo mejor, regresando a la fiesta ritual donde el encuentro humano era lo primordial.

El teatro es un recurso que la comunidad ofrece y, como en la población general, puede ser un instrumento que favorezca la satisfacción de alguna de las necesidades que tiene el individuo. Por tanto, el teatro es algo más que una expresión artística, es una actividad que implica relacionarse y desarrollar habilidades sociales en personas que presentan sentimientos de soledad y aislamiento social. (Fernández, Guerra y Begara, 2013, p. 85).

Tal como la diversidad es infinita, infinito es el arte que ofrece la diversidad cuando se hace parte de la escena teatral, dialogando consigo mismo en disposición de quien observa para transformar sin forzamiento el campo de resguardo en el cual se protegen las tradiciones teatrales, irrumpiendo en el espacio y en el tiempo, modificando los colores, la voz, el movimiento, para dar otras texturas a aquellos relatos que no existen sin su condición. La naturaleza de lo diverso fue siempre quizá, la naturaleza del teatro, por lo tanto, su exclusión pasa a ser un crimen contra nuestro propio arte en el cual fundamos un sentido que le da coherencia a la vida misma, detonando nuevas poéticas que tienen el deber de explotar sobre la escena para desarraigar todas aquellas normas que nos imposibilitan en hacer un teatro ameno, democrático y político.

2.3 Capacidad performadora del cuerpo diverso del actor: Fracturar el canon de representación.

Para comprender la capacidad performadora del cuerpo diverso en su rol interpretativo, es necesario remontarnos a los fundamentos de Judith Butler que comprenden lo performativo como aquella reiteración de normas y preceptos que constituyen realidad para gestionar y regular los cuerpos de los que el poder tiene dominio. Es decir, las normas instaladas cruzan las fronteras de la ley para convertirse en regulaciones que atraviesan las identidades, determinando a los cuerpos a raíz de sus prácticas corporales. En este caso Butler (2002), se especializa en el sexo para expresar sin rebozo las maneras en que los preceptos normativos adquieren un poder superior:

En este sentido pues, el "sexo" no sólo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir - demarcar, circunscribir, diferenciar- los cuerpos que controla. (Butler, 2002, p. 18).

No obstante, el control de los cuerpos no se sitúa únicamente en el terreno del sexo y el género, sino que también abarca un rango mayor que incorpora condiciones en torno a la clase, la raza, cultura, etnia, funcionalidad, productividad, etc. Por ende, las normas, a través de un proceso de reiteración se constituyen como discursos que son reproducidos socialmente en la medida en que se aceptan y se consideran como una naturaleza dada. Es decir, los procesos identificatorios también operan en el ordenamiento de los cuerpos para sumergirlos en territorios de encarcelamiento que secciona a los cuerpos a partir de las prácticas, estéticas y discursividades corporales. En palabras de Suárez, “los discursos a través del tiempo, producto de la repetición, se vuelven performativos, es decir, se materializan se constituyen en la realidad que vemos, percibimos y sentimos (2020, p. 83). En suma de lo mencionado, los discursos convocan ciertas lógicas sociales, culturales, políticas y económicas que se entraman para transformar aquello que se dice, en una realidad que no puede cuestionarse y que debe habitarse sin poner en duda. Es esta característica que transforma las ficciones construidas en una realidad establecida lo que constituye lo performativo de los discursos y los cuerpos.

Por lo tanto, lo performativo es el medio en el cual el poder actúa como un discurso reiterativo que se reproduce y se construye como una realidad, trayendo por consecuencia la naturalización de las leyes ficcionadas que transforma lo impuesto e instaurado, en características propias de un universo igualmente inventado. Es así como los actos corporales y discursivos que son considerados como performativos, no expresan una identidad preconcebida, sino más bien la generan y la producen, y ese es su significado más grande (Cfr. Fischer-Lichte, 2011, p.54). De esta manera podemos afirmar que lo performativo de los cuerpos es aquella capacidad para reproducir las normas instaladas por el poder hegemónico a través de la reiteración, afectando considerablemente a los cuerpos que no caben dentro de las demarcaciones creadas por el poder, dejando como secuela social la exclusión y discriminación de aquellas corporalidades. “El modo en el que estas normas operan es definido por Butler como performativo, en tanto producen los efectos que nombran: al describir las diferencias sexuales, las prescriben; al enunciarlas, las materializan”. (Grandinetti, 2011, p.2).

A raíz de lo argumentado, el cuerpo performativo se sostiene como la expresión de sus propias normas impuestas, reproduciéndolas por medio de sus propios discursos aprehendidos que se identifican y determinan por las prácticas sociales. Sin embargo, lo performativo también adquiere una condición política que posee la capacidad de transformar la fuerza de las ficciones imperativas, modificando ética y estéticamente la manera en que concebimos al cuerpo diverso. La utilización de las mismas reglas de repetición y reiteración de las dinámicas implantadas por el orden dominante es imprescindible para encaminar la concepción de la alteridad hacia dentro del círculo social, reconociendo sus aportes en todo aspecto de la vida. Es su condición la que los sitúa fuera del régimen de inteligibilidad, donde “el abyecto posee las condiciones de subversión. En esta perspectiva política, la performatividad adquiere un papel central en el proceso de transformación social” (Alves, 2011, p.135). Afirmamos entonces que lo performativo es una acción política que posee la capacidad de modificar el campo normativo hacia otros lugares que abren el campo social hacia aquellos considerados abyectos, enmendando la violencia ejercida por el poder y disrumpiendo en cierta medida el canon instalado.

Lo mismo ocurre en el caso del teatro, este no-habitar los regímenes normativos y apoderarse de otros modos de transitar la vida por medio de otras prácticas y discursos,

comprende la subversión del cuerpo diverso como una expresión gráfica que devela nuevos modos de comprender y proyectar lo estético y lo discursivo, extendiendo su cuerpo en direcciones desconocidas que producen nuevos significantes que cambian los modos de entender y hacer el arte.

Tratándose de arte, es claro que lo que se expone es una construcción poética de ellos, es decir, se trabaja en la construcción de cuerpos expuestos como arena de la poesía, cuerpos que habitan el espacio y se abren al mismo tiempo como espacios de habitabilidad, donde la poesía encuentra lugares de producción. (Comandú, 2018, p.16).

Estos lugares ‘otros’ de producción, contienen un alto grado político que reconoce al cuerpo diverso como un potencial aporte que nos encamina hacia aquellos lugares desconocidos sin miedo alguno, ya que siempre han habitado la oscuridad a la que han sido enviados. Iluminan lo grotesco, lo distinto, lo diferente, lo excéntrico en posibilidades que desean ser habitadas, dando como resultado una verdad inminentemente verídica que se confronta con aquellas ficciones construidas para regular a la sociedad. “Los cuerpos son eminentemente performativos, se presentan delante del espectador con todo lo que poseen de realidad, no representan la diversidad, son diversos y es este hecho el que impacta por la belleza de su autoreferencialidad” (Cattaneo, 2018, pp. 367-368).

Sin embargo, esta transformación performativa que modifica las concepciones de la diferencia para el reconocimiento de su realidad ocurre siempre y cuando los medios por los cuales se realizará tal transformación también estén dispuestos a que la otredad sea parte del campo social, permitiendo que aquellos conductos sean posiblemente habitados por la diversidad. En palabras sencillas, este proceso de transformación implica la utilización de las mismas estrategias de reiteración y repetición de normas, es decir, lógicas propias de lo performativo que paulatinamente irán modificando los regímenes sociales, y lentamente serán considerados como parte de la naturaleza. Esta tardanza tiene directa relación al enfrentamiento entre discursos que norman a los cuerpos y discursos que emancipan a las corporalidades diversas, dificultando el paso para que la diferencia, la alteridad, la abyección y la diversidad, puedan ser reconocidas. Tal confrontación no significa que no transforme los campos de acción de la sociedad, inclusive, es imprescindible para el teatro, ya que allí es donde se producen nuevas significaciones que reconceptualizan a la diferencia y posibilita la crisis de lo hegemónico. Mas bien, lo que se quiere tratar, es la consideración de un proceso

previo que aborda la capacidad radical de los cuerpos para irrumpir en el orden instalado, facilitando los procesos performativos para un cambio significacional, material, estructural e institucional de la práctica escénica.

