



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

ESCUELA DE TEATRO

El cuerpo como elemento narrativo en escena, a partir del discurso de género.

Estudiante: Quezada Jara, Nicole Alejandra

Profesora: Retuerto Mendaña, Iria

Tesis para optar al grado de licenciada en Teatro

Tesis para optar al grado de intérprete teatral

Santiago, 2018

Agradecimientos:

En primer lugar, agradecer infinitamente a mi padre y madre que hicieron posible mi paso por la universidad y así estudiar lo que más me apasiona, sin prejuicios, solo amor y confianza en mí.

También quisiera agradecer a todas y todos los/as que siempre confiaron en mí en este lento pero rendidor proceso, que me ha nutrido de nuevos conocimientos y aprendizajes.

Agradecer la paciencia y por sobre todo la admirable pedagogía de la profesora que guio este proceso, Iria Retuerto Mendaña.

Agradezco al universo que siempre me guía por caminos llenos de aprendizajes.

Finalmente agradecer a todas las que resisten desde la lucha feminista en el teatro, la calle y sus hogares.

Índice

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	4
1.1 Introducción.....	4
1.1. Pregunta de investigación y objetivos.....	8
2. MARCO TEÓRICO.....	11
Ejes temáticos.....	11
2.1. Género como construcción social.....	11
2.2. Cuerpo como elemento narrativo dentro de la puesta en escena.....	21
2.3. El cuerpo en la escena contemporánea.....	28
3. MARCO METODOLOGICO.....	47
4. ANÁLISIS DE RESULTADOS.....	50
5. CONCLUSIONES.....	69
6. BIBLIOGRAFÍA.....	74
7. ANEXOS.....	76

1. Planteamiento del problema

1.1 Introducción

El actor o actriz cumple un rol fundamental en una representación teatral, ya que es la o el encargado de encarnar un rol y también de abrir un imaginario tanto para sí mismo, como para la o el espectador. Es por esto, que se ve enfrentado/a trabajar en base a todas sus posibilidades físicas, emocionales y vocales, las cuales deberán exponer la visión que la o el director quiera transmitir en escena a partir de un discurso.

Considerando lo expuesto anteriormente, una de las herramientas que tiene el actor o actriz para expresar- incorporada de manera natural- es el cuerpo, ya que mediante el, expone los estados emocionales por los cuales transita en escena. Por ende, el trabajo corporal de un actor o actriz, al igual que lo plantea Antonin Artaud (2009), equivale al de un atleta que debe ser entrenado tanto física como emocionalmente, para, así, ir desarrollando la capacidad de modificación corporal ante los requerimientos del rol que le toque encarnar, tanto como a las directrices que él o la directora les exige para la construcción del personaje. El cuerpo, por tanto, es fundamental en la creación de un rol, por lo cual debe estar activo y presente ante cada estímulo entregado en escena. El cuerpo debe estar siempre en posición de alerta, para que, de esta manera, pueda responder a los estímulos que entrega la escena, ya sea de manera sonora, lumínica o simplemente el estímulo de otro actor o actriz y así lograr una organicidad tanto emocional y corporal en la entrega del mensaje. Esto implica mantener una cierta tonicidad muscular para así, lograr la construcción de un rol determinado. Por ende, el trabajo corporal es parte de la formación de un actor o actriz, y a su vez representa un símbolo importante en escena al ser un cuerpo que respira, suda, siente y finalmente encarna el discurso que la o el director pretenden transmitir en su obra.

A partir de las propuestas corporales generadas por el actor o actriz, él o la directora va indicando directrices, para así orientar a las y los actores a transmitir el discurso que quiere lograr en escena. Una vez que él o la directora van observando el trabajo actoral (por ende, corporal), concluye cuales son las propuestas que se conectan y apropian del

discurso, para así, comenzar con el complejo trabajo de encontrar un lenguaje uniforme en escena que no interfiera en la entrega del discurso. El “lenguaje” que buscan los distintos directores va ligado a sus conocimientos, práctica y simplemente inclinación a un estilo determinado. Cada director y directora tienen un lenguaje distinto a la hora de dirigir a sus actores, el cual varía según las distintas corrientes teatrales, ideologías y conocimientos de cada uno/a.

Cada estilo teatral marca un contexto histórico en escena, que obedecen a una sociedad, cultura, política, religión y economía distinta de acuerdo con una época en específico. De esta manera el o la directora escoge una corriente teatral determinada para apoyar la transmisión del discurso. Una de las corrientes reconocidas por muchos/as como base actoral, es el realismo, tendencia en su momento vanguardista, que nace en Europa en la mitad del siglo XX, que busca plasmar una realidad objetiva, enfocada en problemas sociales del humano. Su objetivo es exponer los problemas del hombre en el presente sin ninguna aspiración idealizadora que sobresalga de la estructura de la realidad. Este estilo fue estudiado y llevado a la práctica por Konstantin Stanislavski, maestro ruso, que trabajaba con sus actores el método de la memoria emotiva, evocando recuerdos personales de la vida del actor o actriz en la búsqueda de una interpretación del sentir “verdadero”. Asimismo, Konstantin Stanislavski creía que aquellas emociones y actitudes reproducidas por sus actores, debían buscar generarse a partir de un “algo”, al cual denominó “acciones físicas”, postulando que cada emoción que siente el actor o actriz en escena, para ser creíble, debiera ser el resultado o consecuencia de la acción consciente que realicen. Por ende, el realismo como corriente teatral propone que la forma de trabajar para el actor o actriz está basada en la reproducción de la naturaleza y la veracidad de todos los elementos que la componen, esto quiere decir, que la escenografía, los vestuarios, y hasta el más mínimo detalle de un peinado debían copiarse según la época de la obra representada. Lo cual, bajo la mirada de uno de los discípulos de Konstantin Stanislavski, creía que limitaba al actor o actriz a ahondar en sus formas expresivas, ya que debía ceñirse estrictamente a características definidas del personaje, minorizando la utilización de recursos actorales como el entrenamiento corporal y por consecuencia el vocal. Es por esto que el cuerpo no aparece como elemento único en el realismo, sino como una parte dentro de la obra, privando de alguna forma a las y los actores de ahondar en diversos universos corporales y vocales en escena.

Consciente de las “limitaciones” del realismo, Vsevolod Emílievich Meyerhold (actor y director teatral), abandonó la escuela de *Teatro del arte* en Moscú en desacuerdo con la metodología de Konstantin Stanislavski, ya que buscaba la manera de explotar las posibilidades fisiológicas del actor o actriz en escena. De esta manera, da pie a corrientes más recientes que buscan la exploración del cuerpo en escena.

A partir de aquella premisa Meyerhold, comenzó a investigar las posibilidades del actor o actriz, comprendiendo el cuerpo como elemento de composición a través de los medios expresivos como la voz, el canto, la respiración, la conexión con las emociones y los movimientos corporales. Este sistema de adiestramiento actoral previo a la representación se llamó “biomecánica”. Se partía de la premisa de que era necesario conocer la mecánica de su propio cuerpo para exponer en escena todas aquellas manifestaciones fundamentales de la obra a las y los espectadores, logrando en ellas y ellos la reflexión y conciencia de lo que estaban apreciando.

Es así como, a partir de los hallazgos encontrados por los autores mencionados anteriormente, el cuerpo se va posicionando cada vez más dentro de la escena de manera específica y con un rol determinado, logrando ser instaurado como un medio expresivo que no requiere necesariamente la voz ni otros elementos de la escena para poder ser comprendido, y que además se transforma en un objeto de estudio dentro de distintas puestas en escena.

Dentro de esta investigación, el tipo de discurso que se analizará es el del género, comprendiendo las distintas ramas que reúne aquel concepto, y en este caso, de qué manera se logra manifestar a través del cuerpo en escena, comparando a su vez la conexión que existe entre el género y el cuerpo y a partir de aquello, examinando y comprobando de qué manera se genera un discurso con ambos conceptos fusionados.

El género se define como los roles impuestos socialmente a partir de nuestro origen, esto quiere decir que, dependiendo de nuestro sexo, ya sea femenino o masculino (también impuestos), se nos imponen dogmas comprendidas y naturalizadas universalmente en base a lo que debemos ser o lo que se debe llegar a ser. Es por esto, que algunas autoras como Judith Butler, explican y analizan el género separado del sexo, ya que, no necesariamente el género va de la mano con nuestro sexo, declarando así, que somos una construcción que se rige bajo normas que nos limitan y frenan a ser realmente lo que queremos ser, ¿y que es realmente lo que queremos ser?, aquello jamás lo

averiguaremos sin antes comprender la diferencia entre cuerpo sexuado y género. Una vez que se logre socialmente una comprensión de aquello, existirá un libre albedrío que se escapará de todo aquello que naturalizamos al nacer, entendiendo y reconociendo aquel estado como “heteronorma”. La heterónoma, no es un concepto tan reconocido socialmente, ya que al estar naturalizado y habituado en el ser humano/a, se asimila como parte de la o el individuo. La heterónoma, como lo dice la palabra, son normas impuestas desde que nacemos, algo tan simple como, por ejemplo, asimilar el color rosado a las niñas y el color azul a los niños, generando así una constante en la humanidad, la cual se traspasa de generación en generación, sin darnos la posibilidad de comprender que, como dice Simone de Beauvoir (1949), “No se nace mujer, se llega a serlo”. Lo mismo ocurre con los hombres, ellos también llegan a serlo, desde un lugar con más privilegios y menos opresión a diferencia de la mujer.

A partir de aquella premisa de género, se analizará el cuerpo en escena, conociendo la metodología de directores y directoras que generan propuestas en base a ello, y también así, de qué manera gesta un discurso, indagando en las distintas formas y posibilidades corporales del actor o actriz. Es por esto, que esta investigación se plantea en base a la siguiente interrogante *¿CÓMO SE RELACIONAN LOS DISCURSOS DE GÉNERO CON LA PUESTA EN ESCENA DEL CUERPO NARRATIVO EN DIRECTORES/AS TEATRALES CONTEMPORÁNEOS??*, a partir de aquella pregunta se explorará los distintos estilos y procesos que estos/as realizan con sus actores y actrices, para así, conocer el resultado y el significado de aquel discurso de género que se propone mediante el cuerpo, y como aquel es abordado según las metodologías y estilos. Por ende, se comprende el cuerpo como un instrumento moldeable, que puede por una parte exponer un discurso de género o reconociendo diversas y por qué no, nuevas formas de expresarlo. Es por esto, que dentro de la investigación se irá indagando en los tipos de lenguaje que construye el cuerpo a partir del género, y cómo aquellos van dando forma a nuevas posibilidades tanto como para el actor o actriz y para los/as espectadores/as, que son finalmente los receptores de aquella propuesta de dirección y quienes también juzgan el espectáculo. El cuerpo se abordará como materia de investigación bajo el género, abriendo así nuevas posibilidades y métodos descubiertos por distintos autores/as, los cuales aportarán desde sus propias metodologías y conocimientos, ayudando a la comprensión del proceso que necesita el cuerpo de un actor o actriz para en este caso, expresar un discurso de género.

1.2 Problematización

Tema: Los discursos de género a partir del cuerpo narrativo en escena.

Pregunta: ¿Cómo se relacionan los discursos de género con la puesta en escena del cuerpo narrativo en directores/as teatrales contemporáneos?

Objetivo General: Analizar la relación entre discursos de género y el cuerpo narrativo en la puesta en escena de directores y directoras teatrales contemporáneos.

Objetivos específicos:

- 1.- Describir las características del lenguaje corporal en las tres distintas obras dramáticas analizadas.
- 2.- Identificar las formas que las y los directores trabajan con el cuerpo de los actores y actrices, el género en escena.
- 3.- Comprender la base ideológica desde el género en el lenguaje corporal que propone cada director y directora.
- 4.- Comparar las visiones y la práctica de las y los distintos directores, analizando sus discursos de género.

1.3 Justificación

A partir de la inclusión del cuerpo en la escena contemporánea, se quiere indagar en las posibilidades del mismo de construir un discurso de género. A la base de esta idea se encuentra el supuesto teórico que asume el cuerpo como un elemento neutro, que solo se asocia a un género por la presencia de construcciones sociales y culturales, pero que podría ser considerado un instrumento de cambio. Frente a esto, interesa indagar en la forma en que las directoras y directores enfrentan el cuerpo en escena desde esos principios, rompiendo con la tradición teatral realista de no ahondar en más posibilidades corporales.

Los puntos de comparación sobre el cuerpo en el realismo y el cuerpo contemporáneo radican en la forma clásica y normada de explotar las posibilidades corporales en el realismo versus la liberación y apreciación del cuerpo en la escena contemporánea. Esto no quiere decir que en el realismo no se trabajen temas contingentes al contexto establecido, ni mucho menos que no atiende a un marco político, sino que las formas

corporales son más estrictas, menos exploratorias. Por ello, se vuelve relevante dentro de la investigación para el actor o actriz, conocer y buscar diversas posibilidades con el cuerpo a partir del género, comprendiéndolo como un elemento político y combativo que a partir de hallazgos actorales logren promover el teatro como un medio de comunicación activo, con un contenido social vigente y que esté en servicio de un contexto establecido. De esta manera se podrá indagar en diversas formas de hacer política con el cuerpo, construyendo de manera natural y a medida que se desarrolla la investigación corpórea, nuevas formas de exponer el discurso de género, tomando conciencia del acto político que se puede llegar a realizar con el cuerpo en escena, siendo reconocido como un elemento que puede vincularse directamente con la sociedad y proporcionar información en la medida que este mismo se apropie del discurso.

Las construcciones sociales son imposiciones sobre el cuerpo que están naturalizadas desde que nace un ser humano/a, subordinando su actuar desde que tiene uso de razón, determinando así, su condición humana y social. Es por esto que el tema a investigar se torna interesante, ya que, al ir indagando en diversos estilos teatrales, se va comprendiendo de qué manera aportan en la narración del cuerpo y por consiguiente la transmisión del discurso (en este caso de género) como materia de metamorfosis ante diversas posibilidades de construcción que escapan de la norma, logrando que el actor o actriz indague en distintas posibilidades corporales, asumiendo que el lenguaje corporal en escena se adecua y trabaja según a que ideología se quiere exponer.

Por ende, el cuerpo se vuelve relevante en escena, a la hora de explotar sus posibilidades, ya que por una parte se nutre de conocimiento y por otra, logra un nexo importante entre las posibilidades actorales y, además, como un medio de comunicación que busca exponer problemáticas sobre el género en la sociedad.

2. Marco teórico

A continuación, se expondrán las bases teóricas que aportan y sustentan esta investigación, dividiéndose en tres ejes complementarios, los cuales son: Género como construcción social, cuerpo en el teatro como elemento narrativo dentro de la puesta en escena y el cuerpo en la escena contemporánea. Dentro de los tres ejes mencionados anteriormente, se indagarán diversas miradas de autores y autoras, sobre el concepto que tienen del cuerpo y género. También se estudiarán los diversos estilos teatrales contemporáneos, permitiendo acercarnos más al discurso que el director o la directora quieren plasmar y desde qué lugar lo hacen, para así comprender como contextos sociales, económicos y culturales afectan de la alguna forma el discurso de género que se quiere narrar en escena.

2.1. Género como construcción social

En este eje, se abordará el género como construcción social, analizando diversas autoras, ya que, a partir de ello se podrá visualizar las diversas teorías que reflexionan sobre éste y, en consecuencia, abordar la forma en que se comprende el cuerpo desde dicha perspectiva. Con este sustento será posible, posteriormente, analizar los discursos de género en base al cuerpo, y cómo estos influyen dentro del mismo al momento de expresarse en escena. Este análisis será influenciado por las autoras: Judith Butler, Simone de Beauvoir, Beatriz Preciado, Marcela Lagarde y Emma Goldman: todas ellas abordan las temáticas de cuerpo, género y sexualidades.

2.1.1. ¿Qué es ser mujer?

Simone de Beauvoir (1949), en su libro “El segundo sexo” , tematiza en torno a la mujer y el feminismo, explicando que, a pesar de los intentos que se han llevado a cabo por cambiar la visión de la mujer en la sociedad, existen normas y construcciones que la someten, de manera naturalizada, a una posición de inferioridad. A partir de esto, Beauvoir cuestiona la existencia real de mujeres, o sea, habla de la mujer como concepto y cómo a partir de ello es subyugada producto de su condición biológica. En base a lo expuesto anteriormente, Beauvoir, se cuestiona también cuáles son los parámetros que

determinan a una mujer y su feminidad, reflexionando sobre qué implica en nuestra sociedad el ser mujer. A continuación, se expondrán los diversos elementos clave, a partir de algunos de los capítulos del libro.

Condicionantes biológicas.

“La palabra hembra conjura en su mente una zarabanda de imágenes: un enorme óvulo redondo atrapa y castra al ágil espermatozoide; monstruosa y ahíta, la reina de los terms impera sobre los machos esclavizados; la mantis religiosa y la araña, hartas de amor, trituran a su compañero y lo devoran; la perra en celo corretea por las calles, dejando tras de sí una estela de olores perversos; la mona se exhibe impúdicamente y se hurta con hipócrita coquetería; y las fieras más soberbias, la leona, la pantera y la tigre, se tienden servilmente bajo el abrazo imperial del macho. Inerte, impaciente, ladina, estúpida, insensible, lúbrica, feroz y humillada, el hombre proyecta en la mujer a todas las hembras a la vez.” (Beauvoir, 1949; 12)

Beauvoir (1949), en la cita expuesta anteriormente, compara – desde la lógica patriarcal – a la “hembra” con la mujer, y no porque la mujer provenga de la naturaleza, sino, porque el concepto la encierra en su sexo. De esta forma, el hombre cataloga a la hembra como símbolo de debilidad y estorbo, no obstante, también se ve amenazado de alguna forma por las hembras, por ende, las minorizan e invisibilizan. Frente a esto, De Beauvoir se cuestiona cuál es el rol de la hembra en el reino animal, ante lo cual, explica que “hembras” y “machos”, no se distinguen a primera vista con tanta claridad, ya que, por pelaje, manchas y mezclas cromáticas, son difícil de diferenciar. No obstante, existe un proceso en el macho y la hembra que los diferencian sin dudar: la reproducción. El espermatozoide solo se crea y mantiene porque su vitalidad está en el ovulo, sin embargo, el ovulo no puede existir si no es superándose. He ahí la gran diferencia, ya que la mujer representa la continuidad de la vida, la creación, y por otra parte el hombre es el que mantiene el curso establecido, en este caso particular de la reproducción. En base a esto, el hombre es el que se encarga de separar nuevas creaciones y determina la individualización como signo de dominio, ante lo cual, la mujer se ve cada vez más

esclavizada. A pesar de ser la que da vida, es vista por el hombre, como la más frágil, resignada a vivir su tormentoso destino que claramente la diferencia de él.

Jerarquías imperantes

A partir de las condicionantes biológicas hacia la mujer, expuestas anteriormente, se generan jerarquías de poder, que Simone de Beauvoir (1949) identifica desde las “incapacidades” que se asigna a las mujeres, excluyéndolas de cualquier atribución de poder que pueda existir, ya que no cumplen con los mismos requisitos valorados y asociados al del “macho” y su destino se encarcela en la reproducción. En base a esto, explica cómo las mujeres, en tiempos primitivos, al ser más robustas y al parecer poseer una mayor musculatura, eran destinadas a cargar pesados fardos, sin embargo, no era por considerarlas igual de fuertes que el hombre, si no que el objetivo era que los hombres tuviesen las manos desocupadas en caso de que cualquier fiera o bestia se atravesara en su camino y lo quisieran atacar. Por ende, aunque las mujeres posean capacidades físicas como las del hombre, se veían subyugadas a trabajos domésticos.

“Se cuenta que las amazonas se mutilaban los senos, lo cual significa que, al menos durante el período de su vida guerrera, rehusaban la maternidad. En cuanto a las mujeres normales, el embarazo, el parto, la menstruación disminuían su capacidad de trabajo y las condenaban a largos períodos de impotencia; para defenderse contra los enemigos, para asegurarse el sustento y el de su progenie, necesitaban la protección de los guerreros y los productos de la caza y de la pesca, a las que se dedicaban los hombres.” (De Beauvoir; 1949;27)

En base a esta cita, De Beauvoir (1949), expone que la mujer, al estar confinada a su biología, una vez que tomaba la decisión de reproducir, al ser un acto reiterativo, entregaba toda su energía en los partos y crianzas, por lo tanto, se veían aisladas de tareas que requerían fuerza y dedicación. Por ende, la mujer, como lo explica De Beauvoir, es un medio de reproducción. De esta manera es confinada a tareas domésticas y, además, la hace depender de los cuidados y reglas impuestas por los hombres. De esta manera De Beauvoir manifiesta:

“La mujer es sede de una historia que se desarrolla en ella y que no la concierne personalmente.” (De Beauvoir; 1949; 15)

Diferencias entre sexo y género

Simone de Beauvoir (1949), plantea que el cuerpo humano se divide y diferencia naturalmente en dos sexos con condiciones específicas (vagina- pene) y que el género se construye en base a dogmas culturales impuestos, los cuales no necesariamente corresponden al sexo que se nos otorga por naturaleza. Por ende, estos cuerpos sexuados biológicamente están catalogados bajo dos términos imperantes en la sociedad: femenino y masculino, comprendiendo que ambos, al ser estructuras sociales, generan disputas jerárquicas en cuanto a relaciones de poder. Al analizar cómo están construidas las significaciones culturales según el sexo, De Beauvoir (1949), plantea que las mujeres sufren restricciones atribuidas a éste, denominándola, por las consecuencias que esto tiene como “el segundo sexo”. A partir de aquellas diferencias entre sexo y género, la autora expone lo siguiente:

“No se nace mujer; llega una a serlo” (De Beauvoir ;1949; 17)

A partir de esta cita, De Beauvoir (1949), aclara lo mencionado anteriormente, explicando que la mujer se construye una vez que se apropia del género y concepto impuesto, aceptando de manera automática y natural todos aquellos dogmas que tendrá que cargar por el resto de su vida.

2.1.2. Construcciones de género a partir de la cultura

Marcela Lagarde (1996), antropóloga feminista, postula que la construcción de género subsiste por la cultura, y que, por tanto, dependiendo de cada etnia y contexto establecido se comprende y se instala el género de manera distinta. Es por esto que Lagarde, se enfoca en los contextos, ya que postula que cada sociedad posee una forma particular de establecerse: la diversidad cultural, económica, social y política de cada grupo social.

Reflexiona, en esta lógica, que la cultura de cada etnia forma a cada ser social, - por ende, a las sociedades- y puede ir cambiando sus concepciones de genero a medida que la sociedad vaya transitando por medio de distintos contextos históricos, con dogmas y nuevas cosmovisiones de género que serán replicadas y renovadas en las próximas generaciones. Aquello es expresado en lo siguiente:

“Es importante identificar las diversas cosmovisiones de género que coexisten en cada sociedad, cada comunidad y cada persona. Es posible que una persona a lo largo de su vida modifique su cosmovisión de género simplemente al vivir, porque cambia la persona, porque cambia la sociedad y con ella pueden transformarse valores, normas y maneras de juzgar los hechos.” (Marcela Lagarde, 1996; 7)

Perspectiva de género

Lagarde (1996) hace un análisis sobre lo que se denomina “perspectiva de género”, como el medio para establecer las semejanzas y diferencias de ambos géneros, y así conocer las condiciones, posibilidades, y estilo de vidas que tiene por una parte el hombre y por otra, la mujer. Propone analizar cómo ellas y ellos se enfrentan a estas construcciones y cómo las sobrellevan en su cotidiano, cuestionándose si aquellos constructos sociales logran, de alguna forma, cumplir con los anhelos y expectativa de vida de ellas y ellos; cuáles son las diferencias en cuanto a un desarrollo social y personal de cada mujer u hombre, o los avances que cada género tiene sobre el otro en base a sus posibilidades. Por otra parte, expone que la perspectiva de género feminista puede visibilizar esto de manera equitativa según cada contexto, desde sociedades desaparecidas o etnias milenarias y religiosidades. De esta forma no se limita a procesos sociales netamente occidentales y políticos. La perspectiva de género feminista va en contra del orden patriarcal de manera combativa, criticando la opresión y jerarquías políticas imperantes establecidas por el género.

Marcela Lagarde (1996), al igual que Simone De Beauvoir, comprenden la acción política de género, desde la unión entre mujeres, mediante reuniones y conversatorios sobre políticas de género. Lagarde (1996), establece que aquellas reuniones han logrado crear pequeños grupos dentro de instituciones gubernamentales, cooperativas, partidos e

iglesias, generando redes de comunicación y aprendizaje en participación pública y de acciones políticas en las comunidades. Ante lo cual, Lagarde (1996), expone:

“La diversidad de las mujeres y de las problemáticas que las han interesado ha encontrado en la perspectiva de género una vía para hacer avanzar sus propuestas y ellas han creado mecanismos institucionales, redes y encuentros, espacios, foros, congresos y asambleas; han producido investigaciones y han inventado alternativas y las han difundido en libros, revistas, folletos, videos y películas, cintas, discos y todo tipo de creaciones estéticas. A través de estos encuentros y comunicaciones, pero sobre todo mediante la producción, se procesa y difunde lo que las mujeres diseñan, elucubran e inventan desde latitudes y regiones distantes al enfrentar sus vidas.” (Lagarde;1996; 4)

2.1.3. Materialidad en los cuerpos

“Podemos tratar de retornar a la materia entendida como algo anterior al discurso para basar nuestras afirmaciones sobre la diferencia sexual, pero esto sólo nos llevaría a descubrir que la materia está completamente sedimentada con los discursos sobre el sexo y la sexualidad que prefiguran y restringen los usos que pueden dársele al término. Además, podemos tratar de recurrir a la materia para poder fundamentar o verificar una serie de ataques y violaciones, pero esto sólo nos llevaría descubrir que la materia misma está fundada en una serie de violaciones, violaciones inadvertidamente repetidas en la invocación contemporánea.” (Butler; 1993; 53)

A partir de esta cita, Judith Butler (1993) filósofa y post-esculturista, plantea en su libro “Cuerpos que importan” la materialidad impuesta en los cuerpos. Postulando que la materialidad es toda condicionante social establecida de manera natural a los cuerpos, los cuales son sometidos a significados y roles imperantes en la sociedad. Asimismo, cuestiona la existencia natural de los dos sexos establecidos: femenino y masculino. Plantea, así, la existencia de un universo ignorado: la disidencia sexual (lesbianas, homosexuales, bisexuales y transexuales), desde el cual se asume la existencia de más sexos no reconocidos e ignorados por la sociedad, justamente por no regirse bajo

construcciones sociales establecidas. Judith Butler los reconoce como los cuerpos que no importan, argumentando que los únicos cuerpos que si importan, se condicionan a dos géneros naturalizados. A su vez, se cuestiona el poco poder de decisión que tienen mujeres y hombres sobre su cuerpo y anhelos en el mismo en el acto sexual: ¿será parte del real sentir aquel deseo sexual por un cuerpo sexuado opuesto al propio? O ¿será una especie de sometimiento naturalizado el deseo por el sexo opuesto? Por lo tanto, logra poner en duda veracidad y libertad del acto sexual impuesto, versus los deseos primitivos de cada ser. En base a esto, Butler (1956), establece dos conceptos: la transferibilidad y la performatividad. La transferibilidad es la manifestación mediante sexualidades subversivas contra el modelo heteronormativo impuesto, donde los cuerpos no son capaces de poseer una identidad propia, ya que, se les otorgan significados universales. Por otro lado, la performatividad de género son las construcciones establecidas en los cuerpos, con roles que los subyugan a comportamientos y géneros definidos.

Teoría Queer

Judith Butler, se basa en el constructivismo de Simone De Beauvoir, al reconocer la existencia de construcciones sociales que confinan tanto a la mujer como al hombre a imposiciones y roles a los que se les somete desde su origen. Sin embargo, Butler, complejiza aquella lógica, desafiando la construcción: disidencia sexual, término que la autora otorga a todos esos cuerpos sexuados que se escapan de la norma, pero que existen en nuestra sociedad: lesbianas, homosexuales, transexuales, travestis y un sinnúmero de identidades que quedan excluidas, al no estar bajo la construcción específica de los dos sexos establecidos.

Es por esto que Butler plantea la Teoría Queer, que tematiza cómo las sexualidades se escapan de las convenciones establecidas en una sociedad heterosexual, que se rige bajo la monogamia, y prácticas sexuales que no ahondan en más posibilidades. Las sexualidades periféricas, según Butler, transgreden aquellos valores impuestos, atreviéndose a experimentar formas atípicas a lo convencional. Es por esto que la teoría queer, incluye a todos aquellos gremios de cuerpos excluidos y minimizados: mujeres, musulmanes, travestis, prostitutas, transexuales, indígenas, etc., tomándolos como objeto de estudio, para así exponer todos los abusos y discriminación (clasista, racista, sexual) que sufren en un modelo que se impone desde nuestro origen (Quintero- Fonseca; 1996).

2.1.4. Contra-sexualidad

Beatriz Preciado (2002), filósofa feminista, comparte las mismas teorías de Judith Butler, planteando en su libro “Manifiesto contra-sexual” (2002), que el cuerpo se ve condicionado a una imposición sexual naturalizada desde que se da vida a un ser humano, el cual es definido mediante la dicotomía en base a dos conceptos: masculino/femenino. Postula que, a medida que transcurre el tiempo, se van generando nuevas tecnologías sexuales condicionadas a las normas de heterosexualidad impuestas. Preciado complementa la teoría de Judith Butler creando el término de contra- sexualidad, el cual define como:

“La contra-sexualidad es también una teoría del cuerpo que se sitúa fuera de las oposiciones hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexualidad/homosexualidad. Define la sexualidad como tecnología, y considera que los diferentes elementos del sistema sexo/género denominados «hombre», «mujer», «homosexual», «heterosexual>>,«transexual», así como sus prácticas e identidades sexuales no son sino máquinas, productos, instrumentos, aparatos, trucos, prótesis, redes, aplicaciones, programas, conexiones, flujos de energía y de información, interrupciones e interruptores, llaves, leyes de circulación, fronteras, constreñimientos, diseños, lógicas, equipos, formatos, accidentes, detritos, mecanismos, usos, desvíos.” (Preciado,2002 ;19)

A partir de la cita, se puede comprender que el cuerpo es considerado, en nuestra cultura, como una máquina que se va adaptando a todas las nuevas tecnologías sexuales, mediante las que se expresan ya que están bajo aquellas normas que se asimilan como naturales. Por ende, se normaliza la utilización del cuerpo como medio de producción y reproducción en el mercado, aludiendo que somete a las mujeres al control sexual y la reproducción y privilegian la imagen del pene, como núcleo único centro de reproducción y deseo sexual. A partir de esto, Preciado (2002), explica que existen imposiciones que condicionan a partes específicas del cuerpo clasificándolas como “erógenas”, impulsando una disputa de poder entre géneros, ya que, al excluir las otras partes del cuerpo se jerarquizan los sexos (femenino/masculino), haciendo coincidir con estados afectivos y ciertas sensaciones con reacciones fisiológicas.

2.1.5. Mujer y prostitución

Emma Goldman (1869), anarquista feminista de origen lituano, plantea en uno de sus ensayos que la mujer, ya sea negra, amarilla o blanca, es consumida por la prostitución producto del capitalismo y las limitadas posibilidades que el mismo sistema le entrega en cuanto a opciones de vida, por lo cual, aquellas mujeres que son abandonadas e invisibilizadas por el sistema, no logran tener la concepción de auto valerse no solo desde su cuerpo, si no desde otras formas de poder sustentarse, ya que, independiente de cualquier oficio que se le adjudique, será siempre validada socialmente desde el favor sexual. Es por esto que, con salarios paupérrimos y una cantidad de tiempo libre que tiene la mujer solo por ser, es arrastrada casi de manera automática a la prostitución. Ante esto, Goldman, plantea:

“La inferioridad social y económica de la mujer, es directamente responsable de su prostitución”. (Goldman;2012; 141-142)

Gran cifra de las mujeres jóvenes y trabajadoras que practican la prostitución son de clases humildes y provienen de contextos donde la vulnerabilidad es extrema, por lo que cualquier deformidad física, problemas del seno familiar, escasos recursos, son lapidarias en su futuro, por lo tanto, tienen que recurrir a esta forma violenta que las encasilla y además las discrimina e invisibiliza socialmente, por querer sobrevivir en una sociedad capitalista donde la mujer siempre será cosificada y construida limitadamente para el beneficio de otros.

Emma Goldman, plantea que la prostitución en una mujer es ejercida no solo desde el oficio de vender su cuerpo de manera literal a un/a otro/a, sino que también aquella prostitución se llevaba a cabo en acciones donde la mujer pierde su autonomía y se entrega a otro en todo ámbito, no solo desde su cuerpo, también desde la posibilidad de decidir por cualquier anhelo propio que pueda tener, ya que es reprimido e invisibilizado por la imagen que la subordina y la oprime. Es por esto que Goldman, expone que encuentra un gran porcentaje de prostitutas en sirvientas, ya que son esclavizadas a la monotonía de la servidumbre hacia un otro, sin poder estar en un hogar y compartir alegrías con su gente y decidir sus tiempos de descanso, la llevan muchas veces a buscar en la prostitución aquel recreo y autoestima perdida que posee.

La religión, ha criticado la prostitución desde su visión moralista y patriarcal, ya que, invalidan a las mujeres que la ejercen, sin embargo, escritos han afirmado que la prostitución nació desde la religión cuando Heródoto (500 a.c.). Se estableció que toda mujer que llegase a una edad adulta tendrá que entregarse a cualquier hombre desconocido que lance un cobre en la falda como signo de adoración a la Diosa. En la actualidad, la religión tiene una visión aún más castradora de la prostitución, generando el repudio hacía a ella y todas las mujeres que la ejerzan.

"En los tiempos modernos, la iglesia se cuida más, respecto a este asunto. Por lo menos abiertamente no fomenta el comercio de lenocinio. Encuentra mucho más provechoso constituirse en un poder casi estatal, por ejemplo, la iglesia de la santísima trinidad y alquilar a precios exorbitantes las reliquias de un muerto a los que viven de la prostitución". (Goldman; 2012;145)

Desde la visión moralista, existe una concepción muy distinta de la que les sucede a los hombres en los primeros acercamientos a su sexualidad. El hombre será visto como el incursor de un nuevo proceso en su vida, el cual guiado por el instinto debe satisfacer aquellos deseos. Sin embargo, los moralistas critican y minorizan a la mujer si se deja llevar por aquel instinto. Por ende, Goldman, plantea que el problema no es que una mujer vende su cuerpo, si no, que lo haga fuera del matrimonio. De igual modo, Goldman, critica que durante la historia se han ejecutado un sin fin de matrimonios por conveniencias monetarias, sin embargo, si existe una real unión entre dos personas de manera más desinteresada y espontanea, es condenada y expuesta como acción repudiable.

2.2. Cuerpo como elemento narrativo dentro de la puesta en escena.

Vsevolod Emílievich Meyerhold (1874), fue un teórico y director de teatro. Tras abandonar el "Teatro del arte"-sustentado bajo la teoría realista de Konstantin Stanislavski, vuelve al mismo unos años después, pero esta vez encargado del Teatro Estudio, donde estrenó la obra "La muerte de Tintagiles de Maeterlinck". Sin embargo, Konstantin Stanislavski no abrió a público la obra tras ver un ensayo. Meyerhold no dio su brazo a torcer y reconoció el Teatro Estudio como aporte a la vanguardia rusa teatral, asumiendo la responsabilidad de investigar las posibilidades corporales de un actor o actriz a partir de un método teatral significativo. Esto quiere decir que, al comenzar una investigación corporal a fondo, Meyerhold apuntaba a que el teatro naturalista tenía como fin único la representación exacta de la realidad, por lo tanto, la escenografía debía ser lo más real posible, dejando al actor o actriz a disposición de un decorado establecido, limitando sus capacidades y posibilidades de investigación en la escena, ya que las caracterizaciones exactas de los personajes coartaban los recursos expresivos que pudiesen llegar a proponer las y los actores. Es por esto que Meyerhold, comenzó a trabajar sus teorías con los estudiantes del Teatro- Estudio, creando el método "teatro de la convención consciente" o "biomecánica", proponiendo un acercamiento a las formas del teatro antiguo a través de las manifestaciones dionisiacas y sacramentales, en base a ritos y ditirambos donde el cuerpo se libera mediante éxtasis, generando una acción sanadora como lo es la acción en la tragedia, que más allá de la técnica proponía la corporalidad desde una catarsis interna que se exterioriza en base a las posibilidades corporales descubiertas. En base a esto, Meyerhold postula que hay que tener conocimientos técnicos básicos del cuerpo y que la palabra debe estar en tercer lugar, esto quiere decir, primero el movimiento, luego el pensamiento y por último la palabra (Centeno;2005).

Thomas Richards (2005), discípulo de Jerzy Grotowski, aborda en su libro "Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas" (2005), la metodología utilizada por el autor polaco sobre las acciones físicas. El autor realiza una comparación entre las acciones físicas propuestas por Konstantin Stanislavski (en el realismo) y el trabajo de Jerzy Grotowski. La diferencia radica en que las acciones físicas propuestas por Stanislavski se sustentan en

la organicidad a partir de las leyes naturales de la vida cotidiana, que por medio de una estructura y composición definida se presentan en el escenario. Sin embargo, Grotowski apunta a la misma organicidad, pero desde una corriente biológica de impulsos y que tiene como fin la acción concreta.

“Antes de la acción física hay el impulso, que empuja desde dentro del cuerpo, y podemos trabajar sobre eso: podemos incluso estar en un autobús público y, sin que nadie se dé cuenta, hacer esta preparación. En realidad, si una acción física no está precedida por un impulso, se convierte en algo convencional, casi como un gesto. Cuando trabajamos sobre los impulsos, todo queda enraizado en el cuerpo.” (Richards;2005; 159-160)

Desde este punto de vista de Grotowski (2005) trabaja los impulsos a partir de un cuerpo desbloqueado y extra cotidiano. Es por esto que señala que el actor o actriz busca esos impulsos que están enraizados dentro del cuerpo y que luego se exteriorizan hacia la periferia. De esta manera expone que cuando se tiene la intención de realizar algo, existe dentro del cuerpo una intención “adecuada” que logra que la acción se pueda exteriorizar. Sin embargo, señala que no puede existir una intención si no hay una movilización propiamente muscular y corporal que logre manifestar las acciones, lo cual no quiere decir que los impulsos solo se generen en base a contracciones musculares, ya que existen varios actores y actrices que utilizan métodos que los lleven a la relajación antes de salir a escena. No obstante, al llegar al escenario se bloquean completamente. Ante esto Grotowski (2005), propone que lo que es necesario se contrae y lo que no, se relaja.

Jaques Lecoq (1997), profesor de actuación, plantea en su libro “El cuerpo poético”, que el actor o actriz aborda las palabras por medio de los verbos. Para poder realizar este análisis desde la palabra, hay que encontrar verbos que ofrezcan una verdadera dinámica corporal, para que de este modo logren que el cuerpo se modifique. Una de las dinámicas utilizadas para comprender el cuerpo en movimiento, fue poner a varios alumnos y alumnas a trabajar en base a poemas en distintos idiomas, dentro de los cuales se encontraron abismantes diferencias semánticas entre uno y otro, lo que hacía que no existiera una verdadera comprensión del mismo. Para esto, Lecoq, propuso que la mejor manera de comprender aquellos poemas en distintas traducciones era a partir de la “mimodinámica”, lo cual consiste en poner el poema en movimiento, ya que, de esta

manera, el cuerpo narraría sin restringirse a reglas gramaticales que limiten la comprensión del mismo. A partir de la "Mimodinámica", Lecoq denomina "la música como compañera", donde los sonidos son dispuestos a disposición de un organismo en movimiento, corporeizando la música y a su vez reconociendo todo aquello que no se ve en ella. Estos acercamientos "mimodinámicos", logran que el actor o actriz enriquezca su juego actoral en escena, generando ritmos corporales y escénicos que puedan empoderarse de un gesto en específico y explotarlo a través de la narración corporal.