En este sentido, y lo que respecta a la presente investigación, todos los cuerpos en sí son performativos, ya que todos, de algún modo, reproducen discursos que los posiciona política y éticamente en relación a su cuerpo, concibiéndolo como una realidad incuestionable. Sin embargo, no todas las corporalidades son performadoras, porque se requiere de un terreno de acción que se escape de aquellas lógicas que sigue el mismo camino que norma a los cuerpos: la repetición y la reiteración de discursos. En términos de Fischer-Lichte, “el ser humano tiene un cuerpo que puede manipular e instrumentalizar como cualquier objeto. Al mismo tiempo, sin embargo, es ese cuerpo, un sujeto - cuerpo” (2011, p.158). Sobre esto, para el cuerpo como sujeto constantemente oprimido por las estrategias del poder, es contradictorio que se utilicen las mismas dinámicas implícitas que lo han ido excluyendo de la sociedad durante toda su historia, por lo tanto, el cuerpo diverso posee aquellas condiciones radicales que permiten la disrupción misma de las normatividades.

Lo performer derrumba aquella realidad instaurada para constituir nuevas verdades que construyan un mundo en el que se reconozca a los cuerpos sin condiciones que obstaculizan su habitar en el mundo. A partir de esto, el cuerpo diverso en su existencia misma rompe con lo instalado por el poder, ya que desde su nacimiento no toma en cuenta las normatividades para caminar sobre la naturaleza desde su diferencia. Que el poder lo obligue a infiltrarse dentro de las leyes corporales, fundándose como un modelo que debe cumplirse, es otra discusión que redundaría en lo abordado dentro de la investigación. Retomando, el cuerpo diverso es performer por naturaleza y sin forzamientos que lo insten a posicionarse radicalmente, es más bien, porque en sí mismo, es contestatario.

Lo contestatario, como esta oposición natural que protesta y se manifiesta contra el poder dominante desde sus propias prácticas, en este caso corporales, actúa desde la provocación para romper con los esquemas que determinan y seccionan a los cuerpos, ofreciendo vida en la acción realizada para develar los preceptos que restringen a la diferencia a existir en igualdad de condiciones. En el arte, y principalmente en el teatro, los espacios disruptivos a causa de la provocación siempre levantan cuestionamientos que instan al espectador a cuestionar la materialización de las normas. Plantan en su interior un germen

terapéutico que sana a quien observa la obra de sus propios discursos que excluyen a la diferencia.

Es sabido que el teatro otorga un espacio en el cual la provocación puede hacerse parte fundamental de la acción teatral, decantando en una serie de conflictos que no surgen precisamente de la pieza artística misma, más bien, afloran desde el espectador enfrentándose a sí mismo en las butacas del teatro. Aquellos discursos y cuerpos que artísticamente irrumpen en el espacio lo hacen desde el acto provocador que se entrega estética y discursivamente a las estrategias teatrales para poner en evidencia los conflictos sociales. Según Figueroa, la provocación puede entenderse como la “práctica comunicativa donde el cuerpo, la acción directa cara a cara, el montaje colectivo y transdisciplinario enuncian una renovada noción de comunicación” (2021, p. 268).

El acto provocativo acepta humildemente la diferencia para utilizarla con toda su fuerza a su favor, donde las oposiciones juegan un rol fundamental en el que la radicalidad es su característica más significativa. La provocación es producida a partir de la transgresión de los límites, y a la vez los difuminan, removiendo el universo conocido para presentar otra realidad por medio del arte, la política, la performance, etc. Lo performador del cuerpo diverso es la provocación misma del simple hecho de no pertenecer a los roles y normas consideradas como ‘normales’, por lo tanto, la diferencia al ser potenciada a su máximo nivel estético tiene el poder suficiente para romper con aquellas fronteras subjetivas que sesgan a los cuerpos normados. Para Ramírez et al, basándose en Rouch, entienden la provocación de la siguiente manera:

(...) la provocación, (...) como método que evidencia las formas que tenemos de relacionarnos con el mundo y, al mismo tiempo, la posibilidad de transformarlas a partir de la acción misma, contenida en la espontaneidad e improvisación que se desprenden de la provocación del acontecimiento. (2012, p. 155).

El acto provocativo entonces, deviene de cuerpos performadores que transforman la realidad a partir de las mismas prácticas que acontecen en el contexto teatral. En otras palabras, el acto provocativo realizado por medio de teatralidades múltiples decanta en la irrupción performativa que puede reproducirse y reiterarse a externas de las puertas del teatro, donde sociedad inicia un proceso que modifica la forma en la que nos relacionamos y

concebimos a otros ajenos de nosotros. Aquí surge lo social del teatro, donde la provocación está “enraizada con el ejercicio de desnaturalizar y transformar” (Rámirez et al, 2012, p. 156), por lo tanto, la capacidad performadora del cuerpo diverso no es una condición que se construya, más bien se nace y se vive con ella, por más que se quiera cumplir con las normatividades sociales para lograr con el modelo corporal instaurado.

El cuerpo diverso es performador en sí mismo, ya que rompe con los paradigmas establecidos desde su propio ser y hacer de la mano a su propio actuar. Los comportamientos, el color, la forma, la sobra, la falta, la ausencia de lo diverso en escena, no repercute en la pasión, el deseo, y las habilidades actorales que conllevan a la alteridad a hacer teatro. Por el contrario, dominan radicalmente un discurso que enraíza su cuerpo en un posicionamiento del cual nadie puede sacarlo. Su corporalidad y la manera en la que accionan con él provoca un rechazo que convierte su existencia misma en performadora, descolocando las normas establecidas y produciendo nuevos discursos que amplían el horizonte artístico, estético, político y ético que alimenta su rol interpretativo y les permite actuar desde el estómago, desde su centro energético en el explotan artísticamente todas sus posibilidades.

El/la artista escénico/a siempre opera desde su existencia-ahí,
inmerso/a en ese mundo al interior del mundo que lo/a condiciona (la
escena), y donde experimenta un devenir que lo/a expone no sólo
presente, sino en el acto constante de actualizar su presencia según las
fuerzas que el propio acontecimiento despliega.

(Comandú, 2018, p. 18).

CONCLUSIONES

La problemática que dio origen a la tesis expuesta comienza a ver la luz. La exclusión del cuerpo diverso en las prácticas teatrales está iniciando un proceso en el cual, al fin en Chile, pueda reconocerse su valor artístico y teatral que articulan nuevos modos de comprender y habitar el cuerpo en todos sus aspectos. El teatro está por iluminarse nuevamente al encontrarse con corporalidades que tienen mucho que ofrecer, sirviendo humildemente de su identidad y experiencia en el mundo para extender su diferencia en un potencial artístico que abre nuevas miradas para concebir al cuerpo diverso. La pregunta que sustenta esta tesis y nos encamina en un arduo y apasionado viaje: ¿De qué manera, la inserción del cuerpo diverso del actor en la escena teatral chilena, constituye un aporte significacional, estructural y material que fractura el canon de representación desde su capacidad performadora?, logra responderse en todos sus ángulos, otorgando una resignificación de la alteridad que los constituye como identidades con gran valor artístico que modifican rizomáticamente las prácticas y estudios teatrales en Chile.

El cuerpo diverso, concepto que nos ha acompañado durante toda la investigación, se conforma desde distintas miradas que lo concretan como aquel cuerpo que no responde a las normatividades instaladas por el poder, con la capacidad y la intención de apoyarse de su diferencia para transformar políticamente el campo semiótico del arte, e inclusive, de las relaciones sociales. La institucionalización del teatro a través de las universidades afecta considerablemente a los estudiantes y a los trabajadores escénicos en contexto profesional, ya que construye un modo de concebir el cuerpo del intérprete como un modelo determinado que debe alcanzarse, apoderándose de todo el trabajo actoral para constituir formas establecidas de moverse, de escucharse, de sonar y de actuar. Por lo tanto, el cuerpo diverso viene a irrumpir en tales determinaciones instauradas por la época moderna, modificando las maneras en que se realiza el acto escénico por medio de la alteridad misma.

El habitar la escena por parte de las corporalidades diversas visualiza nuevas estrategias que obligan al realizador escénico a ampliar su mirada artística hacia nuevos horizontes que abordan lo desconocido, entendiéndose como aquel lugar inhabitable por la norma, pero experimentada en alma y carne por aquellos considerados abyectos. Por ende, el estudio de la diversidad en contexto teatral y actoral resulta fascinante, ya que logra exponer la incomodidad a la que se enfrenta el espectador cuando está en presencia de aquel que siempre ha mirado por debajo, enaltecido estética y significacionalmente en un

lugar otro que cambia los roles jerárquicos. En la acción escénica de la diversidad, el receptor de los discursos logra encontrarse a sí mismo en aquellos que considera diferentes, ya que la alteridad tiene la capacidad de poner en evidencia la violencia ejercida hacia su cuerpo, develando la crueldad de aquellos que operan el poder hegemónico que norma a las corporalidades.

Para ello, Michel Foucault es un autor fundamental que entrega las bases primordiales para comprender la manera en que el poder gestiona y regula la vida de los cuerpos a través de las instituciones con las cuales nos hemos relacionado durante toda nuestra vida. Son sus reglas, sus leyes que demarcan social, política, cultural y económicamente lo que debe hacerse y lo que no, acompañándose, además, del resurgimiento de la ciencia a mediados del Siglo XX para instalar una normalidad ficcionada que es aceptada por la sociedad, e igualmente reproducida. La biopolítica actúa para segmentar y normar los cuerpos a través del poder que se ejerce históricamente sobre ellos, de tal manera, que la forma en que nos comportamos, actuamos, nos movemos, incluyendo los discursos que reproducimos, sean considerados como naturales.

Para apoyar sus hipótesis, acudimos a Judith Butler quien nos ofrece una oportunidad para comprender las construcciones del género y la sexualidad, otorgando nuevos atisbos sociales que comprenden la construcción de los cuerpos que importan y los que no a través de la performatividad de los discursos hegemónicos, donde la utilización de estrategias basadas en la reiteración de modelos dominantes sirve para construir y aceptar la realidad que conocemos. Para este caso, la consideración del sexo y el género como una producción social determinada a partir de las prácticas sociales visualizan que la estructuración de los cuerpos no se reduce únicamente a la sexualidad, sino que también incorpora la clase, la raza, ideologías, religión, cultura, funciones y productividad, como organismos que dan razones para argumentar las posiciones jerárquicas corporales. Por lo tanto, los cuerpos que no maniobran su identidad a partir de las normatividades de poder caen en un grado eliminatorio y de opresión en el cual habitan la periferia de las condiciones sociales, donde Butler los considera como *Cuerpos Abjectos*. Este cuerpo que la sociedad lo ha marginado a causa de no responder a los preceptos binarios que instaaura la sociedad, situándose en ese lugar otro al que ningún individuo debería caer. Es así como la abyección puede comprenderse como

un efecto producido por los regímenes corporales que demarcan estética, política y socialmente los cuerpos que importan, y los que no.

Es necesario entonces, profundizar en la abyección de los cuerpos a partir de lo abordado por Santesmases-Fernández, quien pone en relieve las regulaciones de los cuerpos con diversidad funcional, dando cuenta de las formas en que el poder es materializado en discursos sociales, estructurales e institucionales que conciben sus identidades como sujetos de caridad y no de derechos, olvidando por completo un experimentar de mundo que hace posible su esencia en la realidad, una esencia restringida y negada para ser exactos. Por ende, la diversidad funcional se transforma en el punto en donde recaen todas las formas de poder para posicionarlos en lo más bajo de la esfera social, siendo una consecuencia del sistema capitalista neoliberal que los invalida y los observa como seres improductivos que no tienen la capacidad de aportar a la sociedad, y al mismo tiempo, convirtiéndolos en objetos de espectacularización y farandulización que no poseen la capacidad de sustentarse por sí mismos, sean aspectos tales como lo económico, la sexualidad, la espiritualidad, entre otros. Entonces, aquellas concepciones solo contribuyen a la producción de discursos discapacitantes que niegan el valor social de la diversidad funcional, sumergiendo su alma en aguas innavegables, negando una pertinente configuración de su realidad para mantenerse en aquel lugar de abyección que la sociedad lo ha ubicado forzosamente.

Fischer-Lichte, desde otro ángulo, la podemos observar como una oportunidad para comprender los procesos teatrales de la realización escénica y su poder performativo para constituir significantes que pongan en discusión las conceptualizaciones propias de la disciplina teatral, dando atisbos sobre nuevas maneras en que sus elementos fuera del ejercicio interpretativo también colaboran con la construcción de un teatro fluctuante. De esta manera, las diversas áreas de trabajo dentro de la práctica escénica toman protagonismo para irrumpir en el campo significacional y contribuir a la obra artística.

Como entramado entre la construcción y exclusión de la alteridad en favor del proceso artístico que nos ofrece el teatro, la Dra. en Artes, Claudia Cattaneo, nos otorga una mirada directa desde el arte para observar transparentemente las teatralidades del extranjero y el exiliado, tomando en cuenta los aspectos que construyen su devenir entre el ser y el alma para reconocer sus potenciales artísticas que colaboran con la escena para modificar estructural y significacionalmente las concepciones en torno a su identidad por medio de sus

propias biografías, cuerpo, discursos y experiencias al teatro en sí mismo. En otros términos, Cattaneo nos ilustra al poner al servicio de la práctica actoral el alma de sus intérpretes, exponiendo la violencia ejercida hacia sus cuerpos y la exclusión social a la que se han enfrentado por iniciar un camino en tierras que no son parte de su origen, pero de algún modo son proyecto de su vida. De esta manera, el proceso de desterritorialización, principalmente causado por una sociedad discriminatoria y xenofóbica, engendra una semilla de apropiación en la cual el teatro, al reconocer artísticamente su identidad, se transforma en las tierras donde pueden cosechar los frutos de su espíritu que componen su identidad.

La revisión de algunos de los autores más influyentes del siglo XX, como Deleuze y Guattari, nos guían en un inicio para comprender que la producción del conocimiento se basa más bien en redes conectadas entre sí, y que todo saber tiene influencias en el acto productor del entendimiento. En este sentido, observamos que los aportes significacionales y teatrales del cuerpo diverso también funcionan rizomaticamente, ya que el reconocimiento artístico de sus capacidades artísticas revisa las formas en que comprendemos y habitamos el cuerpo, moviendo aquellos preceptos hacia lugares que indeterminen los límites corporales basados en la clase, sexo, raza, género, funcionalidad y productividad. En otras palabras, la teatralidad de la alteridad transforma estética y éticamente la manera en que concebimos a la diversidad, afectando no solo el terreno del arte escénico, sino que contribuye a las modificaciones sociales, políticas, económicas y culturales que segmentan a las identidades a partir de sus prácticas sociales y proyecciones estéticas. De esta manera es como el cuerpo diverso inicia un recorrido para despojarse de aquellos puntos de subjetividad que constantemente lo fijan, lo norman, lo estigmatizan, lo determinan y lo excluyen, convirtiéndose en un medio de exploración que descubre nuevas posibilidades corporales que arrancan del inconsciente social las normatividades con las que han vivido durante toda su historia.