En el segundo capítulo de su libro, Lecoq, explica el movimiento, desde la expresión, moviendo pies, hombros, pelvis, pecho, cuello, cabeza, brazos y manos, desarrollando y descubriendo el sentido dramático de las diferentes partes del cuerpo. Al realizar estos movimientos por separado, Lecoq aclara que el movimiento jamás es un acto mecánico, sino justificado, esto quiere decir que cada acción tiene un motivo de ser, ya que existe un algo que impulsa a realizar un movimiento. La indicación, la acción y el estado, son las tres maneras de justificar un movimiento según Lecoq, planteando que el espacio exterior es reflejado en el espacio interior del actor o actriz.

"Los movimientos acrobáticos son aparentemente gratuitos. No "sirven" para nada, salvo para el juego. Son los primeros movimientos naturales de la infancia. El niño sale del cuerpo de su madre encogido sobre sí mismo: antes de gatear o de andar, sus primeros contactos con el suelo se hacen a partir de un movimiento de cabeza, que lo propulsa en una voltereta lateral. Mi objetivo consiste en hacer que el actor reencuentre esa libertad de movimiento que predomina en el niño antes de que la vida social le imponga otros comportamientos más convencionales." (Lecoq; 1997; 109)

A partir de esta cita, Lecoq, plantea la "acrobacia dramática", la cual comienza con movimientos simples que se van complejizando a medida que el actor o actriz vayan sobrepasando obstáculos que lo lleven a realizar acrobacias, comprendiendo este proceso como liberación de las y los actores. Dentro de esta metodología, Lecoq trabaja con fuerza, flexibilidad y equilibrio, comprendiendo el cuerpo acrobático como elemento de transposición en escena, el cual puede hacer que el actor o actriz lleguen al límite de la expresión dramática.

En el libro “El teatro y su doble”, Antonin Artaud (2009), actor, director y dramaturgo francés, reformula la concepción de teatro de siglos pasados, haciendo una crítica directa a las formas artísticas que se estaban llevando a cabo en aquel contexto histórico, ya que consideraba que el teatro estaba siendo dominado por el poder, subyugado a estructuras ideológicas que condenaban a lo artístico a lo más tradicional, delimitando formas de representación que no indagaban más allá de lo moralmente correcto en escena. Ante esto, Artaud, propone la creación de un nuevo lenguaje que no se genere bajo parámetros impuestos, sino que pueda ahondar en nuevas posibilidades que desde las entrañas y el desborde traspasen la carne del interprete, por medio de gritos, gestos, sonidos guturales provoquen vibraciones corporales y espirituales que lo lleven a un estado de catarsis dentro de la escena. A continuación, se expondrán breves síntesis de las ideas de Artaud explícitamente sobre el cuerpo.

Influencia del teatro balinés: El teatro balinés el cual se compone de danza, canto y pantomima, se construye desde lo místico y ritual del teatro desde su auge, por medio de ceremonias milenarias que mezclan todos elementos dentro de un estado primitivo con sensaciones de alucinación y temor. Las piezas que componen estas ceremonias logran que se genere una comprensión de la historia que se esté narrando, a pesar de no ser representaciones con las formas teatrales establecidas. Por ejemplo, respecto al uso de la palabra, Artaud considera que es una dictadura que limita tanto las capacidades físicas como sensoriales, ya que se limitan solo al texto sin poder ahondar en nuevas posibilidades de indagación a nivel corporal y espiritual. Por otra parte, las temáticas en las ceremonias no eran dramas pasionales que se sustentaran por sentimientos, sino construidas desde la espiritualidad reducida a gestos. Aquellos gestos que se componen de modulaciones de garganta, vibraciones corporales, danzas con alucinaciones, todo esto constituye un lenguaje que, a través de signos, ignorando de manera rotunda la palabra.

Los balineses cuentan con gestos y mímicas determinadas, las cuales no permiten ningún tipo de error, ya que la rigurosidad con la trabajan su instrumento de creación (cuerpo) se compara –para Artaud- al trabajo del actor o actriz que hacen uso de una cantidad de gestos y mímicas bien ensayadas que para que logren una comprensión deben estar trabajadas desde la rigurosidad y constancia, al igual que los Balineses.

“Ese movimiento mecánico de los ojos, esos fruncimientos de labios, esos espasmos musculares de efectos metódicamente calculados y que impiden recurrir a la improvisación espontánea, esas cabezas que se mueven horizontalmente y que parecen rodar de un hombro a otro como sobre rieles, todo responde a necesidades psicológicas inmediatas, y además una arquitectura espiritual, formada por gestos y mímicas, pero también por el poder evocador de un sistema, por la cualidad musical de un movimiento físico, por el acorde paralelo y admirablemente fundido de un tono”. (Artaud;2009; 63-64)

Segundo manifiesto de la crueldad: Artaud (2009), en el segundo manifiesto de la crueldad, explica que si bien el teatro se fortalece de poesía, ésta debe alcanzar un estado primitivo en la puesta en escena, la cual se materializará en movimiento gestos y expresiones que no se sustentan de la palabra. De esta manera se intentará rescatar las manifestaciones populares ausentes en el teatro, a partir del espíritu.

Explica que el espacio se utilizará en todas sus dimensiones, otorgando grados de profundidad que se llevarán a cabo desde el movimiento, según un tiempo establecido, se irán añadiendo la mayoría de movimientos posibles. Estos movimientos, no serán desarrollados solo para su apreciación, sino para indagar en lo más primitivo y espiritual del ser. Todo esto, compuesto de ritmos, silencios, gestos y vibraciones compondrá un lenguaje teatral atípico a los movimientos, gestos y voces habituales.

Atletismo afectivo. Las actrices y los actores poseen una musculatura, que debe ser trabajada y entrenada, para así lograr generar y transmitir emociones. Todo esto, mediante un cuerpo atípico respecto a lo establecido, con sonidos, movimientos, respiraciones y pulsaciones originadas desde un cuerpo primitivo guiado por el instinto.

Artaud, hace la comparación entre un atleta deportista de alto rendimiento y una actriz o actor profesional. Ambos trabajan el cuerpo bajo una rigurosidad que les permite realizar grandes esfuerzos físicos. No obstante, el o la deportista, no trabajan ni conectan con sus emociones, a diferencia de actores y actrices, que trabajan el cuerpo apoyado en la respiración, permitiendo que mediante movimientos corporales emerjan diversos sonidos que se originan en distintas partes del cuerpo.

A partir de esta búsqueda del movimiento y la respiración, Artaud manifiesta:

“Esta cuestión de la respiración es en verdad primordial: está en relación inversa con la importancia de la expresión exterior: Mientras más sobria y restringida es la expresión, más honda y pesada es la respiración, más sustancial y plena de resonancias. Y a una expresión arrebatada, amplia y exterior, corresponde a una respiración en ondas breves y bajas” (Artaud; 2009 ;148)

Por lo tanto, la unión cuerpo- respiración, se lleva a cabo de manera natural por consecuencia de un estado, que a partir de respiraciones guturales y vibraciones producen una conexión mente y alma. Esto permite lograr una desenvoltura corporal, que escapa de toda norma de composición escénica.

2.3. El cuerpo en la escena contemporánea

En este eje se analizará cómo el cuerpo ha ido transitando hacia el teatro contemporáneo, posicionándose cada vez más como un elemento único y clave en la transmisión del discurso. Para esto, se comprenderá la escena contemporánea del siglo XX desde la mirada artística, y también, cómo el auge de las vanguardias influyó desde ese mismo lugar en el cuerpo narrativo del actor o actriz en escena. El eje se subdividirá en: Escena contemporánea y cuerpo contemporáneo. De esta forma se busca apreciar, por una parte, cómo la escena contemporánea va construyendo nuevas formas y metodologías, y por otra, cómo el cuerpo adquiere otros significantes que surgen desde diversas visiones, contextos e ideologías narradas a partir de distintas posibilidades y descubrimientos de la utilización del mismo.

2.4.1. Escena contemporánea

En el libro “Prácticas de lo real en la escena contemporánea”, José A. Sánchez (2007), catedrático de historia del arte, plantea que la creación escénica contemporáneo no ha tenido grandes cambios en cuanto a la comprensión de lo “real”, de acuerdo a la última década, ya que, las manifestaciones culturales (teatro, danza, música y arte) se han ido desarrollando de tal manera, que buscan y se acercan cada vez más a lo real. Es por esto que las nuevas construcciones representativas se sustentan bajo iniciativas de intervención sobre lo real, ya sea en actuaciones que intentan hacer partícipe al espectador/a o por la forma de las acciones directas que rompen con las estructuras artísticas establecidas.

Uno de los nuevos dispositivos trabajados en el siglo XX, es el documental. Compitió con el cine ficción en salas comerciales, evidenciando la urgencia de realizar una distinción entre la ficción simulacro que produce el cine y, por otra parte, la veracidad del documental que se instala en espacios comunes y reales, captando la esencia natural de lo real.

José Sánchez, hace un paralelo entre lo “real” del siglo XIX y lo “real” del siglo XX, explicando que, en siglos pasados, lo real, en una representación se sustentaba bajo los parámetros impuestos sobre la realidad según el contexto establecido de aquel entonces, por lo tanto, la construcción escénica se regía a partir de aquellas imposiciones, sin

investigar nuevas maneras de construcción, ya sea desde la voz, el cuerpo, escenografía, luz y sonido. Sin embargo, en el siglo XX, la búsqueda de lo real, se constituía en base símbolos que no siempre se sostenían por la palabra, esto quiere decir, que imágenes o formas corporales llegaron a irrumpir a los conceptos sobrevalorados de lo real, exponiendo lo real no desde la realidad, si no desde nuevos dispositivos que de alguna u otra forma aportan en la creación escénica. Una de las grandes modificaciones ocurrió con la palabra, la cual fue sobrevalorada durante muchas décadas como la única forma de transmisión del mensaje en escena, sin embargo, y al igual que plantea Antonin Artaud (2009), existían otros dispositivos escénicos que podían de igual forma transmitir un mensaje de manera clara para las y los espectadores. Uno de los grandes hallazgos, fue la valoración del cuerpo como medio de narración y comunicación, ya que, al prescindir de la palabra, se podían encontrar nuevas posibilidades de comunicación y lenguaje escénico que a su vez podían dialogar con otros elementos que fueron apareciendo en la escena contemporánea como la imagen documental, iluminación y sonidos.

En el cuarto capítulo del libro “Teatros y realidad”, aborda la preocupación que se ha producido, además, por la representación y sus límites, lo cual ha generado nuevas posibilidades de representación al servicio de las exigencias planteadas. Por lo tanto, instrumentos visuales, corporales y compositivos adquiridos en las últimas décadas se han ido convirtiendo cada vez más un aporte a las nuevas creaciones escénicas.

A continuación, se hará una revisión de cómo el autor analiza los nuevos dispositivos y formas teatrales en el siglo XX, añadiéndole otros elementos propuestos por autores distintos que configuran este panorama del teatro contemporáneo.

Imagen. Los medios visuales en el arte escénico de la representación no han sido excluidos de los avances tecnológicos de la imagen, los cuales han producido importantes cambios tanto en la forma de mirar y representar la realidad como en los dispositivos que se ofrecen al servicio de la creación. Es por esto que el cine y la fotografía se han ido cada vez más incorporando a lo escénico, siendo un dispositivo muy utilizado. Durante los años setenta, se repitió el mismo conflicto producido en los años veinte con el cine, cuando los medios de comunicación anunciaban dominio sobre el ámbito cultural y en la conformación de la realidad. Esta alteración de la realidad generó preocupación dentro del medio artístico, por lo cual:

“Produjo entonces la necesidad de recuperar el contacto con ella (la realidad) por medio de lo singular, de la experiencia o el documento aislado, del individuo, del cuerpo, por lo que se definió >> lo real << como opuesto a << la realidad >>, que cada vez más se ofrecía como una construcción sin fundamento efectivo, cada vez más próxima a lo que la tecnología estaba haciendo posible como <<realidad visual>> y en la que precisamente el cuerpo era reducido a un límite prescindible. “(Sánchez; 2007; 305-306)

No obstante, el desarrollo de las tecnologías digitales y las facilidades que generaban para manufacturar dispositivos de imágenes, han permitido una aceptación mucho más rica en los discursos de imágenes electrónicas en las representaciones escénicas de la realidad. Es por esto que desde hace tres décadas las transmisiones de las imágenes en un tiempo real han sido utilizadas en acciones escenas de representaciones con diversas finalidades, ya sean de denuncia, agitación o medio de comunicación, pero por supuesto, desde la teatralidad.

Cuerpo. Cualquier forma de recuperación de lo real, incluye de manera automática la participación del cuerpo, ya que éste constituye el límite de la representación escénica. Esto quiere decir que el actor o actriz puede fingir ser otro u otra, a partir de la palabra o gestos producidos por la máscara teatral, sin embargo, no puede desligarse de su cuerpo, o sea, no puede fingir ser un cuerpo distinto. Esto también sucede con el espectador/a, ya que puede transportarse a diversas sensaciones e imágenes producidas por la actuación, pero aun así no pueden huir de su cuerpo.

Comprendiendo la importancia del cuerpo, los creadores escénicos del siglo veinte, adoptaron la necesidad de trabajar en base al cuerpo. Así creadores como Antonin Artaud (2009) reflexionan sobre lo insociable de las dimensiones corporales y psíquicas a partir de la pulsión de muerte, esto generado desde la corporalidad, la cual constantemente está a disposición de pulsiones y sensaciones que no necesariamente dependen de la palabra para ser comprendidas.

“La afirmación de lo real parte, como en Descartes, del reconocimiento de la existencia, pero el criterio de tal reconocimiento ya no es el << yo pienso >>, sino, la consciencia de la corporalidad, que daría lugar inmediatamente a una extensión del << yo pienso >>al <<yo soy cuerpo pensante>>. Pero el cuerpo, como el pensamiento, tiene sus zonas de sombra, y como el pensamiento, puede definirse de muy diversas maneras”. (Sánchez; 2007; 310)

El cuerpo, durante los años setenta, fue el cuerpo de la revolución, ya sea por haber sido vinculado a transformaciones sociales o como quienes sacaron el teatro a las calles. De esta manera hubo que situar el cuerpo del actor o actriz y espectadores en el centro de toda posibilidad de producción. Aquel cuerpo, en ese entonces, carecía de significantes de identitarios, ya sean de género, sexual o social.

José Sánchez (1994), en su libro “Dramaturgia de la imagen”, aborda la experiencia escénica impuesta desde los cimientos burgueses a mediados del siglo XIX, exponiendo que el arte escénico se aísla de la sociedad al estar bajo estructuras elitistas predeterminadas dentro de la creación (Escuelas de arte dramático, teatros públicos a la italiana, autores directores y críticos) las cuales apuntaban a una falsa defensa cultural. A partir de esta herencia escénica de décadas atrás, el autor/a contemporáneo se veía obligado a justificar su propuesta escénica ante la desinformación del público frente a nuevas propuestas, e incluso con el rechazo del espectador, los mismos artistas y críticos.

Relevancia de lo musical: Uno de los principales desplazamientos al ámbito contemporáneo fue el privilegio que se le otorgó a lo musical, frente a lo verbal, lo cual quiere decir que lo escénico deja de ser el centro de la acción física, ya que la música comenzó a ser utilizada como un dispositivo importante en el dialogo de la escena, teniendo un objetivo principal el hallazgo de nuevos lenguajes que se escapan de lo convencional y establecido. Adolphe Appia, vanguardista de la época y uno de los grandes renovadores del espacio escénico, sostiene que el mundo anímico de un personaje en escena es sustentado y ambientado por la música, la cual también contribuye a reemplazar los significados de las palabras a

cambio de la musicalizado, o sea, convertir los significados en ritmos evitando toda distancia, o racionalización de parte del espectador. El problema de la palabra como instrumento comunicacional en escena atraviesa la cultura de principio de siglo y es la gestora de experimentaciones lingüísticas. Sin embargo, la palabra es desplazada por el sonido y la imagen, ya que, muchos directores querían eliminar el drama literario como punto de partida en escena, buscando de esta forma una composición sonora- espacial, pensando que el teatro a futuro sea contemplado como un drama sin palabras y que esté constituido mediante la acción, la línea el color y rimo. Es por esto que la música se convierte en la guía de las demás artes, con el cambio de siglo las producciones simbolistas y surrealistas, donde la construcción psicológica de los personajes ha sido desplazada por la composición. En el fondo, el actor o actriz pierde su humanidad para convertirse en material de organización, y por consecuencia, el texto pierde dramatismo y gana intensidad rítmica, o sea, que los efectos en muchos casos son más importantes y trascendentales que la palabra. El drama se constituye a partir de cada gesto, paso, mueble, luz y sonido.

El pastiche posmoderno: En el texto de Inmaculada Murcia Serrano (2009), se analiza y compara la visión de diversos autores sobre el posmodernismo. Todo esto desde la mirada del crítico estadounidense James Frederic, el cual plantea que la posmodernidad vino a cuestionar todo el pensamiento histórico desde aquel entonces. En base a esto, dice identificar que el pastiche moderno se origina cuando la historia es olvidada y sustituida por la forma, por ende, se produce la decadencia de la “ideología del estilo”, donde todas aquellas inspiraciones artísticas y políticas en las cuales se sustentaba el hombre moderno son destronadas, y de este modo, se abre paso a una mezcolanza de estilos pertenecientes al siglo pasado. Si bien en el Pastiche se trabaja desde estilos remotos e instaurados en la sociedad, no se mantiene la estructura clásica de cada uno, ya que, son deconstruidos en base a la necesidad social de priorizar la imagen y la estética, más que la historicidad y contenido que cada estilo pueda proporcionar de manera política y social. De este modo, se valoriza lo “neo” (neo barroco- neo clasismo- neogótico). Es por esto, que Jameson, dice que el pastiche sería la necesidad humana de habitar en mundos en base a la imagen o el espectáculo, planteando que nada de esto sería extraño, ya que esto ocurrió con la llegada del capitalismo y la dominación de las masas, donde la herencia y contextos históricos se sustituyen por la inmediatez de la

producción rápida, perdiendo el real sentido del “arte”, el cual hasta ese entonces se apoyaba en la historia que cada territorio vivió. Por ende, el posmodernismo, según Jameson, es la espectacularización de la historia, transformada en una “distracción” más que en un contexto histórico importante en el desarrollo social, económico, político y cultural del siglo XX

El pastiche, (desde la ideología y la propuesta artística de aquel entonces, complementadas con el programa anti-esteticista de las vanguardias) generó situaciones donde se evita la reproducción, desde el pensamiento que en aquel entonces privilegiaba la imagen antes que el contenido. Es por esto (según las vanguardias) que los argumentos, temas y la importancia política de sucesos históricos, se mercantilizaban y alienaban en representaciones, con el fin de entretener más que concientizar, o sea, se capitalizaba la lucha, vendiéndola a formas burguesas de representación. Como consecuencia de aquello, la imagen se apodera de lo real y se genera la alienación de las masas al ser partícipes de un espectáculo que dice tener elementos históricos de gran magnitud, pero que son trabajadas y recreadas desde la mercantilización y el lucro.

“Desde un punto de vista más general, Jameson concibe el pastiche como un fenómeno asociado al deseo humano de habitar en un mundo transformado en imágenes, en pseudoacontecimientos o en espectáculo. Su estrecha relación con las simulaciones se debe también a que el pastiche ha nacido en el seno de una cultura regida por las leyes del capitalismo que generaliza el valor de cambio en detrimento del valor de uso, y que, como diría Guy Debord, a quien Jameson menciona explícitamente, hace que la imagen se convierta «en la forma final de la reificación de la mercancía». (Murcia; 2009; 225)

2.3.3 Las vanguardias en Hispanoamérica y Europa

En el libro “Tres teatros de vanguardia”, Jerome Stéphen (2011), ensayista e investigador, explica las vanguardias desde tres autores teatrales: Meyerhold, Fassbinder y Griffiero (1954), exponiendo sus diversas visiones de representación, no obstante, se escoge a estos tres autores por tener un punto predominante en común: La ideología. En este caso, los tres luchan por la abolición de la burguesía y la validación del pueblo.

“El teatro de vanguardia es un teatro minoritario, ligado a su presente y comprometido con las luchas sociales, es un teatro político que no escatima recursos en defender una cierta visión de mundo. Esto plantea el complejo problema del desdoblamiento del teatro de vanguardia, situado a la vez en el frente político y en el frente estético” (Stéphen;2011;17)

Stéphen, relaciona el teatro de vanguardia con el nombre de: teatro minoritario, el cual nace posguerra con el objetivo de subrayar las formas de un lenguaje que proponía la construcción de personajes deshumanizados, sumergidos en la banalidad.

La definición de vanguardia que propone Ionesco (dramaturgo francés) es a partir de la rebelión frente a normas impuestas, tanto a nivel social como cultural. En base a esto, critica las formas teatrales que se denominan “populares” por utilizar la calle o lugares públicos que no se relacionen con la elite, ya que, reflexiona que las manifestaciones artísticas que se llevaban cabo en escena en aquellos tiempos estaban carentes de contenidos, por ende, no van a causar el despertar de la conciencia. Es por esto que el teatro de vanguardia busca, en una sociedad subordinada y bloqueada, la liberación de la historia. Por ende, las vanguardias vienen a ser la contraparte de las estructuras establecidas a nivel artístico, social y cultural, aboliendo toda forma artística de representación que estuviese bajo dogmas establecidas y que produzca una comercialización del arte y que además se encarga de involucrar a la o el espectador para así lograr su liberación de la tiranía de un lenguaje artístico en una representación.

En el libro “Teatro y vanguardia en Hispanoamérica”, Reverte Bernal (2006), hace un análisis de las vanguardias dentro del continente hispanoamericano, a través de un considerable acopio bibliográfico de textos teatrales relacionados con aquella cultura, comprendiendo las vanguardias desde diversos contextos sociales y culturales de un lugar determinado.

Bernal (2006), explica que las vanguardias surgieron desde el caos total a nivel mundial, donde se generó un impacto en los intelectuales por los adelantos científicos y el horror generado en la humanidad por los horrores de las guerras Mundiales Al igual que en Europa, las vanguardias generaron una trascendencia histórica, reconociéndolas como las responsables de las renovaciones culturales, las cuales comenzaron con poesía y teorías de literatura, hasta manifestarse en otros géneros como el teatro. Si nos

introducimos en el ámbito teatral desde las vanguardias, dentro de las últimas décadas, se puede apreciar cómo los mismos avances tecnológicos y sociales que se llevan a cabo, caracterizan una puesta en escena dentro de la cual predomina la o el director. A partir de ello, reflexiona sobre dos estilos teatrales, que emergen de contextos y formas de vidas totalmente opuestas: teatro europeo y teatro hispanoamericano.

“Del simbolismo teatral, como el poético, reacción anti naturalista en Europa, tomará la búsqueda de la idea por medio de la intuición y meditación, la realidad más profunda que subyace al mundo natural; de ahí el valor que conceden al mito”. (Bernal;2006 ;17)

El simbolismo, como lo explica Bernal, produce un teatro poético, proveniente de una religión ortodoxa europea, esto quiere decir desde los cimientos del catolicismo, que se sustenta en el mundo de los sueños y fantasía. A partir de aquellas concepciones de realizar un teatro desde la agrupación de diversos lenguajes escénicos: música, palabra, danza, coros e iluminación, que logran generar la atmosfera mitológica llena de fantasía y sueños.

El expresionismo alemán (1910), al igual que el simbolismo, se oponía al naturalismo de generaciones anteriores. Por ende, su función era reflejar el malestar por el cual estaba pasando Alemania en esos momentos, lo cual es llevado a cabo en escena por medio de una desfiguración del realismo, con fuertes propuestas de iluminación y decorados sombríos. Los dramas se trabajan desde lo abstracto, con personajes que se sustentan en el gesto. En el expresionismo, el lenguaje se basa en una forma distinta de actuación no desde fingir la realidad, sino, la búsqueda de la verdad emocional absoluta.

“Con el Simbolismo y Expresionismo se rompe la estructura tradicional del drama en tres actos, con introducción, nudo y desenlace, para pasar al uso de, una sucesión de escenas o cuadros, que llevan en ocasiones el nombre de “retablo”; con esto se imita el montaje cinematográfico” (Bernal; 2006;19) Tanto el expresionismo como el surrealismo, explica Bernal, fueron dos corrientes rupturistas importantes en la aparición de las vanguardias, evidenciando la caída del pensamiento occidental desde formas y expresiones que destruyen la estructura del drama occidental. De esta forma, comienzan las reflexiones y cuestionamientos sobre el sistema de industrialización y globalización latentes en aquel contexto.

Bernal explica que su manera de comprender el teatro hispanoamericano es desde la nacionalización de temas y mitos, esto quiere decir, una mezcla entre los últimos aspectos propuestos por el teatro europeo con otros fundamentos desde diversas etnias – en este caso precolombinas o afroamericana, para así recuperar raíces y generar una identidad cultural que fue ultrajada en la colonización. Por ende, el teatro en Hispanoamérica se empodera y comienza a alzar la voz desde la unión popular para y por las comunidades, y así destronar de algún modo a la burguesía. Como consecuencia de esta situación, se manifiesta la famosa “creación colectiva” en la cual no existían roles determinantes como el de un director o directora, si no, donde se crea en base a la unión de ideas de todas las personas que conforman el colectivo, la cual influyó de manera directa en los principios del teatro político. Claramente, estas nociones no eran muy bien vistas ya que defendían los derechos del pueblo junto con el pueblo, esto quiere decir que dentro de aquellas creaciones colectivas participaban personas que no necesariamente pertenecieran al círculo artístico. Por ende, el teatro hispanoamericano fue una respuesta activa ante el capitalismo, el cual comenzó a fundir el arte en un marco de entretenimiento para la burguesía.

“Dada la necesidad que tienen los autores vanguardistas hispanoamericanos de crear un público, al no poder llevar a escena sus obras en los circuitos del teatro comercial, se reúnen en casas particulares o pequeñas salas para representarlas, haciendo teatros de cámara que emulan experiencias extranjeras.” (Bernal;2006; 23)

En conclusión, el cuerpo logra, a partir de todas aquellas propuestas teatrales del siglo XX (vanguardias y performance), transformarse en un elemento clave de creación, adquiriendo un valor especial desde toda la gama de posibilidades que se encuentran en él, tanto como instrumento intrínseco del actor o actriz y, además, como elemento de narración en base a un discurso determinado. Es así como el cuerpo, a partir de este contexto, indaga nuevas perspectivas que revolucionan su interioridad e instinto primitivo, con infinitas posibilidades que se originan en cada búsqueda o proceso que el actor o actriz desarrolle, según la propuesta del o la directora. Logrando, prescindir de la palabra, para así narrar y expresar desde el cuerpo, apoyado desde dispositivos escénicos que cumplen la función de emocionar e instalar atmósferas en escena, generando así, nuevas posibilidades tanto para el actor o actriz, que en décadas anteriores se limitaban a la

palabra como medio de narración, ignorando todo aquel universo existente en el cuerpo y que se puede explotar, desde nuevos lenguajes, sonidos, voces, imágenes e iluminación.

2.4. Cuerpo en la escena contemporánea

El cuerpo posmoderno. A principios del siglo XX, con la aparición de las vanguardias artísticas, el cuerpo humano comenzó a ser estudiado y analizado desde distintas perspectivas en el arte. De esta manera se fue posicionando y adquiriendo otros significantes más profundos en las manifestaciones artísticas como las artes plásticas, la danza y el teatro. Es por esto que el cuerpo comienza a adquirir mayor importancia y relevancia en las artes, ya que, ahora no solo es visto como un elemento más con un rol definido estructurado dentro de una creación, si no que como un universo con un sinfín de posibilidades a desarrollar y que se pueden transmitir libremente sin aquellas estructuras que lo limitaban a transitar solo por ciertos espacios, estados y emociones en función de lo que él o la artista quiera exponer mediante su arte. Por un lado, en las artes plásticas comenzó a utilizarse la abstracción para así eliminar la estructura convencional de las pinturas, con cuerpos, trazos, colores y formas establecidas y de esta manera proponer mediante lo impreciso e inexacto, algo que cause reflexión y pueda obtener distintos significados dependiendo de cada percepción que se le otorgue. En el ámbito de la danza, muchos/as coreógrafos/as, han expuesto diversas formas de trabajar el cuerpo y su función en escena, rompiendo así con estructuras clásicas correspondientes a la danza, enfocando el estudio a la expresión corporal libre y en base a los impulsos que el cuerpo vaya proponiendo dentro del movimiento. Cunningham, bailarín y coreógrafo estadounidense, plantea que los movimientos son producidos de manera inteligente por el hombre, por ende, no es necesaria aquella organicidad propuesta en la modernidad del cuerpo instintivo y natural, sino más bien, la indagación e investigación de cada parte para así trabajarlas y ahondar así en nuevas posibilidades.

“Para él, el movimiento humano es un acto inteligente antes que intuitivo o natural, y la libertad del cuerpo debe surgir de la exploración del movimiento aislado de distintas partes de la anatomía del hombre. Desde muy temprano comprende que los hábitos perceptivos de la sociedad moderna están condicionados por la publicidad y los medios de

comunicación masiva. Por lo tanto, para él, la idea de la “totalidad” es sólo una peligrosa quimera.” (Sánchez; 2003; 75)

A partir de esta cita, Cunningham, expone que la modernidad trajo consigo necesidades humanas creadas, por lo tanto, todos aquellos deseos, necesidades, frustraciones y emociones del hombre y mujer moderna, están condicionados a construcciones sociales. De esta forma el humano/a, no logra discernir cuando realmente está sintiendo un impulso natural instintivo o simplemente siente en base a necesidades creadas. Es por esto que Cunningham, aborda el cuerpo desde las percepciones sensoriales del cuerpo humano/a, como lo son el oído, el tacto, el olfato, planteando que todas aquellas percepciones han sido intervenidas y construidas, ya que, se nos hace escuchar, creer y sentir lo que la sociedad dictamine de manera naturalizada. Por ende, plantea modificar aquellas convencionalidades impuestas desde el nacimiento de cada individuo/a.

El cuerpo humano en occidente, fragmentado y separado de las emociones, es reconocido como un receptor que expone que las sensaciones y pensamientos se generan desde la mente y no del cuerpo. Todo lo ancestral divino acerca del cuerpo, se ha ido olvidando con el paso del tiempo y la historia, por ende, el cuerpo aparece completamente despojado de lo sagrado, lo cual, es manifestado en la danza al otorgar importancia al virtuosismo del movimiento acrobático del o la bailarina, más que el contenido y profundidad que requiere el discurso a expresar. Por otro lado, las puestas en escena que trajo consigo la performance, ha posicionado el cuerpo humano en el centro de la investigación escénica como método de transmisión de un discurso en específico. Un ejemplo claro es Orlan, *performer* que puso su cuerpo a disposición de cirugías estéticas exacerbadas de obras de artes como la monalisa, para así, evidenciar cómo el cuerpo moderno es vacío y dependiente de la forma más que el contenido.

“La cibercultura ha traído a flote la antigua dicotomía entre cuerpo espíritu y se ha colocado en una suene de postura visionaria donde el futuro que depara a la humanidad es la liberación de la mente inmaterial que podría sobrevivir separada del organismo que le ha dado albergue y vida.” (Sánchez; 2003; 78)

Cuerpo y performance. En el libro “Performance Art” de Roselee Goldberg (1979), se plantea que la performance logró ser aceptada en 1970 como una expresión artística. En ese momento el arte conceptual, el cual insistía en las ideas por encima del producto, estaba en su máximo apogeo, y la performance fue una demostración de ejecución de aquellas mismas ideas. Es por esto que la performance ha sido considerada como una forma de dar vida a muchas ideas artísticas en las que se basa el arte, ya que utilizan gestos vivos a través del cuerpo del *performer*, los cuales se transforman en armas contra las convenciones estructuradas y establecidas del arte.

Una vez que la performance comenzó a posicionarse dentro de las vanguardias del siglo veinte, tomó vuelo y varios artistas comenzaron a trabajarla como una manera de acabar con las categorías e indicar nuevas direcciones en el arte.

La performance, desde el arte futurista hasta el día de hoy, han intentado encontrar por otros medios la experiencia del arte en la vida cotidiana por medio de la iluminación, música o efectos visuales creados por el mismo artista, el cual transgrede normas sociales desde su cuerpo fusionado con los distintos dispositivos que se presentan en escena, los cuales marcan un ritmo y atmosfera en un tiempo, presentando el cuerpo en emergencia a la hora de ejecutar, por lo cual su base siempre ha sido reconocida como anárquica. A partir de su propia naturaleza, la performance se define como un arte vivo hecho por artistas, puesto que recurre a diversas disciplinas y medios de comunicación (poesía, danza teatro, literatura, arquitectura, videos diapositivas y narración).

La performance art en su desarrollo durante el siglo XX, fue utilizada para transgredir los medios dominantes de producción artística, desde los museos hasta las galerías de arte. También demostró la presencia viva del artista y la focalización en el cuerpo del artista se volvieron indispensables para comprender las nociones de “lo real”.

En el quinto capítulo del libro se aborda el tema del “espacio de la performance”, donde Schlemer, coreógrafo, comenzó a evaluar el espacio dentro de una performance, y las sensaciones que se generaban dentro de ella, atribuyendo la performatividad a cada una de sus representaciones de danza, explicando que:

” Fuera de la geometría plana, fuera de la búsqueda de la línea recta, la diagonal, el círculo y la curva, se desarrolla una estereometría, mediante la línea vertical en movimiento de la figura que danza”. La relación <geometría

del plano> y la <estereometría del espacio>podía sentirse si uno imaginaba un <espacio lleno de sustancia flexible suave en la cual las figuras de la secuencia de los movimientos de los bailarines se endurecieron como una forma negativa> (Goldberg;1979; 104)

La cita anterior, aborda el tema del espacio como predominante en un cuerpo, explicando que los movimientos ya establecidos dentro de la danza se rompen para así acceder a nuevas posibilidades corporales que los distintos dispositivos espaciales pueden entregar en escena. A partir de esta premisa, Shlemmer, en una conferencia en 1972, junto con sus estudiantes ilustraron teorías abstractas en el espacio, dividiendo el suelo en diversos ejes y directrices, donde después las y los bailarines experimentaban en el espacio, culminando con “la danza de los gestos” que contaba con la utilización de elementos teatrales tal como la máscara. De esta manera los cuerpos propuestos en escena se convertían en una consecuencia del contexto escénico desde la exploración de nuevas formas corporales hasta encontrar signos o elementos que bloqueen a un cuerpo en movimiento.

El cuerpo es un instrumento indispensable para un *performer*, ya que más que realizar un acto narrativo a partir de la palabra, se utiliza el cuerpo en un estado de emergencia desde el simbolismo. Esto quiere decir que la experiencia de la ejecución de una acción viva determina un acto performático. La performance define el cuerpo como materia y acción, esto quiere decir que trabaja las políticas de representación corporal, alterando todo origen normativo que pueda tener un cuerpo, a través de ritmos y tiempos distintos que rompen los estados cotidianos habituales dentro del orden social,

A continuación, se abordará la performance desde las opiniones de *performers* chilenos y chilenas, que abordan el cuerpo como principal elemento

En el libro “La intensidad del acontecimiento”, se analiza a un grupo de directores que abordan desde diversos puntos de vista la performance, dentro del cual, escogí a dos autores que especifican la participación del cuerpo en un acto performativo.

En el capítulo “estética del cuerpo relacional”, Jorge Michell encasilla el concepto performance como un impacto a las reivindicaciones del cuerpo, desde un cuerpo en un grupo social hasta un cuerpo individual que determina a un sujeto, esto quiere decir la manifestación de un cuerpo castigado, relegado y suprimido. En el fondo, habla del

cuerpo en escena como una materialidad a disposición de la ruptura normativa que existe en los cuerpos, las cuales impiden cualquier tipo de exploración que vaya más allá de lo establecido.

El cuerpo, dentro de una performance, pasa a ser un dispositivo, como la luz, el sonido y la escenografía. Es por esto que Michell, comprende la performance desde las propuestas de Antonin Artaud (2009), significando el cuerpo como un instrumento de creación mediante pulsaciones internas que se producen por efectos de iluminación, tiempo ritmos y espacios.

“El cuerpo es una entidad esencialmente “relacional”. Quizás no sea más que el resultado de un complejo y continuo proceso de concentración y organización de relaciones” (Michell;2006;44).

A partir de esta cita, se explica que el cuerpo es el que nos hace comprender una obra artística, ya que es el que nos transmite diversos estados que provienen desde una catarsis interior que se manifiesta de manera corporal y rompe con cualquier concepción de cuerpo establecida.

Cuerpo performativo en los años ochenta. Eugenia Brito, aborda el cuerpo desde un contexto social establecido: dictadura militar en Chile. Explicando que los conceptos de desarrollo supuestamente ligados a la democracia produjeron una serie de abusos que no solo se materializaron en violencia física, sino también en la violenta modernización generada por la economía de mercado que globalizó la cultura aboliendo toda manifestación comunitaria existente. Esto también repercutió en las representaciones artísticas, donde se coartaban posibilidades creativas que pudiesen transgredir cualquier tipo de discurso autoritario.

Brito, recalca la participación del preformista Carlos Leppe, el cual, logró constituir un lenguaje en cuanto a formas estéticas y políticas desde una narrativa corporal. La temática era transgresora y violenta para algunos medios: La erótica gay. De esta manera, Leppe, articuló el cuerpo homosexual como símbolo de lucha dentro del inconsciente latinoamericano, proponiendo desde un televisor una imagen de referencia al mundo homosexual que evocaba el robo y pérdida de identidad desde la dictadura.

Cuerpo en el teatro contemporáneo en Chile. Uno de los exponentes más importantes y reconocidos dentro de la escena nacional contemporánea es Ramón Griffero (2010), director teatral y dramaturgo, el cual plantea en su libro “La dramaturgia del espacio”, un estudio sobre el arte escénico a partir del espacio, dentro del cual se construyen nuevos lenguajes y formatos en la escena contemporánea que buscan que el teatro se transforme en algo subversivo. No obstante, para que esto suceda, se deben cambiar urgentemente los códigos de representación para así lograr mantener la verdad escénica. A continuación, se expondrán un breve análisis a partir de cuatro capítulos del libro “Dramaturgia del espacio”, para así ir comprendiendo en que se basa este director chileno a la hora de comprender el cuerpo en escena.

Griffero (2010), habla de que, desde nuestro origen, ya existía un espacio físico habitado anteriormente, que diversas culturas transformaron en un lugar establecido, esto quiere decir que nacemos en un territorio que ya tiene una propiedad elaboración según su función tecnológica, decorativa o funcional.

“No alcanzaremos en nuestra existencia a crear otra civilización u otro idioma; llegamos para que nos eduquen, a sentir lo existente como nuestro, “mi país, mi casa, mi idioma”. En los años de presencia en este planeta, tal vez seamos parte de la aparición de otras formas de vestir, de habitar, de gobernar o de influir en la herencia de un pensamiento y la construcción de otros saberes; podremos reordenar los objetos, hacerlos nuestros, reelaborar sus significados, proyectaremos en nuestro espacio- tiempo la concreción de nuestros deseos y seremos habitantes de diversos espíritus de época.” (Griffero;2010; 21)

A partir de esta cita, Griffero (2010) expone que existe un legado establecido, que se va modificando según los tiempos y contextos que se estén llevando a cabo. Esto quiere decir, que al ya haber patrones impuestos dentro de un orden social naturalizado, se adaptan a los nuevos tiempos, o sea, que todo aquello que podamos crear o imaginar es producto de una realidad ya impuesta, de la cual nos apropiamos y en base a ella se proponen nuevas estructuras creativas en la escena. Es por esto, que Griffero (1954) apela que, dentro del imaginario del ser humano/a -pensamientos e ideas, la creación desde el espíritu puede lograr ficciones inexistentes, ya que se puede hablar y construir desde otra dimensión que no es la cotidiana materializada, sino crear ficciones desde las propias emociones humanas.

El gesto constructivo, el cual es reconocido como “arte”, se sustenta en un trabajo desde los sentidos que se manifiestan a través de gestos artísticos. Aquellos gestos han logrado convertirse en un alfabeto metafórico de nuestro alfabeto idiomático que nos imponen los medios de comunicación, apuntando a que la creación de cada autor o autora es un espacio a conquistar, de conocimiento y reelaboración de concepciones artísticas establecidas. Por ende, se genera la necesidad de la construcción de un lenguaje artístico que se sobreponga a convenciones instauradas que limitan los procesos interpretativos, ya que, se limitan a un contexto y época marcada en un tiempo.