Por otro lado, la política estética de Jacques Rancière nos ayuda a comprender que la expresión artística de lo que tradicionalmente consideramos grotesco, caótico, aborrecible, feo, excéntrico, etc., cambia el *partage du sensible* para remover los discursos de aquellos lugares en donde se discute y reproduce lo común, dándole voz, cuerpo y alma a las identidades que habitan lugares de inaudibilidad. Para ello, es imprescindible entender que lo político requiere de una fuerza estética que modifique el reparto sensible, abriendo las subjetividades a través de los discursos corporizados en expresiones estéticas que

resignifican a la diferencia en un terreno infinito de posibilidades artísticas, y para este caso teatrales. Así es como la inserción del cuerpo diverso en su relación con el arte de la representación, trae como efecto un acto político que surge a partir de la presentación misma de la diferencia, una diferencia que rompe con los esquemas normativos para modificar el reparto sensible con el que percibimos, pensamos y experimentamos la realidad. Las consecuencias de lo mencionado es la modificación estética con la que concebimos la alteridad para derribar los discursos determinantes, discapacitantes y segregatorios, en la cual, por medio de las lógicas propuestas por Judith Butler, significa la reproducción de nuevas conceptualizaciones que aborden la diferencia como un aporte social que ayuda a comprender la realidad desde otro lugar, y no como sujeto instrumentalizado en el que recaen los regímenes sociales. La diversidad es igual a un rizoma, ya no que no responde a ningún modelo estructural que busque cabida en las normas impuestas por el poder; al contrario, su cuerpo transita por su condición incorpórea para materializarse en nuevos campos significacionales que ponen en cuestión el universo conocido, evidenciando la multiplicidad como una característica fundamental de la naturaleza y que debe posicionarse en igualdad de condiciones.

La *Différance* de Derrida se hace presente para comprender la alteridad como un efecto inscrito en la sociedad y construida por la misma, es decir, son producidas para determinar una ética y moral establecida que debe respetarse. Por lo tanto, la diferencia pasa a ser la otredad en la cual es producto del diferir de las normas instaladas, aquello que no existe en la realidad constituida por la sociedad, siendo precisamente la desviación que no toma el camino que instauro el poder dominante. Es un proceso de espacio tiempo que enfatiza en el diferir y aplazar un significado para que encuentre aquel momento preciso que le permita poder expandirse, poder desarrollarse, en definitiva, poder ser. Es la relación que desplaza a la alteridad temporal y espacialmente para abrir líneas de fuga que le posibilite contactarse con otras alteridades y se pueda desarrollar en el mundo como una alteridad sin velos que cubran su *différance*. Es el diferir corporalmente del texto lo que ofrece un territorio interpretativo que considera a la diferencia como la entidad que acecha la veracidad de la realidad comúnmente considerada como una verdad absoluta. La diferencia mueve los cimientos construidos por la modernidad para dar cuenta que toda edificación tiene la posibilidad de ser desmantelada, por tanto, el cuerpo y sus modelos estructurales también se

hacen parte de tal particularidad, donde sus propias contradicciones de lo ficcionado hacen posible el derribamiento de los principios construidos. Es así como es posible percatarse que los mismos binarismos que constituye la sociedad son reconocidos de su distinción entre sí, donde la diferencia entre signos hace posible la identificación de unos de otros. Así podemos visualizar la incoherencia misma de los preceptos instalados, ya que dan cuenta que la distinción entre cuerpos a partir del acto de diferir, siendo la misma que segrega y discrimina a las corporalidades que no respetan las leyes instaladas, es únicamente una ficción que le da sentido al ser mismo para reconocerse e identificarse entre otros individuos, por lo tanto, aquella exclusión social es meramente una simulación incoherente que va en contra de la naturaliza misma, y solo tiene la función de mantener las tradiciones del poder dominante.

Las memorias, historias, maneras de narrar, biografías, movimiento, modismos, voces, vestuario, miradas... adquieren otro significado cuando la diversidad se hace presente en el acto teatral, transgrediendo las convenciones establecidas por el orden hegemónico por medio de su propia existencia, disrumpiendo aquel espacio que suele articular ficciones pero que, en este caso, verifica las ficciones corporales construidas socialmente y los ubica fuera del régimen de inteligibilidad. El silencio se corporiza en voz, cuerpo, discurso y alma; mientras que las normas en simulaciones que tienen el objetivo de mantener la tradición instaurada con la utilización de las lógicas capitalistas neoliberales, dinámicas de las cuales el teatro se ha hecho parte.

El cuerpo diverso entonces, hace posible definirse como el arraigo de las convenciones tradicionales que tornan a la corporalidad por medio de su capacidad transformadora de su propio diferir del mundo, reflejando una historia humana en la cual ha perdido su sentido más grande, la humanidad. El cuerpo diverso es aquella contradicción entre la universalidad instituida por la norma que busca apoderarse de la naturaleza, en oposición con la naturaleza propia de la *différance* que insiste en exponerse de algún modo para protestar contra el poder a raíz de su existencia misma. Son cuerpos dañados, violentados, oprimidos que encuentran su reconocimiento a través de la identificación y aceptación de aquello mismo que los excluye de la sociedad, por lo tanto, poseen una pulsión emancipatoria que destaca por sobre todo tipo de ley, rebasando política, ética y estéticamente los limites que determinan sus cuerpos para enfrentarse a las barreras que lo

encarcelan y fluctuándolas para dar cabida a un libre tránsito que los libere de las esposas corporales.

Es así como podemos evidenciar que los lugares que el teatro aún desconoce se encuentran en la diversidad de los cuerpos que han habitado la oscuridad, y raíz de ello, tienen toda una existencia, una historia, formas particulares de comprenderse a sí mismos, al tiempo y el espacio, que le otorgan la profundidad que la práctica escénica estaba buscando. Se trata de comprender los modos escénicos desde nuevos sitios que corrompen la verdad absoluta para ofrecer otras alternativas de experimentar el mundo que conocemos, afectando considerablemente el campo social en el cual concretamos nuestras relaciones y las proyectamos en discursividades. Es así como lo social comienza a modificarse por el arte de la representación, una representación que pierde su sentido para presentarse con la veracidad de su historia, es decir, que el cuerpo diverso no necesita de telas que lo cubran y lo artificioen para entregar teatralidades que transformen el espacio escénico en un espacio en el cual rebosan de discursos, reflexiones, avistamientos que cuestionan lo normativo de nuestra realidad. En pocas palabras, significa poner en discusión la historia con la cual sostenemos nuestra identidad, le damos sentido a nuestro ser y comprensiones del mundo, por ende, es poner en peligro la raíz de nuestra esencia para ampliar nuestra mirada a nuevas posibilidades que contribuyan con la producción de nuevos significantes que sean reproducidos y posibiliten el valor artístico de la diferencia.

Sin embargo, la facilidad con la que el trabajo de la diversidad pueda considerarse como un método comunitario y/o terapéutico, pone en riesgo el valor artístico con la cual se desarrolla el trabajo escénico de la *différance*. Es necesario decir que no se relaciona con que los procesos grupales en contextos de teatro comunitario o terapéutico no contengan un valor estético, político y artístico que influye positivamente a la comunidad, por el contrario, es sumamente necesario reconocer el desarrollo de nuevas lógicas sociales que nos invitan a visualizar la forma en que nos relacionamos y la manera en que hacemos, ejercemos y accedemos al arte. El problema radica principalmente en que aquellas prácticas teatrales en Chile son desvirtuadas por la institucionalización del teatro en primer caso, y consiguientemente por la profesionalización de la disciplina basada en estudios académicos o casas de formación; por lo tanto, la práctica comunitaria y terapéutica pasan a un segundo plano.