En el siglo XX, se generó una especie de simbiosis entre pensamiento político asociado a diversas ficciones sociales y modelos artísticos establecidos. Dentro de este periodo, la ideología representaba una ficción que cada partido político proponía, lo cual conllevó que el arte escénico se ligara a una ideología, amparado en fundamentos teóricos de la ideología a representar, ya sea la dialéctica marxista o ideas de nacionalsocialismo. En el marco de estas relaciones sociales, los colectivos teatrales se asociaban con los colectivos partidistas, por ende, la creación de elencos en base a distintas ideologías partidistas, generaban un desmembramiento de compañías teatrales o colectivos artísticos, provocando que la competencia entre cada partido fuese determinante en la escena teatral de aquel contexto.

Ante esta situación, aparecieron los “teatros populares” que asumían y se apropiaban de los ideales del pueblo, los cuales claramente se oponían a la cultura burguesa, llevando al artista a una lucha comprometida con el pueblo, creando modelos artísticos con nuevas formas de creación que se definían como subversivas, ante lo cual Griffero plantea:

“Así podría pasar la creación artística, en el nuevo contexto, al área de ornato social. Las representaciones o lenguajes emergentes del arte vuelven a ser marginales de la operatividad del sistema, que ya no mancha ni su cerebro ni sus manos con proclamas, que, al pasar del imaginario a la realidad, solo lograron convertir los sueños en pesadillas, en las que el arte quedó reducido al rol de mero cómplice de la construcción de sistemas sociales dominantes” (Griffero;2010; 41)

Griffero (2010), propone diversas acciones a las y los intérpretes, situándolos en distintas circunstancias espaciales, para así, de esa manera lograr percibir los comportamientos corporales naturalizados en cada uno/a de ellos/as. Para esto, propone lo siguiente:

“Desde el centro del escenario solicitamos a los participantes que se dispongan en su contorno, laterales y fondo, dejando libre el área frontal. Luego les indicamos que individualmente desde cualquier vértice entren al espacio y enuncien su nombre.” (Griffero; 2010;75)

A partir de estas directrices, Griffero (2010) hace que el intérprete ingrese al espacio desde un contexto establecido. Es aquí cuando el intérprete se incomoda y no pone atención a la acción de la descontextualización del cuerpo, esto por no tener una conciencia de que el cuerpo está siendo visualizado desde otra perspectiva. Lo que hace Griffero (2010) una vez que el cuerpo está dispuesto en el espacio es observar una serie de movimientos periféricos, que se definen como gestos inconscientes, ya sean movimientos de dedos, ojos, cejas, etc.

Una de las observaciones que hace Griffero (2010) es que el intérprete cuando se le da la directriz de instalarse en el espacio a decir su nombre, lo hace desde el centro, esto es porque se aplican conductas habituales de un cuerpo, esto quiere decir que no hay conciencia de un cuerpo sin normas establecidas, y que finalmente el cuerpo actúa por inercia a partir de ciertos gestos y movimientos kinésicos incorporados.

Al haber estudiado el comportamiento natural de un cuerpo en escena, Griffero (2010) propone que el cuerpo tiene diferentes ejes, no solo el frontal., ya que el espacio se conforma por todos los planos de un rectángulo. El punto central en escena según Griffero (2010), es la fuerza del cuerpo que actúa, esto quiere decir que, a partir de su presencia escénica, independiente del lugar en escena, es la verdadera fuerza del escenario.

Siguiendo los mismos principios que Fassbinder, se aleja de todo poder mayoritario (Burguesía) y comienza a construir nuevos lenguajes que se escapan de toda norma artística establecida, afirmando que la creación de este nuevo lenguaje es justamente para no hablar, ni ver como los poderosos, los publicitas o negociantes que se apoderan del arte para mercantilizarla. Por lo tanto, el teatro de Griffero (2010) se vuelve revolucionario al implantar nuevos lenguajes que generan una comprensión distinta a lo impuesto.

“La dimensión contestataria en Griffero se dota de una dimensión transgresora: su teatro es un teatro homosexual donde los tabúes son desechados, donde los cuerpos, provocadores, se buscan y se confunden”. (Stéphen; 2011; 21)

Otro exponente importante dentro de la escena nacional que analiza el cuerpo desde una visión contemporánea es Amílcar Borges (2011), el cual plantea en su libro “Dramaturgia corporal” que el cuerpo transmite desde distintos lugares en escena, transformándose en un dispositivo de gran relevancia y con múltiples posibilidades en la narración de un discurso. Amílcar Borges, reconoce en el texto que el cuerpo de por sí, viene fragmentado desde ideologías, políticas y contextos históricos que lo determinan en escena, desde la presencia a las propuestas que el mismo actor o actriz trabajen a partir de sus cuerpos y procesos personales. De esta manera, también se puede hacer un nexo con lo que plantea Marcela Lagarde (1996) desde la perspectiva de género, la cual dice es construida en base a contextos, culturas, sociedades, economías y políticas de un territorio. Por ende, tanto el cuerpo como el discurso de género tienen esas similitudes analizadas y propuestas por estos/as dos autores/as, evidenciando que ambos conceptos están regidos en base a construcciones que se naturalizan y producto de esto se estancan y evidencian desde comportamientos creados, los cuales desde la perspectiva de género se establecen en los roles impuestos para cada sexo asignado (femenino y masculino). Por otra parte, desde el cuerpo en escena se manifiesta en el ignorar nuevas formas que se sustenten en la forma/formalidad, para así liberar tensiones y movimientos contruados e impuestos por el contexto instaurado en los territorios. Es por esto, que Amílcar Borges, plantea la existencia del cuerpo/archivo, el cual es compuesto en base a vivencias, ideologías y constructos sociales determinadas y que de alguna forma afectan el cuerpo humano/a en su totalidad a la hora de crear y más aún plantear un discurso determinado en escena. El cuerpo es el lugar de la verdad y donde se materializan todas aquellas subjetividades que posee cada humana/o, lo cual en escena se presenta mediante un “desfase” entre la percepción y lo escénico, ya que, se trabajan percepciones cotidianas y se utilizan a la vez dispositivos escénicos, generando la construcción de un lenguaje escénico desde la percepción subjetiva.

Por otro lado, Amílcar Borges (2011), aborda el tema de la espacialidad como una de las repercusiones más importantes en el posicionamiento del cuerpo en escena, analizando y exponiendo que existen diversos espacios, ya sea dentro de la oficialidad como teatros, museos y salas donde se evidencia un cuerpo escénico preponderante a servicio del espectáculo y otros no convencionales como plazas, casonas, calles y lugares, donde el cuerpo logra ser un elemento transgresor y a la vez un dispositivo que cuestiona la globalización, ideologías y políticas establecidas.

“La escenificación corporal y sus estrategias generan tendencias fenomenológicas y microperceptivas que desdibujan los límites de lo esencialmente teatral, y posicionan el cuerpo y lo escénico desde otras perspectivas que relativizan las nociones entre realidad, apariencias, lenguaje y simulaciones.” (Borges; 2011;37)

El cuerpo escénico es un elemento de múltiples posibilidades y hallazgos en un proceso creativo identitario, ya que viene a reemplazar los campos de comunicación ya establecidos como lo son los discursos y relatos por la representación simbólica y la imagen. De esta manera el cuerpo escénico desde lo visual y la imagen logra crear una identidad desde lo perceptivo para así transmitir en escena o el devenir de la mimesis.

Cuando Amílcar Borges (2011) habla en su libro sobre “el cuerpo de la enfermedad” se refiere a la concepción de “perfección” o “virtuosismo” en los cuerpos, exponiendo que el cuerpo humano está libre de la perfección y mientras sea utilizado a disposición de aquello es menos real y menos orgánico, ya que es visto como un objeto/cosa que lo hace alejarse y tener una funcionalidad artificial en escena. El cuerpo es el lugar de transición, transmutación de las ideologías imperantes en la sociedad, ya que puede manifestar problemáticas territoriales sin estar bajo esa perfección de las estructuras artísticas de la modernidad, permitiendo que transgreda y satirice lo que está instaurado socialmente desde “la razón”, por supuesto, construida desde las necesidades que tienen las imágenes poderosas en la sociedad. Por ende, el cuerpo es un dispositivo que funciona y lograr narrar en escena cuando existe un instinto visceral, delirios y apariciones que claramente no se rigen bajo ninguna estructura más que la del instinto natural propio que a partir de esta investigación, pueda lograr y llevar a escena el actor o actriz en la transmisión del discurso de género. Es por esto, que dice que los entrenamientos corporales que se sostienen en la estructura y forma, no se pueden manifestar de manera natural y por consecuencia se sistematiza y pierde aquel sentido instintivo que abre una gama de posibilidades en la narración del discurso.

“El teatro es cómplice y artífice de esta producción; por un lado, está el cuerpo emocional/psicológico al servicio de las pretensiones del discurso/palabra que se sostiene las convenciones sociales. Por otro lado, el cuerpo físico es desplazado a una escenificación silenciosa que contiene demostraciones de habilidades y destrezas adquiridas.” (Borges; 2011; 119)

2. Marco Metodológico

El enfoque metodológico que se llevará a cabo dentro de esta investigación es de carácter cualitativo, lo cual quiere decir que, en el análisis a realizar, se trabajará desde la conciencia de la subjetividad tanto en el discurso de las/os entrevistados como de la investigadora.

Se analizarán las distintas miradas sobre el cuerpo, como elemento narrativo dentro de una puesta en escena, a partir de un discurso establecido: el género. Por ende, la investigación no estará centrada en teorías preestablecidas y comprobables, sino, en una dinámica de mayor flexibilidad, generada desde las mismas experiencias personales de las y los entrevistados, para, de esa manera, conocer el aspecto humano del/la sujeto en la vida social (Taylor y R. Bodgan:1984). Es por esto que, en base a la particularidad de cada testimonio, se buscará discernir las distintas posturas ideológicas y estilos teatrales que se llevan a cabo para trabajar el cuerpo como discurso en escena, y así, comprender las diversas metodologías y de qué manera son trabajadas por cada director y directora a la hora de abordarlo desde el género. En base a lo mencionado anteriormente, también se quiere analizar cuáles son los discursos de género que puede desarrollar el cuerpo, ya que no todos son iguales y se dirigen a un mismo objetivo. Por ende, es primordial analizar las diversas visiones que directores y directoras tienen incorporadas, y de esta manera, lograr un análisis que se focalice en múltiples opiniones y formas teatrales, de manera de, comprender a qué estímulos obedece el cuerpo para transmitir un discurso, sin que la palabra sea vista como posibilidad única. Conociendo a su vez, las diversas posibilidades corporales que existen para transmitir un discurso de género.

El posicionamiento que se utilizará es el **crítico o emancipatorio**, ya que independiente que las y los entrevistados narren desde sus experiencias personales, también expondrán las bases bajo las cuales se rigen para expresar un discurso en escena (contextos, estilos teatrales e ideologías) Por ende, se busca a partir de los tres montajes, comparar las distintas formas de explotar un discurso desde una perspectiva socio-crítica, es decir, teniendo en cuenta las relaciones de poder establecidas, en este caso, desde el género.

La **acción** que se llevará a cabo dentro de esta investigación será la de **comprender**, buscando las especificidades de cada discurso y metodología de trabajo. La **unidad** en la

que se centrará el análisis será la conjunción entre cuerpo y género en la mirada de las y los directores entrevistados

El tipo de **muestra** con el cual se trabajará esta investigación también es de carácter cualitativo, esto quiere decir que se buscará a aquellos que más se ajustan a la pregunta de investigación según criterios teóricos. Los criterios de selección fueron: haber trabajado al menos un montaje desde el discurso de género; mostrar una teatralidad en que el cuerpo adquiera protagonismo. Además, se aplicaron criterios opináticos como que fuera de Santiago y accesible a las condiciones de la investigación. La técnica de recolección utilizada dentro de esta investigación corresponde a la **entrevista semiestructurada**. Debido a la importancia que se otorga a las opiniones de la directora y los directores seleccionados para implantar un discurso de género en escena. Desde esa técnica se busca rescatar cada reflexión y experiencia que las y los directores utilizan en sus creaciones para plasmar un discurso en común, pero desde distintos parámetros. Por ende, se requiere establecer un orden en la información para evitar desviarse del tema. Sin embargo, no es estructurada, ya que cada entrevistado y entrevistada, se verá en la libertad de darle distintos énfasis, desde sus experiencias a la investigación. Finalmente, la investigación se volverá más intrigante y opinante, al conocer el proceso tanto personal, como profesional que cada entrevistado y entrevistada vivió, y que plasma en su obra.

Respecto a la técnica de análisis de resultados, se recurrirá a la construcción de categorías que respondan a ciertos temas que ordenen la información recolectada. Para esto se seguirá una metodología **procedimental** según establecido por Taylor y Bogdan, que busca sintetizar y ordenar la información, primero desde una lógica intuitiva, después mediante conceptos que aglutinen y expliquen teóricamente lo analizado.

4. Análisis de resultados

De acuerdo con la pregunta de investigación: ¿Cuáles son los discursos de género que construyen las y los directores, a partir de cuerpo narrativo en escena? se seleccionó a una directora y dos directores de la escena nacional con sus obras respectivas: “Niño negro que no alcanzó a ver el sol”, “Otras” y “Colombina enamorada”. Ella y ellos dicen abordar sus obras desde un discurso de género, pero a partir de experiencias, concepciones, metodologías e ideologías distintas. Por lo tanto, cada entrevista posee diversos puntos de vistas, que son interesantes de analizar, debido a la diversidad de cada testimonio, desde una visión personal del género, política y el teatro.

Es por esto que se decidió recopilar la información por separado de la directora y los directores seleccionados desde cuatro temas imperantes: Discurso teatral, discurso del cuerpo en el teatro y discurso de género en el teatro. De esta manera se captará la visión de cada uno/a de acuerdo con las temáticas establecidas, comparando así sus miradas en base a los referentes teóricos trabajados. De esta manera, al ir analizando la mirada particular de cada uno/a, se abrirá espacio a la reflexión sobre las distintas formas de transmitir un discurso de género en escena a través de los diversos usos del cuerpo narrativo en sus obras.

A continuación, se expondrán la recopilación de datos de cada entrevistado/a.

4.1 Travestir los cuerpos en escena

Javier Casanga, director teatral, expone en la entrevista su visión particular del concepto de género, y además explica cómo aborda el cuerpo en escena en base a ese discurso. Todas aquellas reflexiones y experiencias se analizan, en este caso, desde su obra: “Niño negro que no alcanzó a ver el sol” la cual expone problemáticas sociales de la actualidad, a partir de la historia de ocho niños y niñas negras abandonadas en una playa, en espera de su madre. En esta espera, aparece en la playa una familia compuesta por una abuela, una madre y un niño blanco. Al estar en la misma playa, el niño negro mayor entabla una relación con el niño blanco. Este es el comienzo de una relación, que de alguna manera une a la raza blanca y la negra en escena. Ambos niños entablan una extraña cercanía, que los lleva a delirar con la aparición de la madre de los niños abandonados, la cual no va vuelto desde hace días. El niño blanco, en una especie de juego que realizan las y los

niños negros, se convierte en la imagen viva de la madre, a la cual ellas y ellos idolatran y aman por sobre todas las cosas. Finalmente, llega el momento de separarse, ya que la madre del niño blanco no aceptaría por ningún motivo que su hijo tuviese relación con un niño negro. El final, queda abierto a especulaciones de lo que pasa con cada personaje.

En base a esta obra, Javier Casanga, expone sus distintas visiones sobre el cuerpo, el género y el teatro:

4.1.1 Discurso teatral

Javier Casanga, explica que utiliza el teatro como forma de expresión, porque es un lugar de fantasía donde se puede hacer todo aquello que no está permitido y que, por ende, va contra la moral en la sociedad. Así, señala que expone la temática de género desde la exacerbación de los cuerpos, para así construir un universo de fantasía, en base a temáticas reales que suceden en el cotidiano. Dice abordarlo desde el expresionismo y surrealismo, ya que no trabaja la psicología, si no desde cuerpos contruidos de las normas y estructuras, visibilizando, así, problemáticas sociales relativas al género que afectan nuestros comportamientos. Tal cual como propone Antonín Artaud (2009), el teatro debe ser la creación de un nuevo lenguaje que quede exento de normas y parámetros establecidos, para así ir ahondando en nuevos imaginarios y maneras de representar problemas del sistema en general, y a su vez, generar una especie de catarsis en el actor o actriz al momento de experimentar movimientos atípicos, distintos de los cotidianos, proponiendo así corporalidades que narran de manera irreverente y contestaria al orden social establecido. De esta manera, J.C, reconoce su puesta en escena como:

“Es provocadora, es provocadora porque generalmente y últimamente da cuenta, por lo menos yo que trabajo desde ese lugar, que hay una elite en lo teatral po, el teatro de partida siempre fue misógino, de hecho los hombres interpretaban a las mujeres, hacían los roles de mujeres, pero eso no se acaban, entonces las estructuras de poder, aun son conservadoras y misóginos, porque está del lado del poder y el poder siempre ha sido un poco tirado para la derecha y un poco tirado para lo conservador.”
(Entrevista J.C; 1.22)

Es por esto, que Javier Casanga, dice utilizar el teatro desde la irreverencia, para transmitir, en esta obra en particular (al igual que en todas) su descontento con problemas

sociales, desde el discurso de género de manera implícita. Para ello, su estrategia es ignorar el género en escena. En “Niño negro que no alcanzó a ver el sol” lo hace desde estos cuerpos evidentemente negros y blancos, abordando la discriminación racial, abandono de la madre (de manera tangible como lo hace la madre negra y de manera espiritual como lo hace la madre blanca), la locura y la necesidad de la raza negra de ser reconocidos/as y respetados/as a nivel universal. Paralelamente, mediante una historia de amor -que puede representar a cualquier persona en el mundo- une a este niño blanco y al niño negro, mediante una relación que no es explícita, por ende, queda fuera de prejuicios, ya que se construye desde la inocencia y simplicidad que posee un niño. Al centrarse la obra en la relación que poseen estos niños, no se le otorga importancia a que hay actores interpretando niñas y actrices haciendo de niños. Porque la temática central son las relaciones humanas y no los prejuicios que se desarrollan entre ellas, o desde los mismos actores y actrices como cuerpos y géneros establecidos en escena y también desde el color político, raza, opción sexual y cualquier otra forma que no esté aceptada en las estructuras sociales Al igual que lo plantea Judith Butler (1993) en la Teoría Queer, la cual incluye a todos aquellos grupos sociales que son ignorados e invisibilizados socialmente, Ante esto, J.C, expone:

“Claro, entonces lo que hago yo en la escena es jugar con eso que no importe el género, importan las relaciones humanas que hay entre ellos, más que si es hombre o mujer, porque dentro de mi obra la gente puede ser un hombre vestido de mujer que se presenta como mujer y el resto le cree, o sea, no se hace un juicio de eso.” (Entrevista J.C,1.8)

4.1.2 Discurso del cuerpo en el teatro

Como se hace mención anteriormente, J.C, trabaja los cuerpos desde la exacerbación, para así evidenciar todas aquellas estructuras que la misma sociedad impone, desde prejuicios y visiones de mundo basadas en moralidades y políticas más conservadoras. Es por esto, que J.C, reconoce el cuerpo como un “todo” en sus obras, ya que, lo entiende como un lugar de repetición, donde van sucediendo diversas sensaciones que moldean un discurso y finalmente lo entrega. Afirma también que el cuerpo es como la vida, exponiendo lo siguiente:

“El teatro se ocurre en el cuerpo porque es el lugar de repetición, de repetición, como no, no lo veo distinto porque en el teatro lo primero que ve un actor o actriz es el cuerpo, es como estar en la vida, si yo voy por la calle, yo, ve a la gente en la calle y yo veo como son o puedo distinguir como son por el cuerpo, porque yo no los conozco psicológicamente.”
(Entrevista J.C; 1.32)

Javier Casanga, propone el concepto de “travestir los cuerpos”, y no solo de un hombre vestido de mujer, si no distintos cuerpos sociales, ya sea desde el travestirse del cuerpo de un anciano/a, o en el caso de la obra, el travestir desde cuerpos adultos a una corporalidad de niños y niñas negras, comprendiendo el cuerpo desde la transfiguración libre de imposiciones. Dentro de la obra lo evidencia de manera más explícita, en la escena donde el niño blanco se viste de la madre de estos niños y niñas negras y logra representar en ellas y ellos aquella figura materna inexistente, proponiendo este travestir provocado desde el afecto, idealización y la fantasía de la representación. De esta forma, se naturalizan cuerpos que poseen varias identidades y se exponen en escena dentro de la creación de un mundo y un lenguaje que las y los reconozcan como seres que independiente de estar fuera de convencionalismos y estructuras, sienten un cuerpo vivo, lleno de emociones y que no se les encasilla bajo conceptos, prejuicios e imposiciones. Judith Butler (1993), en su libro “Cuerpos que importan” aborda el tema de la “performatividad de los cuerpos”, cuestionando - a diferencia de Simone de Beauvoir- la existencia exclusivamente de dos sexos (cuerpos sexuados femeninos y masculino) si no, la existencia de más sexos desde un universo existente no reconocido: La disidencia sexual, que incluye a lesbianas, transexuales, homosexuales y bisexuales. Aquellos son los cuerpos que no importan, ya que no están reconocidos dentro de la sociedad, por lo tanto, son juzgados e ignorados a la vista de todas y todos. Al estar bajo estructuras que los condicionan, Judith Butler (1993) expone la “performatividad de género” como todas aquellas construcciones propiamente tales que se imponen desde la visibilidad y aceptación solamente de dos sexos y géneros establecidos. Por ende, cuestiona una identidad propia de los cuerpos, poniendo en duda la libertad del sentir entre nuestros verdaderos deseos y la ilusión creada de lo que se debe ser o creer, manifestada en roles e imposiciones sociales. De esta forma, aquel travestismo propuesto por el director J.C logra exponer de manera exacerbada todas aquellas imposiciones sociales, burlándose a su vez, por medio de vestuarios, maquillajes, gestos, voces y, por supuesto, el cuerpo, de

los arquetipos que componemos como sociedad y bajo a los que estamos sometidos y sometidas de manera naturalizada.

Finalmente, su visión de género es expuesta desde aquel cuerpo femenino mutilado en base a convencionalidades impuestas por hombres, explotando aquel discurso desde lo provocativo, jugando así con las convencionalidades invertidas, demostrando así que no solo existe un punto de vista determinado, si no, que hay una gran gama de diversidad y aceptación, la cual transmite desde un lenguaje atípico al convencional, desde la afectividad, para así demostrar que estos cuerpos inexistentes en la sociedad, sienten, vibran y se emocionan al igual que los cuerpos aceptados socialmente limitados a roles.

“Hay un momento muy concreto que es cuando la madre, o sea, cuando el hijo encarna a la madre, porque ese travestismo se produce, porque el cuerpo de la madre entró en el cuerpo del niño, entonces por eso esa transfiguración, ya, y eso es porque el amor lo transfigura, como que él se transformó en esa madre porque los otros idearon o visualizaron en él una especie de amor hacia esa madre que necesitaban y ahí se transforma en travestismo, cuando hay una necesidad afectiva.” (Entrevista J.C; 1.36)

Javier Casanga, explica, que el trabajo corporal realizado en los entrenamientos está basado en los estímulos que el compañero o compañera entrega, desde las relaciones entre ellos y ellas mismas. Afirma que el actor o actriz, puede crear una corporalidad propia, pero si no logra relacionarse con sus compañeros/as no sirve para nada, ya que, a través de estos estímulos se generan las relaciones humanas y a partir de ellas, las emociones. Por ende, J.C, plantea que debe haber una relación entre los cuerpos, para que se entienda lo que se quiere transmitir y para que, así, cada movimiento tenga una justificación de ser, sin tener que depender de la psicología para comprenderlo.

4.1.3 Discurso de género en el teatro

Javier Casanga, dice abordar la temática de género en todas sus obras, ya que plantea que el sexo se materializa en el género, determinando comportamientos y roles en la sociedad para ser aceptadas/os. J.C, dice ir contra todas aquellas normas en sus obras, ya que no está de acuerdo con los parámetros sociales bajo los que se encuentran subyugados los cuerpos. Asimismo, dice proyectar el discurso de género desde el cuerpo femenino, al ser el más expuesto a normas y comportamientos sociales. Al igual como

sostiene Simone De Beauvoir (1949), comprende a la mujer como el resultado de una construcción que la confina a su biología, siendo vista y reconocida como un medio de reproducción del cual de manera naturalizada e impuesta debe hacerse cargo y por el cual, a su vez, se le exige sentir un profundo afecto.

“Esa mujer se conforma con políticas que tiene que ver con el cuidado, cachay que es como una madre, una mujer, madre es cívicamente madre, pero tiene estructuras que están ligadas al cuidado del hogar, al cuidado de los hijos, al cuidado del marido, pero de alguna forma, no tiene un poder por sí sola, no está reafirmada socialmente.” (Entrevista a J.C;1.4)

Por ende, J.C, afirma que las mujeres que se escapan de las convencionalidades que se les atribuyen, son consideradas “feas”, según la sociedad. Es por esto que la forma de hacer teatro que propone J.C, es que aquellas mujeres socialmente feas, sean representadas en el teatro por actores y no actrices. De esta manera, que un hombre las represente, habla desde el discurso con el que ellos mismos las critican y estereotipan a como debe ser y comportarse una mujer para ser reconocida como tal. Aquellas convencionalidades, según J.C, se manifiestan de partida en el derecho al aborto, tema en boga, que ha generado varias controversias. Se evidencia, sostiene, que la mujer se rige bajo normas eclesiásticas que dependen de una moralidad religiosa, desde -como él lo describe- “un dios todo poderoso”, que se otorga la potestad de decidir sobre una mujer. Un ejemplo es la imagen de María, a quien Casanga sostiene que “se le violó”, porque ella no quería tener hijos, pero de igual forma se disfraza aquella violación por medio de un ángel.

J.C, expone que el teatro siempre ha sido machista, de partida porque en épocas anteriores hombres hacían de mujer, por ende, no existían las actrices. Asimismo, evalúa la escena teatral actual de la misma forma, pero desde un machismo implícito. Afirmando que las relaciones de poder siempre van a tener a la cabeza a un hombre, lo cual se manifiesta en la política, educación, en el hogar y por supuesto en el teatro. Por ende, J.C, dice que en base aquel conservadurismo existente en tiempos actuales, hay lugares donde sus obras no pueden estar, porque provocan molestia y confrontación, agregando lo siguiente:

“A algunas escuelas, quizás no pueda entrar porque no pertenezco a la línea editorial, cachay, eh, eso. Pero tiene que ver un poco como que es

revolucionario que se hable de temáticas femeninas y que se instale el travestismo como esencia, porque al final lo que instalo yo con mi compañía es como que, si fuera, no se po', un partido político, si fuéramos un partido político seríamos travestismo, entonces no se podría, como ¿qué partido político eres? Travesti, no sé, como ese lugar que queda fuera, que no está dentro de lo masculino ni lo femenino." (Entrevista J.C;1.26)

Por ende, para lograr que aquel discurso de género tome fuerza y posea un lenguaje propio, lo trabaja desde la exacerbación y la transfiguración corporal (Travestir cuerpos), con el fin de evadir prejuicios y construcciones sociales, utilizando el cuerpo como un elemento neutro, exento de géneros y condicionantes que lo repriman. De esta forma, aquello le permite fantasear en escena, desde el cuerpo narrativo, para que ese mundo que compone en escena posea la emocionalidad necesaria en la transmisión del discurso.

4.2 Síntesis del gesto

Patricia Artés Ibañez, directora teatral, explica su visión de género y su forma de expresarlo en el teatro, desde el cuerpo narrativo en su obra: "Otras". Así, parte exponiendo, que comprende la obra como un acto político con un discurso de género, transmitido de manera sencilla y explícita, para que así, las y los espectadores capten aquel mensaje de manera clara.

A diferencia de Javier Casanga, que propone la exacerbación, como característica intrínseca de sus obras, Patricia Artes, dice abordar los temas relacionado a mujeres o de género, desde la simplicidad, sin la necesidad de exacerbar emociones, corporalidades, o puestas en escenas.

La propuesta que lleva a cabo en "Otras", es la creación de escenas con algunos de los títulos que aparecen en el libro "El segundo sexo" de Simone De Beauvoir (1949), en los cuales va escenificando la participación de la mujer desde muchas décadas atrás, exponiendo problemáticas, que están vigentes en la actualidad, como, por ejemplo, el ser ignoradas políticamente, minimizadas en su desempeño laboral y subyugadas en el hogar, así como el ser censuradas al momento de sentir, desear, opinar y cumplir metas personales.

De esta manera, se genera una línea del tiempo a partir de contextos establecidos, en los cuales podemos ver las distintas formas de construcción de la mujer, acorde a generaciones y rangos etarios determinados. Evidenciando en escena directamente cómo influyen todas aquellas imposiciones en los procesos de crecimiento en las mujeres y cómo aquello se transmite en la crianza a sus hijos e hijas. Una de las escenas en que se emite aquel mensaje, es cuando cuatro niñas, amigas, juegan a la “familia feliz”, donde cada una transita por el rol de la mamá, papá, hermano y hermana. En ella se exponen de manera explícita los comportamientos que se generan a través de roles determinados para cada sexo en la sociedad. Esto se relaciona con lo que sostienen Beauvoir (1949), Butler (1993) y Goldman (2012), sobre las construcciones sociales y los roles de jerarquías imperantes, que subordinan a la mujer a la reproducción y sitúan al hombre en el rol de proveedor. En otra escena, hace alusión a una familia humana convencional, las y los cuales llevan delantales puestos, con las caras de una manada de leones (leona, león, hijas e hijos). La televisión prendida muestra un programa de animales con un audio, donde explican las jerarquías existentes en una manada de leones y leonas, reconociendo a la hembra débil como medio de reproducción, sin ninguna otra habilidad posible. A diferencia del león, rey de la selva y dueño de las hembras. De esta misma manera, Simone De Beauvoir (1949), en el capítulo primero de su libro “El segundo sexo”, llamado “Los datos de la biología”, expone que la imagen que se tiene de la hembra en el reino animal es de la hembra que se aparea y que reproduce, sin ningún otro tipo de capacidad. De Beauvoir, afirma que la mujer es catalogada de la misma manera en la sociedad, confinada a su biología, por ende, a ser reproductora.

Desde aquella perspectiva, se realizará un análisis de la visión que tiene P.A en “Otras”, desde género, cuerpo y teatro.

4.2.1 Discurso teatral

P.A, explica que “Otras”, es su primer trabajo dedicado netamente al discurso de género como tal. Sin embargo, dice que, en sus creaciones anteriores, había atisbos del rol de la mujer y que, a partir de ellos, más las intuiciones que sentía, decidió crear una obra, que abordara la temática de la mujer, desde su rol en la sociedad, más las construcciones a las cuales es sometida. Uno de los primeros acercamientos que tuvo, fue en la obra “Celebración” donde expuso el tema de los trabajadores, pobladores y anónimos. En el

fondo, era representar la historia de aquellos ignorados por el sistema, en el contexto del bicentenario, y así dejar de exaltar a aquellos reconocidos como “héroes de la nación” y evidenciar las carencias existentes para aquel sector social vulnerado. Es en aquel proceso, donde se da cuenta, que había otro grupo renegado, más aún que los movimientos populares: las mujeres.

De este modo, P.A, utiliza el teatro para transmitir discursos, en este caso de género, porque es el lugar que más le mueve. Donde puede instaurar ideologías y fantasías propias. Indica que el tipo de teatro que hace junto con su compañía es sensorial, para que así las y los espectadores puedan involucrarse de manera directa con los problemas políticos que acontecen nivel país (y por qué no, a nivel mundial). A partir de esto, P.A, expone:

“Igual tratamos de generar mecanismos positivos que puedan hacer articular sentidos y que el espectador también se remueva con esos problemas políticos, entonces igual a mí me interesa, o nos interesa como grupo (...) contribuir a grupos, colectivos y las personas que están con el malestar de este sistema. Entonces el teatro, a mí me parece que como la experiencia me ha demostrado durante años, que es una herramienta súper efectiva de expandir, hacer como una especie de pandemia, de los problemas políticos.” (P.A; 1.18)

Dice no pertenecer a ninguna vanguardia, ya que, explica, que la obra es creada en base a cada actor y actriz que compone la compañía, desde sus experiencias y herramientas propias. De esta manera, están, como colectivo, generando una búsqueda propia, desde lo político, contingente y sobre bases históricas que nos anteceden y como aquellas afectan en la sociedad. Todo esto para que las y los públicos que presencian la obra, logren conectarse con lo político, con lo contingente, con lo que está sucediendo y no se puede obviar. Por ende, las mujeres (en el caso de “Otras”) y otros grupos marginados son elementos de investigación claves en su lenguaje y a lo que como colectivo quiere exponer. A partir de esto, expresa:

“Ocupar el arte en términos políticos puede ser muy liberador para la gente que este ahí presenciando, yo creo que eso ocurre efectivamente si con el contacto entre público y teatro.” (P.A;1.53)

4.2.2 Discurso del cuerpo en el teatro

Patricia Artes, dice que el cuerpo siempre es un elemento de narración, tanto en sus obras como en el teatro a nivel general. Sin embargo, declara no hacer teatro físico ni corporal, ya que esa no es la finalidad. dice trabajar a través de la síntesis gestual en “Otras”, a partir de situaciones que determinan comportamientos sociales, en las cuales se puede instalar un discurso de género. Es así que realiza construcciones de roles, desde representaciones en base a la cotidianidad, que puedan lograr las actrices y actores, a partir de gestos específicos y movimientos concretos, que el cuerpo pueda narrar aquel discurso. En el fondo, según Patricia Artes, desde las acciones y gestualidades se puede construir un cuerpo en escena, que logre transmitir el discurso de género.

Patricia Artes, declara que la experiencia en “Otras”, fue enriquecedora, ya que se gestó un proyecto con una idea clara sobre la temática de género, convirtiéndose en una forma liberadora de representar al sistema bajo el cual vivimos, con bases y contextos históricos, que explican el porqué de la generación actual, y la futura. En “Otras”, se plantean varias escenas pertenecientes a un contexto político relacionado con la jerarquía de género, como, por ejemplo, cuando se ve en escena un grupo de mujeres explotadas que trabajan apatronadas en una empresa de servicio, y una de ellas comenta con sus compañeras que hay movimientos feministas que exigen la dignidad tanto laboralmente, como para ellas mismas en su lugar de trabajo. Algunas de ellas se interesan en aquella información, pero una se opone y dice que el lugar de las mujeres es sirviendo al esposo y cuidando de sus hijos e hijas. Además, expresa que las mujeres nunca serán tomadas en cuenta porque son débiles. En base a esta escena, nos damos cuenta de cómo el cuerpo de aquellas mujeres, con sus gestos, puede transmitir un mensaje político, con diversas opiniones y, por supuesto, representando el miedo, ignorancia, inseguridad y sumisión, que nos pasa a todas las mujeres en distinto orden de cosas. De esta manera Patricia Artes, reafirma:

“Entender que lo que nos han dicho que solo ocurre en un cuerpo, individualmente, nos pasa a todas, por lo tanto, es un problema político no solo un problema íntimo, y como que se cumple, esta premisa del feminismo que es como lo íntimo es político y que, por lo tanto, en tu

construcción del cuerpo eh, en eso, o sea, es lo que pasa lo que funciona la obra con el público, con las públicos.” (P.A;1.36)

Desde ese mismo lugar político transmitido en la kinésica gestual que propone P.A en escena, lo lleva a los entrenamientos actorales con las actrices y actores de su compañía. Dice abordarlos a partir de la apertura y desbloqueo de aquellos cuerpos sociales constituidos con normas y restricciones. Entonces, explica que los cuerpos de las actrices y actores deben ser como un cuaderno en blanco, sin que aquellas imposiciones sean naturalizadas y por consecuencia, transmitidas en escena. Los movimientos, como son abordados desde la síntesis, deben ser concretos, por ende, todos aquellos que no tengan un contenido y una intención clara, les denomina “movimientos parásitos”. Todo esto, dice P.A, desde experiencias de cada uno/a en la compañía tiene, de acuerdo con el lenguaje que hace mucho les identifica y les da un sello propio. En base a lo expresado anteriormente, P.A, sostiene:

“Ya tenemos un lenguaje con muchos y muchas, nos conocemos hace años, entonces eso ya es un camino avanzado que te da la misma práctica, más que una receta, o sea una puede empezar a concluir metodologías que han probado, pero como yo te digo, parto desde al revés, en vez de pensar algo, lo llevamos a la práctica.” (P.A; 1.59)

4.2.3 Discurso de género en escena

Patricia Artes, plantea en “Otras”, cómo el sistema patriarcal consume y subyuga a las mujeres a una imagen de debilidad y utilidad reproductiva, sin ningún otro tipo de habilidades. Al igual como expuse en el punto anterior, Patricia Artes, explica la corporalidad y los discursos desde lo político, por ende, aquel discurso de género que pretende transmitir en escena es a partir de una base política del feminismo, de construyendo, así, los distintos tipos de feminismos que subsisten, bajo diversos contextos establecidos, con sociedades, economías, culturas, políticas y religiones instauradas en cada uno de ellos. En base a esto, P.A, se inspira en varias autoras que hablan sobre género y feminismos, enriqueciendo la creación desde distintas miradas. Las autoras que trabaja P.A en el proceso de “Otras” son: Simone de Beauvoir, Julieta Kirkwood (Ciencias política, catedrática y activista feminista), Margarita Pisano (arquitecta,

teórica y activista feminista), Judith Butler, Silvia Federici (escritora, profesora y activista feminista), entre otras.

Por otro lado, Patricia Artes, opina, que la escena teatral actual, expone aquellas problemáticas de género. Sin embargo, dice que la temática de género en la actualidad es un tema que lamentablemente esta de “moda”, y que, por ende, se comercializa y masifica muchas veces desde otros lugares, más que por convicción o por algún cambio político-social. Es por esto, que comprende que existen diversas formas teatrales para abordar el discurso de género. Una desde compañías más disidentes o colectivos feministas, que trabajan desde la performance u otras posibilidades, más cercanas a la realidad de las y los espectadores. Como también plantea que existen compañías más “exitosas” o más “formales”, que tienen más oficialidad en los teatros y que, por ende, va dirigida a las mismas personas que los frecuentan.

Desde el mismo lugar, P.A, opina que aquellas obras que están en la “oficialidad” y que hablan del discurso de género en la actualidad, poseen lenguajes más exacerbados y con una estética llamativa se sobre disfraza a la mujer aún más en escena. Ante lo cual, dice:

“Por lo general yo creo que las mujeres somos más simples, hay una estética más intentar un poco, como los géneros ya son tan ficcionado y nosotras hemos tenido que hueon, disfrazarnos toda la vida , hay también una especie de un lugar de más deconstrucción que de exacerbación y acercarse a lo grotesco, cachay, entonces yo creo que a lo mejor, quizás, y tirando el carril ahora, como que estéticamente hay una especie de simpleza, de deconstrucción de inclusive acercarse más a lo real, de exponerse más en escena, que justamente exacerbar lo teatral.” (P.A; 1.28)

A partir de esta cita, P.A, da su punto de vista sobre lo que es la escena nacional en la actualidad desde el discurso de género, especificando que el discurso teatral que propone junto con su compañía es desde la simpleza y la activación de los sentidos que se puede generar con las y los espectadores. Tal como sucede en “otras”, al trabajar desde una línea de tiempo, representando generación tras generación el mensaje, o sea, que tanto como adultas mayores, jóvenes y niñas se pueden sentir identificadas con el discurso político de género que se desarrolla en escena.