En este sentido, es necesario convocar a Marco De Marinis, ya que el autor y director toma en consideración las prácticas sociales del teatro³⁰ para darles un valor significativo en su quehacer mismo, otorgando el pertinente reconocimiento artístico y la imprescindibilidad de sus influencias en el campo de lo social. Para De Marinis, quien también es respaldado por Cattaneo, manifiesta que la envergadura de las prácticas teatrales no se debe a la profesionalización de los actores y actrices, o del director, del diseñador o cualquiera del equipo técnico que acompañe el proceso creativo, más bien, la relevancia de las prácticas escénicas se debe a la calidad artística que puede ofrecer una pieza teatral. Por lo tanto, aplicar sus bases en Chile, pone al mismo nivel cualquiera de las formas de hacer teatro, donde el contexto en el que se realiza no es lo importante, sino que la artísticidad y el valor creativo a la que pueden llegar tales realizaciones. Por tanto, el cuerpo diverso en cualesquiera que sean sus medios de expresión expone arte sin condición alguna, porque de por sí, habita aquellos lugares de incomodidad para transformar su ‘desestabilización’ corporal en promesas artísticas que contribuyen a los procesos de modificación semiótica. Se erradican los preceptos dominantes para constituirse en una oportunidad de amplificación significacional en el que las determinaciones peyorativas abandonan las discusiones morales, reconociendo finalmente la expansión artística y simbólica del cuerpo diverso.

Para continuar, la revisión archivística y audiovisual de algunas compañías y artistas escénicos que abordan la diferencia como un potencial artístico, es de gran ayuda al momento de comprender las maneras en que la diferencia se hace parte de un gran universo de producción artística. Internacionalmente, podemos observar a la compañía de teatro físico *DV8 Physical Theatre* y a la compañía de danza *Candoco Dance Company*, que como bien revisamos, poseen un trabajo integral (sin declarar que son compañías de integración) en torno a la danza y al teatro con bailarines y actores que cumplen con el modelo tradicional de la práctica, junto a bailarines y actores con diversidad funcional. Con ello, logran dar luces de una multiplicidad de estrategias en las que la forma de habitar diferentemente el cuerpo se transforma en posibilidades infinitas para la creación de partituras corporales, pues los cuerpos no representan la diferencia, son la diferencia en toda su capacidad performativa. Esos cuerpos, exponen signos que trascienden las lógicas tradicionales de las exigencias del

³⁰ Cabe decir que todo teatro es social, pero para el contexto de la investigación, se utiliza como una similitud para no reiterar demasiado los conceptos de ‘terapéutico y ‘comunitario’

teatro, de la danza y la sociedad. En otras palabras, ya no se trata de ir a ver una obra porque tiene intérpretes diversos como si fuera un ‘circo de fenómenos’, sino de ir a ver una obra que ya ha quebrado con lo que el arte y la sociedad creían imposible: poner a un actor-bailarín sin piernas a ejecutar movimientos de una belleza impensada. Es esto lo que va a transformar la escena y al espectador, quien saldrá del espectáculo enfrentado a sus propios pánicos morales y prejuicios, para reflexionar y compartir dicha reflexión con la sociedad. Ese espectador ya no asistirá a ver espectáculos de la misma manera, ya no seguirá viendo a un discapacitado en escena, verá un cuerpo expresando la belleza-otra del cuerpo, que lo hará confrontarse con su peligroso potencial discriminador.

A partir de ello, las compañías mencionadas de por sí están obligadas a explorar aquellos espacios inéditos en los que el movimiento y la energía corporal se abordan desde lugares en los que un cuerpo que cumple con los preceptos instalados le es difícil llegar, encaminándose en direcciones donde la forma, en consideración de lo ‘estético’, adquiere otro valor que le da espacio a la verdad de un cuerpo que posee todo el dominio del cuerpo artístico, del espacio-tiempo, de la energía, etc. Este entramado corporal permite revisar las múltiples posibilidades corporales que le otorgan a la diversidad una dignificación artística de su quehacer, rompiendo con aquellos paradigmas que instalan discursos discapacitantes en torno a la diversidad funcional. Como bien comentan De Marinis y Cattaneo, entre memos objetivos terapéuticos se proponga el arte, mayor será su capacidad transformadora, entre más calidad artística tenga un espectáculo, mayor será su capacidad terapéutica, pues el teatro siempre ha sido terapéutico.

La yuxtaposición de la alteridad en disposición de la calidad artística ofrece una retribución entre ambos universos que naturalmente podrían conflictuarse, pero que, en el terreno de la escena, encuentran puntos potencialmente artísticos que reconocen el valor signficacional de la *différance* para ampliar la manera en que se concibe el movimiento, la danza, los cuerpos y la realidad. Lo anterior implica igualmente una modificación estructural que invita a la tradición de la danza a explorar otros lugares, con otros cuerpos, con otras historias que desean ser visualizadas e interpretadas a través de sus propias formas de habitar la danza y la realidad.

De las mismas compañías se reconoce al bailarín, actor y deportista Paralímpico David Toole, quien posee una formación artística impresionantemente completa, transitando

desde diversas disciplinas escénicas que lo movilizan hacia el teatro, dejando en claro que el acceder a técnicas, herramientas y habilidades teatrales puede depender de muchas cosas, menos de la condición física y cognitiva del artista.

Lo mismo ocurre con el director Pippo Delbono y su compañía de teatro, quien a partir de su experiencia de vida recurre a actores y actrices sin formación institucional para construir teatralidades que den cuenta, en primer lugar, de la calidad artística que pueden alcanzar, y, en segundo lugar, del valor escénico que poseen sus biografías y cuerpos para el desarrollo de un teatro integral y novedoso que rompe con las convenciones universales del rol del intérprete. De esta manera, Delbono de la mano con sus artistas diversos, y David Toole, el actor-bailarín sin piernas, modifican escénicamente la forma en que el espectador concibe aquellas corporalidades que históricamente han sido emplazadas de las prácticas sociales, ya que los roles jerárquicos, a través de la producción de otras teatralidades y significantes, ponen de frente aquellos discursos violentos por medio de su simple presencia como alteridad.

Apoyarnos en De Marinis, Santagada, Ramírez et al, entre otros, nos permite visualizar la forma en que el cuerpo diverso fractura las concepciones discapacitantes, negacionistas y discriminatorias del espectador, evidenciando que sus propios demonios no son más que ficciones construidas por las fuerzas normativas que operan por sobre los cuerpos para constituir las determinaciones que los distinguen entre sí. El potencial artístico de la diversidad, además de fundarse en la exploración de aquellos lugares desconocidos corporalmente, la inserción de biografías que históricamente se han encontrado en sitios de marginación también juegan un rol fundamental, estableciéndose como un núcleo de inteligibilidad en la cual el espectador está forzado a modificarse para poder leer al cuerpo diverso.