4.3 La imagen de la mujer en la comedia del arte

Claudio Barbas, director teatral, propone el discurso de género, desde un estilo teatral establecido: “La comedia del arte”. Es por esto, que en su obra “Colombina enamorada” toma al personaje de Colombina, la cual en la comedia del arte representaría a un “zanni”. Los zanni, son aquellos personajes que pertenecen a la servidumbre y que al igual que los otros en la comedia, exageran un arquetipo definido, en este caso, “Colombina” representa a la sensual sirvienta de los señores: Dottore o Pantalone. Estos dos personajes, visibilizan el poder desde el dinero y las riquezas que cada uno posee. Ambos acosan a Colombina en los “canovaccios” (escenas de la comedia del arte) con el fin de poseerla y disfrutar de los atributos que el arquetipo exalta de manera evidente. Otro personaje, importante en la comedia del arte y que tiene relación directa con Colombina, es Arlequín, un sirviente que está profundamente enamorado de ella, y que, a pesar de sus intentos fallidos y torpes por conquistarla, tiene su amor y admiración por parte de ella.

“Colombina enamorada” es planteada a través de un monólogo que realiza en escena el personaje de Colombina, esperando la llegada de Arlequín de la guerra, el cual le prometió a la vuelta, casarse con ella y formar una familia. Arlequín por su parte, no llega al matrimonio, desatando la furia de Colombina, la cual enviste contra los hombres, satirizando la vida marital, haciendo de esa forma, un llamado a la “revolución femenina” dentro de la cual, las mujeres se tomen el poder, privando al hombre de todas aquellas domesticas que las mujeres realizan para ellos, y también negándoles el acto sexual como medio de venganza y control. Demostrando, a partir, de estas conductas la liberación de las mujeres, tomando el poder por sobre los hombres. De esta manera C.B., expone su perspectiva de género, cuerpo y teatro, en su obra, relatando experiencias y visiones que lo llevan a transmitir el discurso desde la comedia del arte. Desde ese lugar, plantea lo siguiente:

4.3.1 Discurso teatral

Tal cual, se mencionó anteriormente, Claudio Barbas. trabaja desde la Comedia del arte, estilo teatral que se origina dentro del siglo XVI, y que tiene como temática central los enredos amorosos que existen en las familias pudientes, ejecutados en escena, desde la comedia, provocando, la mayoría de las veces, la risa del público. C.B. en base a este

estilo teatral, dice que su discurso en el teatro se gesta desde la ironía y la sátira, para así, generar una especie de remezón en el público, exponiendo temáticas originadas en otros contextos históricos, pero que pueden ser extrapoladas a la contingencia actual. El contexto en el cual se basa C.B para crear la obra, es el de Colombia en el año 2002, país en el cual vivía en aquel entonces y que estaba en guerra. Por ende, C.B, expone que la obra se origina desde la ficción, ya que es creada con el fin de acabar con la guerra, no obstante, estaba consciente que su obra no terminaría con aquel suceso histórico, ante esto, plantea:

“Nosotros en nuestro ideal pensábamos que la guerra se podría acabar de esa forma, era un ideal porque en la práctica era muy difícil que sucediese eso ¿no?, pero era nuestro imaginario y nuestra propuesta para que pudiese, eh, tener un fin la guerra, entonces a través de eso nosotros veíamos a la colombina como esta líder, líder femenina que llamaba y convocaba a todas las mujeres a que por fin se puede poner fin a esta guerra de la manera que ella propone ¿no?, no haciendo el amor con los hombres hasta que se acabara la guerra.” (C.B; 1.2)

Claudio Barbas, dice haber escogido al personaje de Colombina para su creación, porque corresponde a un nivel social bajo y además por el hecho de ser mujer. Por ende, plantea que desde ese lugar puede narrar su discurso en escena, encontrando interesante que una mujer que corresponda a un extracto social bajo pueda lograr una “revolución femenina” . Todo aquello desde el contexto de guerra que estaba vivenciando en Colombia y de la ficción por medio del teatro que propone para acabar con ella. Por otro lado, estos hechos también lo llevaron a percibir que, en su alrededor, la mujer en Colombia tenía un rol en específico: Ser cortejada y dominada por los hombres. De esta manera, C.B. vio una conexión entre Colombina (sirvienta subyugada) y la mujer colombiana, afirmando más su convicción por explicar las temáticas de la mujer desde la comedia del arte, para así evidenciar su subordinación ante el hombre en ese contexto.

“La época de los carteles de Calí o de Medellín sucedía que por ejemplo llegaban unos narcotraficantes a un restaurante entonces estaban comiendo y él veía que había un matrimonio en otra mesa , comiendo o cenando, si él llegaba a sentir atracción por la mujer de la otra mesa

mandaba a uno de sus colaboradores, los mandaban a decir que la mujer tenía que cenar con él, y si el marido se oponía, bala, entonces imagínate eso, estar dominada a eso y la mujer tener que aceptar ese tipo de cosas, bueno eso para ponerlo como ejemplo de muchas otras cosas que vimos, que ahí la mujer era bien , digamos, sometida al hombre.” (C.B; 1.2)

4.3.2 Discurso del cuerpo en escena

La utilización del cuerpo, a partir de los parámetros establecidos por Claudio Barbas, en la obra “Colombina enamorada”, responde a gestos y esquemas corporales que la comedia del arte posee en su composición. Sobre ello, C.B relata que aquel estilo tiene una estructura clara con veintidós movimientos extra cotidianos determinados y que hace que cada personaje tenga un sello particular desde la máscara, la cual se logra con un trabajo físico potente, para así apoyar en base a gestos la corporalidad de los arquetipos propuestos por aquel estilo teatral. Desde ese mismo lugar, C.B, dice que el cuerpo en escena lo trabaja desde la coreografía compuesta con gestos, danzas y corporalidades, las cuales, apoyadas con otros dispositivos, pueden lograr atmosferas que generen estados tanto en la actriz que interpreta a Colombina, como al mismo público. Desde ese mismo lugar, C.B. dice que el discurso de género que propone, lo narra desde los gestos estereotipados socialmente atribuidos a la mujer, sin embargo, no los pone en conflicto a diferencia de Patricia Artés y Javier Casanga que los utilizan para transformar y criticar el orden establecido, y así validar el discurso de género.

“Hay una coreografía de principio a fin, nosotros nos apoyamos en eso para contar la historia, y dentro de esta historia está inmerso el género femenino y entonces, no te podría decir que los gestos apoyan , porque es todo un conjunto, los gestos nos ayudan a contar la historia, y la historia nos ayuda a mostrar el discurso femenino que queremos mostrar, entonces va todo unido, no son cosas separadas, porque el gesto con la narración, eh, y bueno apoyado con la música, pero es una cosa compacta, no son cosas separadas.” (C.B;1.52)

Jacques Lecoq (1977) en su libro "Cuerpo poético", plantea la "Mimo-dinamica del movimiento", donde el gesto y los movimientos pueden narrar una situación. Lecoq, afirma que estos gestos, pueden ser apoyados con sonidos o musicalidades que logren expresar aquello que él o la directora propone en escena. Lo mismo sucede en "Colombina enamorada", ya que, Claudio Barbas, habla de una gestualidad constituida décadas atrás en la Comedia del arte, la cual puede ser apoyada con dispositivos escénicos, en este caso, la música. Es por esto que cada expresión de la actriz que interpretaba a Colombina era apoyada mediante un instrumento musical, logrando que cada movimiento ejecutado por ella tuviese una justificación y un mayor entendimiento del estado que quería expresar en escena.

Claudio Barbas, afirma que el montaje no se caracteriza por ser teatro físico, pero que sí le otorga importancia al cuerpo en el teatro, ya que comprende que un cuerpo sin energía en escena no puede transmitir el mensaje. De esta manera, plantea que el cuerpo se va adaptando y desarrollando en base a un estilo particular, sin embargo, hace hincapié en que no en todos los estilos teatrales el cuerpo tiene un trabajo relevante en cuanto a entrenamientos y presencia escénica. Esto le diferencia de Javier Casanga y Patricia Artes, que afirman que el cuerpo es indispensable en la escena y que lo "es todo", independiente del estilo y el discurso que se quiera entregar, el cuerpo es el elemento de transmisión, por ende, debe tener siempre un entrenamiento y una presencia escénica. Por su parte, C.B, visibiliza el cuerpo más como un medio, sin otorgarle una importancia mayor.

"Hay estilos de teatro que no pasa nada, que es más narración y la obra que hacíamos con Vadell, era mucha narración y claro, había algo corporal porque había que moverse, pero no había un trabajo corporal como para la escena o para el trabajo teatral que estábamos haciendo, daba lo mismo el cuerpo." (C.B; 1.56)

En esta cita, Claudio Barbas, narra una de sus experiencias personales, trabajando con el actor Jaime Vadell y otros actores de renombre, donde, señala, el entrenamiento que ellos tenían era el tomar café y conversar, sin realizar ningún tipo de entrenamiento que involucrara al cuerpo de manera física. Ante ello, C.B confiesa haber pensado en aquel entonces, que no estaba haciendo nada con su cuerpo. Sin embargo, dice que al tiempo comprendió que el cuerpo se movía porque debía transitar en escena, pero que en ese montaje en particular no se utilizaba el cuerpo.

C.B, explica que la corporalidad se apoya en gestos, y que a partir de ellos se construye la máscara, la cual debe tener una presencia física potente, para así expresar toda la información y posibilidades que puede entregar a las y los espectadores.

Al regirse por los movimientos determinados de la comedia, C.B, propone de la misma forma el entrenamiento en “Colombina enamorada”, realizando trabajo abdominal y de elongación, desde corporalidades propias de la Comedia del arte, ya que, a partir de esa estructura, se puede intensificar en escena el trabajo corporal de la actriz, desde por y para la Comedia del arte. Es por esto, que, al tener una estructura clara de los movimientos, se condicionan las posibilidades corporales, ya sea en escena o los entrenamientos, porque solo se rigen en base a aquellas partituras físicas, invisibilizando las demás posibilidades habidas y por haber en los cuerpos del actor o actriz.

4.3.3 Discurso de género en el teatro

Claudio Barbas, dice comprender el género desde los conceptos: feminidad y masculinidad. Asumiendo, a su vez, el dominio que existe por parte del sexo masculino al femenino. Es por esto que, a partir del contexto de Colombia en el año 2002, C.B, decide crear “Colombina enamorada”, con el fin de evidenciar el machismo existente en aquel país, analizando de esta forma la imagen de la mujer colombiana, la cual era subyugada y minorizada por los hombres, ejemplificando abusos y conductas invasivas por parte de ellos que a su vez eran naturalizadas inclusive por las mismas mujeres. Por ende, lo que buscaba Claudio Barbas, mediante esta creación, era expresar un discurso de género a partir del dominio del hombre sobre la mujer en un contexto determinado: una Colombia machista, expresando que los hombres han tenido muchas oportunidades de “hacer bien” las cosas, sin embargo, no han logrado nada. Sostiene que, mediante esta obra, quizás sería la oportunidad de las mujeres.

“Finalmente lo que se busca es que la mujer llegue al poder, es que la mujer gobierne la sociedad, porque ya los hombres ya se le ha dado muchas oportunidades y no han hecho nada de lo que se ha querido, entonces eso responde a esa instancia, a eso que nosotros veíamos, que al menos en Colombia era muy fuerte, la subyugación de la mujer hacia el hombre.” (C.B. E 1.1)

Claudio Barbas, reconoce, en el Chile actual, la violencia desmedida que sufre la mujer por parte del hombre ya sea física como psicológica, sin embargo, también expone que la mujer está mucho más posicionada en la sociedad, desde la autonomía económica y conyugal, ejemplificando la imagen de una presidenta mujer electa en el gobierno actual. Por otra parte, respecto al tema de los derechos reproductivos, que es parte de la agenda de género hoy en Chile, señala que, si bien la mujer tiene derecho a disponer de su cuerpo, también debe asumir las responsabilidades de cuidado y anticoncepción que eso implica.

Marcela Lagarde (1996), plantea que la perspectiva de género debe situarse en los contextos y procesos históricos de cada cultura, analizando que la visión que se tenga del género se va a construir de manera distinta en cada en cada sector y que la misma sociedad incide y construye una opinión y postura sobre el tema. Esto se hace evidente en el discurso de Claudio Barbas, al referirse a “Colombina enamorada”, señalando que se refiere a la realidad colombiana en contexto de guerra, donde la mujer estaba en un rol de sumo sometimiento construido desde la perspectiva del hombre. Así, crea una obra con la imagen de la mujer en esa época determinada, exponiendo el discurso de género desde una perspectiva desarrollada en un momento específico, con cultura, sociedad, economía, religión y políticas distintas a las de la actualidad. De esta manera, se quería lograr la “revolución femenina”, donde la mujer pudiese tener más voz y supremacía por sobre el hombre, más desde lo doméstico que de lo político, ya que, dentro de la obra, este personaje, Colombina, reiteraba una y otra vez que el hombre no tendría los privilegios que tenían hasta entonces con las mujeres, como por ejemplo el que ellas les sirvieran comida o respondieran a sus deseos sexuales.

Al ser la guerra y el amor las temáticas principales de la obra, C.B, aborda lo que el denomina la “revolución femenina”, pero enmarcada en el contexto de un espacio estereotipado y conservador en cuanto a las relaciones de género se refiere: el matrimonio. Desde ese lugar, se utiliza aquel concepto para poder llegar a la revolución femenina, siendo el clímax, cuando el personaje de Arlequín, enamorado de Colombina, no llega a casarse con ella. Es ahí, cuando el discurso comienza a manifestarse desde la postura de C.B, donde expone la temática del matrimonio como el detonante de la emancipación de la mujer y que a raíz de aquel hecho concreto de dejar “plantada” a su futura esposa, ella se empodera y quiere llamar a todas las mujeres y manifestarse ante esta situación. En base al matrimonio, Emma Goldman (2012), plantea que este acto de

unión es un acto donde la mujer se prostituye a los anhelos y formas de vida de una determinada persona, confinándola de manera automática a labores domésticas y a una sumisión de por vida, exponiendo que la prostitución como oficio no es el único espacio donde la mujer se prostituye, si no, que también sucede en situaciones laborales, maritales y de clase. Colombina, como se mencionó anteriormente, viene de un extracto social bajo que de alguna manera la obliga a realizar labores domésticas en una casa de patronos y patronas acomodadas, donde el patrón se encarga visiblemente (como se expone en los canovaccios) de acosarla y querer poseer su cuerpo, muchas veces de manera invasiva, donde ella indirectamente busca huir, claro, todo eso es justificado porque como arquetipo, Colombina, debe coquetear y tener aspecto fogoso en escena, no obstante, desde el discurso de género que quiere proponer Claudio Barbas, se pierde, ya que la mujer, representada por este personaje, lucha desde el mismo lugar de objeto, por lo tanto, de oprimida.

imaginario y nuestra propuesta para que pudiese, eh, tener un fin la guerra, entonces a través de eso nosotros veíamos a la colombina como esta líder, líder femenina que llamaba y convocaba a todas las mujeres a que por fin se puede poner fin a esta guerra de la manera que ella propone ¿no?, no haciendo el amor con los hombres hasta que se acabara la guerra ¿no? (C.B; E.1.2)

Al encasillarse desde un estilo definido, como lo es la comedia del arte. C.B., comprende la imagen de la mujer desde aquellos parámetros establecidos por aquel estilo teatral, que en sus inicios no permitía que actrices mujeres realizaran personajes dentro de los Canovaccios, por el solo hecho de ser mujeres, por ende, los hombres eran los que hacían aquellos arquetipos femeninos que presenta la comedia (La señora, Colombina y la enamorada). La comedia del arte en cierta medida es machista en cuanto a su estructura, ya que, una vez que la mujer es aceptada como actriz dentro de los Canovaccios, vienen a exponer temáticas sentimentales y con enredos amorosos, como por ejemplo la imagen de “la enamorada”, hija de Pantalone o Dottore, que sufre el no poder estar con su enamorado porque su padre no lo permite, o la imagen de las sirvientas donde solo se ven como objetos de deseo y sumisión, más que desde seres pensantes.

“Hay un cuento de que la mujer en este caso está más para el servicio del hombre, no tienen un carácter propio digamos, no sé, o

tener una independencia frente a sus decisiones, porque la mujer en la comedia del arte no decide nada, todo lo deciden los hombres, entonces frente a eso podríamos, claro, decir que la comedia del arte es machista, en ese sentido.” (C.B; E. 1.40)

Sin embargo, Claudio Barbas, dice romper con algunas estructuras de la comedia, explorando la imagen de una Colombina más autónoma y empoderada, desvinculándose del hombre y adquiriendo un grado mayor de independencia, envistiendo contra ellos para así lograr respeto y una posición de poder. Todo lo contrario que sucede con el arquetipo de Colombina en la Comedia del arte, que se utiliza como objeto, reduciendo la imagen de la mujer a sus atributos.

5. Conclusiones

A partir de las tres obras analizadas: “Niño negro que no alcanzó a ver el sol”, “Colombina enamorada” y “Otras” se estudió y comprendió, la mirada específica de cada director/a de los tres montajes. Al ir recolectando la información en base anécdotas, contextos, vivencias e ideologías de cada uno/a, se discierne de donde se originan aquellas inquietudes desde la perspectiva de género y cuáles son las bases para poder narrar, mediante el cuerpo del actor o actriz, un discurso desde ese mismo lugar. Es por esta razón, que los/as directores/as al ser escogidos/as por pertenecer a diversos universos dentro del teatro, trabajan el discurso y por consecuencia el cuerpo de maneras muy distintas, abriendo la perspectiva en cuanto a formas y estilos teatrales que cada uno/a de ellos/as posee dentro de su particularidad, comprendiendo y deconstruyendo los significantes que forman el concepto de género desde sus propias visiones. Dentro de las temáticas analizadas y estudiadas en base al cuerpo narrativo como elemento de transmisión del discurso, desde diversos estilos teatrales y metodologías, se abordaron los siguientes ejes: Discurso en el teatro, discurso del cuerpo en el teatro y discurso de género en el teatro. Al plantearse estos tres ejes en cuanto a la transmisión del discurso, se interpreta, por una parte, que las estructuras que posee cada estilo teatral se rigen a partir de distintos contextos históricos para instalar el discurso, comprendiendo que existen culturas y formas de vida, que hicieron posible el auge de cada estilo utilizado en la actualidad por las/os directoras/es escogidas/os. Se visibilizan, además, las posturas políticas e ideológicas que cada una/o posee y de qué manera logran encajar en la puesta en escena desde un estilo determinado.

Asimismo, dentro de la investigación se fue analizando y comprendiendo cómo, a partir de distintas posturas, formas de vida, referentes teatrales, bases ideológicas y políticas, se constituye un discurso de género en escena. Dependiendo de cada percepción que se tenga a partir de aquel concepto, se fueron identificando algunas contradicciones desde el estilo teatral con el cual se pretende transmitir aquel discurso, ya que, al estar estructuradas en base a contextos donde se desarrollaron distintos procesos históricos que han comprendido y digerido la percepción de género desde otra cultura, sociedad, economía y procesos políticos, condiciona el discurso a los contextos históricos dependiendo de cada territorio

Es importante identificar las diversas cosmovisiones de género que coexisten en cada sociedad, cada comunidad y cada persona. Es

posible que una persona a lo largo de su vida modifique su cosmovisión de género simplemente al vivir, porque cambia la persona, porque cambia la sociedad y con ella pueden transformarse valores, normas y maneras de juzgar los hechos. (Lagarde; 02)

C.B, director de la obra “Colombina enamorada”, se rige bajo la estructura de la Comedia del arte, la cual considera machista desde su auge cuando las mujeres no podían actuar y los hombres hacían personajes de hombre y las temáticas de los “*canovaccios*” donde siempre se decidía por sobre la mujer. Desde ese mismo lugar, trabajó en el montaje el cuerpo desde una estructura clara y también con un arquetipo que se reconoce dentro de la Comedia del arte como lo es la sirvienta Colombina, expuesta como el objeto de deseo del arquetipo de los señores. Así mismo, reconoce trabajar el cuerpo solo desde los movimientos “extra cotidianos” que propone la Comedia del arte, a partir, del uso de la máscara y la gestualidad, exponiendo que el cuerpo no es más que un medio que ayuda en la narración del discurso, como lo es la iluminación, la música, la escenografía, el vestuario o maquillaje. De alguna manera, propone la caricaturización del cuerpo, pero aceptando el marco establecido de un lenguaje que no parece cuestionar el cuerpo que representa.