El teatro de por sí es aquel espacio en el cual se originan dialécticas que abren procesos de reflexión internas, por lo tanto, la alteridad se tiene la oportunidad perfecta para abordarse política, ética y estéticamente desde un espacio otro donde se constituyen discursos subversivos que ponen en cuestión la realidad de los cuerpos. Las nuevas texturas, junto a la exposición de la belleza de aquello que ha sido considerado aborrecible e inhabitable, se corporizan estéticamente para potenciar las producciones simbólicas de la diferencia en textualidades que devoran las normatividades socialmente concebidas. Esto ocurre porque el

campo significacional en el que se producen los nuevos significantes, es correspondido con la diversidad de presencias en la escena, por ende, es imposible desligar la obra teatral de las corporalidades que lo construyen, y asimismo, de las nociones con las cuales concebimos la diversidad. Es así como transparentando aquellos preceptos con los que solemos distinguir al cuerpo diverso, en oposición a la envergadura artística que reconoce su calidad como tal, se fracturan dialécticamente los discursos con los que el espectador se instala en el teatro, y es allí, en esa fisura impredecible donde se maniobran todas las contradicciones en las que el público debe enfrentarse a sus monstruos que lo constituyen como tal. A esto se refiere Artaud cuando postula que el teatro debe causar lo que la peste en el cuerpo, buscar purgar los males de la sociedad que lo van dominando y eliminar ese pus social que se acumula y que lo ha encaminado hacia la decadencia de su propia humanidad que se autodestruye. Por lo tanto, el cuerpo integral del actor sin distinciones, al ser discriminado y segregado, expone y denuncia este mal humano que solo oscurece el cielo social que nos guía hacia un mundo mejor.

El cuerpo diverso, en tanto, desmitifica los cánones de representación para discutir el rol del intérprete en escena, ya que como el mundo en sí mismo se modifica de acuerdo a diversos contextos que lo distinguen, las maneras de actuar y concebir la escena se comportan de la misma manera. Por ende, logramos evidenciar que la incorporación de nuevas texturas y colores, historias y biografías, movimientos y voz, tiempo y espacio, transforman la práctica teatral en un verdadero espacio en el cual se pueden experimentar todas las posibilidades escénicas y corporales posibles, construyendo un espacio que vuelve a sus orígenes del encuentro humano, donde el compartir experiencias, narraciones e historias era fundamental para el mantenimiento de un arte que siempre ha estado en crisis. El teatro es social a causa de tal encuentro, un encuentro que se expande a través del acto compartido en el que no se queda únicamente en el hecho teatral que acontece efímeramente, sino que incluye además la naturaleza humana en la cual se replica lo experimentado en el teatro, a la sociedad.

Allí se encuentra lo social del teatro, y es aquí donde el cuerpo diverso toma su sentido más grande que no solo modifica los cánones representacionales, sino que transforma las tradiciones sociales en las que se constituye una comunidad. Rizomáticamente se comienza a comprender la práctica corporal desde otros hábitos que no corresponden a lo aprendido

durante la vida, es expandir la producción de conocimientos y saberes que permiten despegar hacia un mundo que desconocemos, pero aseguramos que su arte no deja de ser impactante. El sueño de todo actor, actriz e intérprete es ser reconocido por su trabajo, su arte, y eso no cambia bajo ningún parámetro que se base en condiciones corporales y cognitivas. Se trata de abrir una caja de pandora en la que cabe una infinidad de posibilidades estéticas que además de modificar las significaciones propias del teatro, nos acerca cada vez a esa humanidad utópica que algunos deseamos alcanzar. Es la implicancia de un alma que pone todo su espíritu al servicio de la escena, exponiendo sus heridas, sus deseos, sus miedos, sus males, su hambre, su amor, su oscuridad, su humanidad; para dejar en claro de una vez por todas que el camino que hemos seguido dentro y fuera del teatro, no es el apropiado para seguir avanzando con la fuerza que nos moviliza como agentes artísticos. Por amor al arte lo entregamos todo, pero el amor a la abyección es algo que no puede quedar atrás, y es imposible amar el teatro si no podemos amar a quien nos acompaña innegablemente en el proceso creativo.

Los estudios de la diversidad, y sobre todo en contexto teatral, están recién tomando forma. El trabajo práctico existe, y podemos evidenciarlo con las creaciones de Ernesto Orellana, por ejemplo, y con Carla Zuñiga junto a la compañía *La Niña Horrible*, quienes desarrollan sus obras en torno a la deconstrucción de las sexualidades normadas por medio de otros cuerpos que no responden a lo socialmente aceptado. El contenido es igual de poderoso al poner en cuestión la realidad del teatro institucional, ya que excluye desde un principio a las corporalidades que no cumplen con el ideal a seguir, o simplemente abandonan el camino por no acomodarse a los modelos estructurales que supuestamente corresponden a un ‘deber ser’ del intérprete. Tal y como menciona Judith Butler (2002) “ (...) hay una vida corporal que no puede estar ausente de la teorización” (p.12), y de igual manera, tomando prestados sus términos, es necesario recordar que hay una vida corporal que no puede estar ausente de la escena y el teatro.

*Quiero mirarte desnudo en el espejo para acariciarte con templanza
Quitarte los velos que te esconden para disfrutar tu piel como la dulzura de un
durazno recién florecido*

Tu cuerpo es tuyo, en ese espejo infinito del cual intentas vestirme

Pero tu mirada desviste ese miedo que expone a la oscuridad de un presagio que te cubre

Deja mirarte con la honestidad con la que tu cuerpo se forma

Deja amarte sin condición de las heridas que te marcan

La culpa de nacer solo refleja la huella de tu belleza

Una huella distinta, diferida

Soy ese cuerpo en tanto pierdo las marcas que me identifican

Soy cuando cubro esas huellas que no me dejan en paz

Sin embargo, a los ojos de quien me mira

Cada marca es un motivo para amarme

Cada tiro es un gatillo que descansa sobre mis hombros tensos

Cada pecado se apoya de mis piernas que dejaron de caminar

La culpa de nacer solo refleja el vacío que me acecha

Un caminar distinto, diferido

Deje de caminar, pero nunca de correr

Sin alas nací y sin alas volé

Quiero mirarte desde ese espejo que proyecta tu delito injusto

Abrazar tu infancia con el calor de mi adultez

Mis piernas no pudieron, dicen algunos

Mientras de mis cicatrices con alas, despegué.

(Diego Bravo Rios, 2021).

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, S. (2015). *Enfoques representacionales del cuerpo en la escena*. Universidad de Chile, Santiago.

Aguirre Aguirre, Carlos. (2019). APUNTES PARA UNA CORPO-POLÍTICA DESDE LAS ESCRITURAS AIMÉ CÉSAIRE Y FRANTZ FANON. *Universum (Talca)*, 34(1):15-38. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762019000100015>

Alves De Ataide, F. (2011). Performidad y política en Judith Butler. *Eikasia*, nº 39, pp. 133–151.

Andrews, M. (2017). Teatro Comunitario: un abismo ético en la práctica teatral profesional. *Artescena*, nº 3, pp. 42–59.

Arévalo, Jimena. (2011). *Habitar corporalmente el arte. Una aproximación al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty*. Tesis de grado para optar al título de Filosofía. Dirigida por Sierra Gutiérrez, defendida en febrero 2011, Pontificia Universidad Javeriana.

Ayam, Carlos. (2020). Notas para exhumar un cuerpo, Lorenza Böttner: performance y discapacidad. *Nómadas*, (52):167-181. <https://doi.org/10.30578/nomadas.n52a10>

Badás, M. (2021, 9 enero). *Candoco Dance Company, un ejemplo de danza y diversidad funcional*. Dance Emotion. Recuperado 10 de noviembre de 2021, de <https://dancemotion.es/candoco-dance-company-un-ejemplo-de-danza-y-diversidad-funcional/>

Barrera, A. (2017, 12 abril). El cuerpo sin órganos, la posibilidad de desaprender la norma. *Lado B*. <https://www.ladobe.com.mx/2017/04/cuerpo-sin-organos-la-posibilidad-desaprender-la-norma/>

Bernardi, C. (2017). La piccola rivoluzione del teatro sociale. *ateatro*, BP2016(16), 1–11.

Butler, J. (1996). *Cuerpos que importan. El límite discursivo del sexo*. Buenos Aires: Paidós.

Cárcamo, H. (2005) Hermenéutica y análisis cualitativo. *Revista Cinta moebio*, nº 23, pp. 204-216

Castillo, J. (2011). Teatro/cuerpo. Teatro/escrito. *Bordes. Revista de estudios culturales*, nº 1, pp. 3–9.

Cattaneo, Claudia. (2017) ¿Mi cuerpo es mío?: Reflexiones libres sobre cuerpo, espacio y tiempo. En: Zamorano, Pablo. *Un Cuerpo Otro. (Convers-acciones sobre la interpretación en danza)*. Fondart nacional, Santiago de Chile.

_____. (2018). *Hacia una cartografía teatral de exilio: análisis de las experiencias de teatro performance latinoamericano (chileno y argentino) y de teatro creole – transcultural italiano para una propuesta de cartografía teatral de exilio*. Tesis de doctorado en Artes con mención en Estudios y Prácticas teatrales. Dirigida por Rodríguez-Plaza. P y co-dirigida por De Marinis. M, Pontificia Universidad Católica de Chile y Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

Chamorro, J. (2018, 27 noviembre). “El amarillo sol de tus cabellos largos”: Cuerpos disruptivos entre lo grotesco y el desparpajo travesti. *Cine y Literatura*. <https://www.cineyliteratura.cl/el-amarillo-sol-de-tus-cabellos-largos-cuerpos-disruptivos-entre-el-grotesco-y-el-desparpajo-travesti/>

M. Comandú. (2018). *Cuerpo y voz: la presencia como acontecimiento artístico*. Tesis de doctorado en Artes. Dirigida por Ulm. H y co-dirigida por Battán. A, defendida en octubre 2018, Universidad Nacional de Córdoba.

Contreras, M.J. (2008) Práctica performativa e intercorporeidad. Sobre el contagio de los cuerpos en acción. *Revista Apuntes*. N° 130, pp. 148 – 162. Santiago: Editorial Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile.

Contreras Bustamante, M. (2005). La escena teatral como dispositivo de pensar la realidad: Los estudios literarios y teatrales en el marco del pensar postmoderno. *Acta literaria*, n° 30, pp. 143–150. <https://doi.org/10.4067/s0717-68482005000100011>

Culturizarte. (2019, 8 julio). “Demasiada Libertad Sexual les Convertirá en Terroristas”: Ernesto Orellana estrena obra sobre disidencias sexuales en la Sala de Teatro U. Mayor.” *Culturizarte*. <https://culturizarte.cl/demasiada-libertad-sexual-les-convertira-en-terroristas-ernesto-orellana-estrena-obra-sobre-disidencias-sexuales-en-la-sala-de-teatro-u-mayor-2/>

De Francisco, I. (2005, 2 junio). Pippo Delbono. *El Cultural*. Recuperado 9 de noviembre de 2021, de <https://elcultural.com/Pippo-Delbono>

De Marinis, M. (2005). En busca del actor y el espectador: Comprender el teatro II (1.a ed., Vol. 2). Galerna.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1998) *Mil Mesetas - Capitalismo y Esquizofrenia* (5.ª ed.). Pre-Textos, Minult, París.

Derrida, J. (27 de enero, 1968) *La diferencia*. [Presentación en Papel]. Conferencia en la Sociedad Francesa de Filosofía, París.

Díaz Herrera, F. (2012). Teatro Popular Dos Periodos, Dos Anécdotas. *Alpha (Osorno)*, n° 35, pp. 185–194. <https://doi.org/10.4067/s0718-22012012000200012>

Eco, U. (1985) *Obra abierta*. Editorial Planeta: Barcelona

Fediuk, E., Prieto, A. (2016) *Corporalidades escénicas*. (1.ª ed.). Dirección Editorial. Veracruz, México.

Fernández, M., Guerra, P. y Begara, I. (2013). El teatro como instrumento terapéutico en la rehabilitación psicosocial. *Norte de Salud Mental*, 11(46):82–88.

Fernández-Santos, E. (2007, 1 noviembre). La belleza del bufón marginado. *El País*. https://elpais.com/diario/2007/11/01/cultura/1193871601_850215.html

Figari, C. (2009). Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación. *CLACSO*, 131–139. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/coediciones/20160217052521/09emociones.pdf>

Figueroa Burdiles, N. (2021). Comunicación Feminista y Arte Performático: El proyecto político del Colectivo Lastesis. *Nomadías*, (29), 257-279. doi:10.5354/0719-0905.2021.61068

Figueroa-Grenett, C. (2018). La acción política de niños, niñas y jóvenes en Chile: cuerpos, performatividad y producción de subjetividad. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 16(1):199-212. doi:10.11600/1692715x.16111

Finol de Franco, M. y Vera, J. (2020) “Paradigmas, enfoques y métodos de investigación: análisis teórico.” *Revista científica Mundo Recursivo*, Vol. 3, nº 1, pp. 1-24

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.

Fons Sastre, M. B. (2019). Investigar la Dramaturgia del Actor: la antropología teatral y sus aplicaciones científicas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 9(3):1–27. <https://doi.org/10.1590/2237-266089715>

Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar* (1.^a ed.). Siglo Veintiuno Editores. Aurelio Garzón Del Camino (trad.)

_____. (2008). TOPOLOGÍAS (dos conferencias radiofónicas). Rodrigo. G. (trad.) *Fractal*, nº 48, pp. 39–64

Galán Tamés, G. (2009). Aproximaciones a la historia del cuerpo como objeto de estudio de la disciplina histórica. *Historia y Grafía*, nº 33, pp. 167–204.

Galvis, Emilse. (2015). Algunas aristas de lo que está en juego en la política de la estética en Jacques Rancière. *Revista de filosofía*, nº 71, pp. 65-78. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602015000100007>

García, A. (2019, 20 julio). Danza y teatro para personas con discapacidad. *Consumer*. <https://www.consumer.es/solidaridad/danza-y-teatro-para-personas-con-discapacidad.html>

Grajales, T. A. (2007). El concepto de Teatralidad. *Artes La Revista*, 7(13): 79–85.

Grandinetti, J. (2011). El cuerpo y lo abyecto. *IX Jornadas de Sociología*, 1–9.

Gruner, E. (2002) *El Fin de Las Pequeñas Historias: de Los Estudios Culturales Al Retorno (Imposible) de Lo Tragico* (1.^a ed.). Ediciones Paidós Iberica. Buenos Aires, Argentina.

Guerrero, D. (2016). *Cuerpos abyectos. Cuerpos textuales: Tránsito y ruptura en la obra de Elizabeth Neira Calderón*. Tesis de magister en Literaturas Hispánicas. Dirigida por la Dra. Henríquez Puentes, P, y co-dirigida por Aedo, M, defendida en junio 2016, Facultad de Humanidades y Arte. Universidad de Concepción.

Harvey, D. (1998). *La Condicion de La Posmodernidad* (1.a ed.). Amorrortu Editores.

Heiremans, L. A., Debesa, F. y Wolff, E. (2002). *Teatro Chileno contemporaneo*. Andrés Bello.

Hidalgo Hernández, V. (2005). Cultura, multiculturalidad, interculturalidad y transculturalidad. *Revista de ciències de l'educació*, 75–78.

- Kantor, T. (2004). *El Teatro De La Muerte/ The Theater of Death* (Tra ed.). De La Flor/Argentina.
- Letelier, J. (2019, 22 julio). Crítica de teatro “Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas”: Resistencias políticas de los cuerpos libertinos. *Culturizarte*. <https://culturizarte.cl/critica-de-teatro-demasiada-libertad-sexual-les-convertira-en-terroristas-resistencias-politicas-de-los-cuerpos-libertinos/>
- Ley N°20.422 (2010, 10 de febrero) Normas sobre Igualdad de Oportunidades e Inclusión Social de Personas con Discapacidad. *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*. <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1010903&idParte=>
- López Sánchez, R. (2020). Retórica de la mirada sobre la base de la interculturalidad: cuerpo, lenguaje y otredad en Raúl Zurita y Dante. *Revista chilena de literatura*, n° 102, pp. 467–501. <https://doi.org/10.4067/s0718-22952020000200467>
- Lorio, N. (2021, 6 septiembre). Ars Disyecta. Figuras para una corpo-política de Alejandra Castillo. *Revista ATLAS*. Recuperado 21 de octubre de 2021, de <https://atlasiv.com/2018/11/26/ars-disyecta-figuras-para-una-corpo-politica-de-alejandra-castillo/>
- Maravic, T. (2012). Il teatro dell’altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea, di Marco. *Antropología e teatro. Rivista Di Studi*, n°3, 3pp. 37–340.
- Martyniuk, C. (1994) *Positivismo, Hermenéutica y Los Sistemas Sociales*. Argentina: Ed. Biblos
- Monsálvez Araneda, D. y Cárcamo Hermosilla, M. (2018). Dictadura y construcción hegemónica en un espacio regional: El caso de CEMA en el “Gran Concepción”, 1973–1976. *Cuadernos de historia (Santiago)*, n° 49, pp. 175–193. <https://doi.org/10.4067/s0719-12432018000200175>
- Nicholson, H. (2005). *Applied Drama* (C. Villanueva, Trad.; 1.a ed.). Palgrave Macmillan.
- Ojeda, A. (2017–09-08). Pippo Delbono: “El teatro ha perdido la locura inteligente”. *El Cultural*. <https://elcultural.com/Pippo-Delbono-El-teatro-ha-perdido-la-locura-inteligente>
- Pedroza Flores, R. y Villalobos, G. (2006). Entre la modernidad y la postmodernidad: juventud y educación superior. *Educere*, 10(34):405–414.
- Pérez, C. (2018, 1 octubre). Teletón, 40 años de manipulación emocional. *Radio Universidad de Chile*. <https://radio.uchile.cl/2018/10/01/teleton-40-anos-de-manipulacion-emocional/>
- Pérez-Delgado, H. (2015). Teatro, discapacidad e inclusión social Un acercamiento desde la obra de teatro ciego La casa de los deseos. (México). *Revista de la Facultad de Medicina*, 63(3Sup), 61–66. <https://doi.org/10.15446/revfacmed.v63n3sup.49342>
- Pérez, J. y Merino, M. (2012) “Definición de hermenéutica.” *Definición.e*, web, en <https://definicion.de/hermeneutica/>
- Pérez Navarro, P. (2007). Biopolítica y Performatividad. *Riff Raff Revista de Pensamiento y Cultura*, n° 34, pp. 111–123.
- Pila Pérez, Rafael, Pila Peláez, Rafael, Riverón Núñez, Alberto, Holguín Prieto, Víctor A. y Campos Batueca, Roger. (2010). Arthrogyposis multiplex congenita: presentation of two cases. *Revista*

Archivo Médico de Camagüey, 14(4) Recuperado en 03 de diciembre de 2021, de http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1025-02552010000400018&lng=es&tlng=en.

Ponte di Pino, O. (2014, 28 julio). #retecritica #volterra Nun me piace 'o presepe di Oliviero Ponte di Pino. *Rete Critica*. <https://retecritica.wordpress.com/2014/07/28/retecritica-volterra-nun-me-piace-o-presepe-di-oliviero-ponte-di-pino/>

_____. (2012) "Teatro de la persona, teatros del pueblo - Una reflexión sobre el teatro social y comunitario." Cattaneo.C. (trad.). *Revista ateatro*, N° 139

Ramírez, Aydée, Moreno, Natalia, Montllor, Jana y Bejarano, Leonardo. (2013). "¿Discapacitadas nosotras?" experiencias de exclusión y discriminación en los cuerpos: anormalidad, transgresión, fuga. *Nómadas*, (38):151-165. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502013000100010&lng=en&tlng=es.

Ramírez Cobián, M. T. (2017). El cuerpo por sí mismo. De la fenomenología del cuerpo a la ontología del ser corporal. *Open Insight*, 8(14):49–68. <https://doi.org/10.23924/oi.v8n14a2017.pp49-68.222>

Roa, A. (1995). *Modernidad y Posmodernidad* (2.a ed.). Andrés Bello.

Rubio, A. (2013). De la cultura del cuerpo al culto del cuerpo. *Cuerpo, Cultura Y Movimiento*, 3(5): 113-137. <https://doi.org/10.15332/s2248-4418.2013.0005.05>

Santagada, M. (2004). *La recepción teatral entre la experiencia estética y la acción ritual*. Tesis de doctorado en Filosofía. Université Laval, Quebec.

Santesmases Fernández, A. (2015). El cuerpo en disputa: Cuestionamientos a la identidad de género desde la diversidad funcional. *Intersticios*, 9(1):41–62.

_____. (2017). Cuerpos (Im)pertinentes: Un análisis queer-crip de las posibilidades de subversión desde la diversidad funcional. Tesis de doctorado en Sociología. Dirigida por Almeda Saramanch. E y Vergès Bosch. N, defendida el 10/02/2017, Universitat de Barcelona, Barcelona

Sección Clínica de Madrid (Nucep) - Centro de Estudios de Psicoanálisis Lacaniano. (2021, 30 marzo). *Del sujeto cartesiano al sujeto del psicoanálisis en Jacques Lacan*. Sección Clínica de Madrid (Nucep). Estudiar psicoanálisis en Madrid España. <https://nucep.com/publicaciones/del-sujeto-cartesiano-al-sujeto-del-psicoanalisis-en-jacques-lacan/>

Schmitz, Sabine, Annegret Thiem, y Daniel A. Verdú Schumann, editores. (2017) *Descubrir el cuerpo: estudios sobre la corporalidad en el género negro en Chile, Argentina y México*. Madrid: Iberoamericana. ISBN: 978-39-5487-560-3.

Solís Domínguez, Daniel y Martínez Lozano, Consuelo Patricia. (2014). Género, cuerpo y diversidad cultural: significaciones y prácticas de estudiantes de secundarias públicas en San Luis Potosí. *La ventana. Revista de estudios de género*, 5(39):141-178. Recuperado en 05 de noviembre de 2021, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362014000100007&lng=es&tlng=es.

Suárez, A. Y., Moreno, S. M. (2020). Cuerpo, emociones y educación en tiempos de pandemia. *Enunciación*, 25 (2, separata), XXVI-XXX. <https://doi.org/10.14483/22486798.17021>

Suárez Ramírez, Daniel. (2020). El Concepto de Política en Jacques Rancière: Una Lectura Crítica. Tesis de magíster en Filosofía, Molina González. L, defendida en 2020, Universidad de Antioquia. Medellín.

Teletón. (2019, 3 diciembre). Misión y Visión. *Teletón Chile*. <https://www.teleton.cl/nosotros/mision-y-vision/>

Toledo, U. (1997) "Giambattista Vico y la Hermenéutica Social". *Cuadernos de Filosofía*, N° 15. Universidad de Concepción

Valenti, Cristina. (2012) "Arte y emoción desde lo social - Teatro para la educación y la inclusión." Cattaneo.C. (trad.). *Revista ateatro*, N° 139

Velasco Lázaro, A. (2013). El sujeto político y la transformación social en Judith Butler y Seyla Benhabib. *Bajo Palabra*, (8):275–282. Recuperado a partir de <https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/view/3154>

Villar, M.; Mora, M. y Maldonado, A. (2018) "Un acercamiento a la investigación cualitativa en la disciplina del diseño." *Revista iberoamericana Ride*, Vol. 8, n° 16, enero-junio, pp. 535-556