Esto lo diferencia de lo que propone Javier Casanga y Patricia Artés en escena. Por un lado, la directora P.A, dice utilizar el cuerpo en la obra “Otras” como un elemento más bien político de gran importancia en la transmisión del discurso, en este caso de género. Reconociéndolo como la narración misma, sin embargo, no dice abordarlo desde el teatro físico o movimientos que deban tener una técnica en específica, si no, que utiliza la síntesis para en base a gestualidades, relatar situaciones que ocurran verídicamente y de esa forma exacerbarlas en escena para que así el discurso pueda ser transmitido de manera clara y concisa a las y los espectadores. La búsqueda del realismo y la puntualización del mismo a través de la simpleza o deconstrucción, por lo tanto, caracteriza su propuesta en base a gestos sociales que son identificados de manera natural y espontánea, representando así una realidad palpable.

Por su lado, J.C, habla del travestir los cuerpos, trabajados desde la exacerbación, desfigurándolos de toda construcción social, con movimientos que transforman la realidad, abordándolos desde arquetipos concretos dentro de la sociedad que puedan inclusive de toda aquella deformidad, emocionar al público. En este caso encontramos la

exacerbación e incluso la caricatura, pero desde un lugar tan poco tradicional (el travestimos constante) que inevitablemente lleva a cuestionarse lo que representa.

Por ende, a partir, de los dos últimos/as directores mencionados/as, que no se condicionan a un estilo teatral determinado (como lo hace C.B con la comedia del arte) si no, que complementan diversos referentes (tanto teatrales como de género) en pro del discurso, se aprecia que la transmisión del mismo en sus montajes (“Otras” y “Niño negro que no alcanzó a ver el sol”) evidencia una postura política que se relaciona más claramente con teorías de género y visiones feministas. Por otra parte, en “Colombina enamorada”, el discurso de género se coarta al estilo teatral propuesto por C.B, ya que, el cuerpo de Colombina, se limita a entregar un mensaje evidente con movimientos tan sistematizados desde la Comedia del arte, que no logra trascender e involucrar el cuerpo desde otras posibilidades, utilizándolo más como un medio, que más que narrar un discurso de género desde la “revolución femenina” planteada, se expone como un elemento de funcionalidad a la escena como otros objetos que tienen una importancia narrativa en la obra. Así mismo, su visión del género se centra en una realidad histórica específica que, implícitamente, es vista como una excepcionalidad. Así, más que criticar la forma en que se domina a un grupo determinado, responde a una situación específica, perdiendo, así, fuerza como discurso político. De esta forma, trabaja el discurso de género desde una estructura social remota donde la subyugación de la mujer era a tal punto, que ni siquiera podría haber sido posible el tema del aborto o la mujer en el ámbito político. Por ende, el discurso no logra llevarse a cabo o transmitirse, porque se queda con una visión y construcción añeja de la imagen de la mujer y el hombre en la sociedad. Así, la “revolución femenina” que propone no altera el lugar generalmente atribuido a la mujer: Lo doméstico, ya que la rebelión de Colombina consiste en dejar de plancharle, lavarle la ropa, cocinarle y ser materia dispuesta para el acto sexual, a Arlequín. Podríamos preguntarnos si se transmite un discurso de género donde la mujer se vea realmente empoderada sin las construcciones impuestas desde el género femenino; ¿se logró la tan esperada “revolución femenina”?

En conclusión, el cuerpo del actor o actriz se pone en servicio de un lenguaje teatral y un discurso de género, construyendo una variedad de significantes en escena, que transmiten distintas visiones. Por ende, se infiere dentro del proceso de investigación, que el cuerpo funciona como un elemento de narración dentro y fuera de escena, ya que, construye y expresa discursos de género, dependiendo de la visión de género se

sostenga (disidencia, mujer, heteronormatividad) transformándose en un medio de comunicación para las y los espectadores. Siendo el cuerpo un importante medio de narración, que instala el discurso desde diversas miradas y posibilidades tanto para el actor como para la actriz en escena, otorgando siempre nuevos conocimientos y herramientas que aporten en la narración. Por otra parte, posiciona la imagen de la mujer dentro del teatro con más fuerza. Frente a otras problemáticas, por ejemplo, como la marginalidad, no ocurre una reestructuración tangible en el universo teatral, como lo hace el discurso de género, ya que modifica la manera de hacer teatro, reconociendo la figura de la mujer dentro del oficio y las posibilidades que pueda descubrir a partir del mismo. Es decir, es algo político en su forma, ya que instala una ideología desde lo que ha sido la negación e invisibilización de la mujer en el arte, reconocida como el objeto de la creación, más que como las realizadoras oficiales.

Finalmente, desde las tres obras analizadas, se puede discernir las distintas deconstrucciones que se le otorgan al cuerpo (y sus construcciones sociales) en escena en base a la mirada los/as tres directores/as analizados/as. Por una parte, Javier Casanga deconstruye totalmente la corporalidad de los y las actrices, ya que, al travestir estos cuerpos como el mismo le denomina, puede ir mutando en género, edad y razas de manera aleatoria, sin importar la edad real de una actriz o el género del actor. Es por esto que el cuerpo dentro de la metodología que propone Javier Casanga funciona como un medio de narración que rompe esquemas y ordenes establecidos que posee el cuerpo en la sociedad, ignorando, razas y rangos etarios, y por otra, aquellos mismos rasgos los exagera en escena, exponiendo mediante el cuerpo de los actores y actrices que todas aquellas imposiciones sociales no son más que construcciones establecidas desde una moral impuesta, las cuales en escena son satirizadas y evidenciadas como conductas sociales adquiridas.

Por otro lado, Patricia Artés, utiliza la síntesis en los cuerpos de las y los actores, desde los gestos que están contruidos socialmente, para así, lograr que el cuerpo narre en función a lo que está sucediendo y que los y las espectadoras puedan sentirse identificadas/os con las gestualidades propuestas en escena. De esta forma, el cuerpo (en el caso de "Otras"), expone estos gestos de manera cronológica, ya que, comienza hablando desde la inquisición hacía tiempos actuales, narrando desde gestualidades contruidas en cada contexto histórico distinto, pero que, no obstante, poseen la misma esencia y orden social de minimización e invisibilización de la mujer en la sociedad.

Claudio Barbas, en cambio, utiliza la caricaturización del cuerpo de la mujer desde un contexto histórico establecido (la guerra en Colombia), sin embargo, no descontextualiza aquel cuerpo, por ende, cuestiona aquellas construcciones que se le otorgan a la mujer, pero no propone la posibilidad de un nuevo orden que no perjudique ni confine a la mujer simplemente a lo doméstico. Al exponer mediante el personaje de Colombina todas aquellas construcciones sociales que poseen y someten a las mujeres, las contesta desde ese mismo lugar. Como por ejemplo cuando en la obra, Colombina, dice que no tendrá relaciones sexuales con su pareja por un tiempo en forma de “castigo” por todas las veces que la ha hecho sufrir. Claudio Barbas, desde el discurso, propone la rebelión femenina, no obstante, la narrativa corporal simplifica tanto esta idea de rebelión femenina, que pareciera ignorar la lucha feminista histórica con colectivos, secretarías o frentes feministas que abogan por la autonomía de la mujer y no precisamente desde un desengaño amoroso o abandono marital, sino por validarse en el sistema y tener una equidad de derechos en la sociedad. Es por esto que surge la duda de si realmente, en la obra, Colombina se podía apoderar por sus propios medios sin la imagen de un hombre, que no aparece físicamente en escena, pero que es el tema central durante todo el transcurso de la obra. Ante ello C.B, apela a las y los espectadores desde el ser hombre o mujer, apuntando que la obra tiene un público objetivo, que son las mujeres y que por ende ellas empatizarían como espectadoras, a diferencia de los hombres que no se sienten identificados. ¿Cuál es la empatía que sienten las mujeres con la obra propuesta desde un lado doméstico?, eso quiere decir que, ¿las mujeres en su totalidad se reconocen dentro de las construcciones domésticas y sexuales que se les atribuyen? ¿Realmente todas empatizan con la imagen de la mujer propuesta por el personaje de Colombina? Aquellas preguntas son difíciles de responder, ya que, involucra al gran universo de mujeres existente en Chile (por lo menos), por ende, las respuestas pueden variar dependiendo al grupo social o contextos vividos de cada mujer. Es ahí cuando el discurso de género propuesto por C.B se pone en duda.

Dicho lo anterior, dentro del proceso de investigación surgieron las siguientes interrogantes *¿Es posible lograr un discurso de género en escena cuando el estilo teatral trabajado proviene de un contexto e ideologías machistas?* se concluye a partir del proceso investigativo, la recolección de datos, y las/os referentes estudiados, que, por una parte, efectivamente la Comedia del Arte se origina en base a la invalidación de la mujer, al ser censurada de los canovaccios y por las temáticas donde la mujer se expone como un objeto de deseo y posesión, y confinadas a lo doméstico. Sin embargo, a medida que

transcurrió el tiempo, la mujer pudo interpretar roles, no obstante, los canovaccios o historias que caracterizan a la Comedia del Arte no han cambiado su orden, es por esto que los personajes de mujeres son oprimidas indirectamente en escena debido a la estructura del género mismo. El personaje de la “señora” como lo dice su nombre, es la señora/ esposa de uno de los señores de gran poder, la cual, solo se reduce a eso, ser la señora de un alguien y apoyar las decisiones de un otro. Colombina y la enamorada, como se ha mencionado anteriormente son oprimidas desde distintos lugares, la primera por ser cosificada a su cuerpo y sensualidad desde la clase baja y por otra, la enamorada que es de alguna forma sometida a las decisiones de su padre y que solo se caracteriza por vivir enamorada del personaje del “enamorado” encerrada en su burbuja de privilegios propios de la clase alta. Por ende, el director es el encargado/a de establecer su opinión en escena -haciéndose cargo del estilo trabajado por supuesto- con el fin de proponer un nuevo orden acorde al contexto de lucha de género que se está viviendo territorialmente en Chile actualmente, para así, en este caso lograr realmente “la revolución femenina” propuesta por el director. No obstante, no se logra mediante un discurso que está supeditado a la estructura de la comedia del arte y a las formas que esta misma propone, ya que, los contenidos y el discurso entregado finalmente son manifestados desde aquella misma construcción de roles y jerarquías de poder que confinan a la mujer a la debilidad y reproducción por no poder auto valerse por sus propios medios, tal cual como plantea Simone De Beauvoir (1949).

Producto de esta misma pregunta, surgió otra interrogante, ya que, una cosa es el estilo teatral que proviene de un contexto establecido y que por consecuencia plantea una forma de hacer teatro, sin embargo, en relación a las actrices y actores que transitan por un proceso para lograr aquel rol solicitado, se genera el cuestionamiento sobre las construcciones que cada actor y actriz tienen incorporadas de manera natural atribuidas al ser humano/a desde su origen, por ende, la interrogante es *¿Puede un actor o actriz transmitir mediante su cuerpo el discurso de género teniendo incorporadas construcciones heteronormadas?* Tal cual como se ha analizado en profundidad la importancia del cuerpo de un actor y actriz en escena, se razona, que al tener un proceso corporal activo dentro de la creación se puede ahondar en diversas posibilidades corporales donde existen hallazgos importantes en la construcción de roles en escena. Es por esto, que independiente de las construcciones sociales que como personas naturales se pueda tener, el proceso de investigación corporal es el que va a ir deconstruyendo aquellos cuerpos normados y condicionados socialmente, por ende, aquellas evoluciones

corporales van a lograr que el actor o actriz pueda despojarse de prejuicios y formas corporales establecidas, ya que, a medida que vaya ahondando cada vez más desde de su propio cuerpo logrará ver más allá de lo establecido y por consecuencia el discurso será transmitido de manera sólida. Sin embargo, este puede ser el tema de una futura investigación.

6. Bibliografía

Artaud A. (2009). *El teatro y su doble*. México: Tomo.

Beauvoir. S (1948-1949). *El segundo sexo*. España: Catedra.

Bernal R. (2006). *Teatro y vanguardia en Hispanoamérica*. España: Iberoamericana.

- Borges A. (2011). *Dramaturgia corporal*. Chile: Cuarto propio.
- Butler J. (1993). *Cuerpos que importan*. Argentina: Paidós.
- Centeno E. (2005) *Biomecánica y Antropología Teatral: Meyerhold y Barba*. En: Revista de filosofía. Vol. 25. 121-146
- Goldberg R. (2002). *Performance Art*. Singapur: Destino S.A.
- Goldman E. (2012). *Ensayos Emma Goldman*. Olmué: Colectivo editorial Nihil Obstat.
- Griffero R. (2010). *Dramaturgia del espacio*. Chile: Ediciones frontera Sur.
- Lagarde M. (1996). *La perspectiva de género*. En: *Horas y horas*. Vol. 3. 13-38
- Lecoq J. (1977). *Cuerpo poético*. Barcelona: Alba.
- Murcia I. (2009). *La estética del pastiche moderno. Una lectura crítica de la teoría de Frederic Jamerson*. En: *Contrastes. Revista internacional de filosofía*. Vol. XV. 223-241.
- Preciado B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera prima.
- Richards T. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba
- Sánchez J. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor libros.
- Sánchez M. (2003). *Cuerpo posmoderno*. En: *Revista de la universidad UNAM*
- Stephan J. (2011). *Tres teatros de vanguardia*. Chile: Universidad ARCIS

7. Anexo

Entrevistas

Javier Casanga

E. 1.1	Para comenzar Javier, sé que en tus obras abor das el tema de género, por ende, mi primera pregunta es ¿qué importancia tiene el discurso de género en tus obras? En general.
--------	---

E. 1.2	<p>J.C Eh... todo, o sea de partida yo creo la, mis obras para hablar temáticas de género, o sea como, no se po, empezando de que el sexo se materializa por el género, o sea uno tiene un sexo y la cultura determina si eres masculino o femenino de acuerdo a normas que van regulando, contra esas normas, es la que yo genero la obra y discuto, o hago un discurso respecto a esa diferencia, como, como que de alguna forma mi obra lo hago para defender lo que es lo queda fuera de esa norma , fuera de lo femenino, de lo masculino fuera de esa norma, que es lo que está quedando absolutamente afuera. Eh... y lo hago desde el lugar de lo femenino, como lo femenino es culturalmente o socialmente atacado como algo que no tiene peso y no tiene poder y que, y que en el fondo se mide en parámetros que son un tanto más publicitarios, como, como que una mujer solamente se divide en figuras anatómicas o que recién pasa a ser mujer cuando tiene hijos , entonces cuando tiene hijos, ahí recién se va transformando en madre y tiene un lugar en la sociedad.</p>
E. 1.3	Se ocupa como mujer...
E. 1.4	<p>J.C Claro, como mujer pero esa mujer se conforma con políticas que tiene que ver con el cuidado, cachay que es como una madre, una mujer, madre es cívicamente madre pero tiene estructuras que están ligadas al cuidado del hogar, al cuidado de los hijos, al cuidado del marido, pero de alguna forma, no tiene un poder por sí sola, no está reafirmada socialmente, y... y las mujeres que se escapan a eso, son mujeres socialmente feas, socialmente feas, entonces como yo discuto eso en mi obra, yo en la obra no puedo poner una mujer, porque una mujer nunca se va a ver fea, en el escenario, entonces esos lugares, como donde la mujer es considerada fea tengo que pasarle un cuerpo masculino, para que el discurso masculino se encarne en el cuerpo.</p>

E. 1.5	Bueno, de lo que he visto y he trabajado contigo en el egreso “niño negro que no alcanzo a ver el sol”, eh, según lo trabajado, tu ignoras el género en escena, lo ignoras, ya que no lo haces el tema relevante, y la historia central se basa en una temática X ¿es así? Y ¿Por qué?
E. 1.6	J.C Ignoro el género porque como es una estructura socialmente que está ligada a normas, eh, normas sociales, normas culturales como el comportamiento que va moldeando cuerpos, como se debe comportar un hombre, como se debe comportar una mujer, eso a nivel de cuerpo. Entonces lo ignoro porque considero que como son normas que controlan o regulan los cuerpos, el hecho de que sea mujer o sea hombre lo define un vestido o un pantalón , entiendes, entonces, entonces lo que yo juego en escena, es que, ya bien somos hombres, pero nos ponemos invertidos y somos mujeres, o viceversa , eh, una mujer se pone corbata y deja de ser mujer, porque se disfraza de hombre...
E. 1.7	Se naturaliza...
E. 1.8	Claro, entonces lo que hago yo en la escena es jugar con eso que no importe el género, importan las relaciones humanas que hay entre ellos, más que si es hombre o mujer, porque dentro de mi obra la gente puede ser un hombre vestido de mujer que se presenta como mujer y el resto le cree, o sea, no se hace un juicio de eso.
E. 1.9	Dentro de ese mundo que tu creas, se debe naturalizar...
E. 1.10	Claro, y tiene que naturalizarse, sí.
E. 1.11	Claro, para que no se vea extraño.
E. 1.12	Exactamente.
E. 1.13	¿Por qué utilizas el teatro para hablar de género? ¿Cuáles son las particularidades que tiene el teatro para poder narrar este

	discurso?
E. 1.14	Que, que el teatro da espacio para la fantasía po, en el espacio yo puedo hacer cosas que quizás en la vida no pueda hacer, por ejemplo, no se po, que está muy ligado a la fantasía y la realidad, yo fantaseo con algo porque es real, o sea, yo, yo fantaseo con cosas que en la realidad no puedo hacer o en lo real como estructura de lo que está bien o mal, lo puedo hacer, si yo fantaseo que estamos conversando nosotros dos y puedo fantasear que tu empiezas a volar, lo real es que estamos conversando pero yo puedo fantasear que tu empiezas a volar y eso no es real , pero yo en el teatro lo puedo hacer. Entonces ya se crea una realidad, una verdad dentro de esa fantasía, entonces o en el teatro es el único lugar donde le puedo disparar a Lucia Hiriart.
E. 1.15	Por ende ¿tú lo consideras un medio de comunicación activo?
E.1.16	Claro, claro, porque, claro, es que al final, lo que yo quiero hacer, te lo demuestro acá, porque no puedo hacerlo en la vida, porque yo no puedo ir a dispararle a Lucia Hiriart, porque me van a encarcelar, es todo un proceso, cachay, pero en el teatro lo puedo hacer.
E. 1.17	Si bien, en la actualidad el tema de genero esta en boga en Latinoamérica, particularmente pensando en Chile, ¿cuáles son los temas relevantes de genero hoy que se tratan en chile?
E. 1.18	Eh, el derecho al aborto primero, , porque es importante po, porque se está cuestionando o está apareciendo ese lugar de que porque el hombre tiene que decidir sobre el cuerpo de la mujer, inmediatamente vemos la estructura de la religión, y la estructura de la religión es machista porque está ligada a dios padre todo poderoso, entonces claro, .la moral fíjate que no viene ligada a la religión, venia de antes, los romanos, Grecia, eran épicos, muy éticos, muy morales, pero el poder lo impuso la iglesia católica después, entiendes, entonces que pasa, que como todo está ligado a ese lugar de moral religioso, esta todo ligado a

	<p>Jesucristo, a dios, cristo, hombre, cachay, en una lectura bíblica donde la mujer tiene la culpa de todo, eh, entonces que pasa, que eh, que , puede haber, se permite que un hombre pueda elegir en un congreso que una mujer quiera abortar o no quiera abortar, y por qué viene así, porque según la escritura bíblica a María nadie le pregunto si quería ser madre o no, a ella se la violo igual, entonces ella engendro un hijo elegido por un hombre, entonces como que todo eso va pasando culturalmente, ahora, es menos antiguo porque estamos en una época más moderna, mas posmoderna, mas contemporánea, pero, siguen los mismos principios, disfrazados, pero los mismos principios.</p>
E.1.19	<p>Y además del aborto, ¿qué otros temas más puedes percibir?</p>
E. 1.20	<p>J.C Eh, creo que la inclusión de la mujer, pero de manera exclusiva, a que me refiero, como, como, de algún modo la mujer, ha logrado llegar a lugares que tiene el hombre como ocupar el lugar del futbol, eh, ocupar la presidencia de un país, eh, ocupar un cargo de mando, pero el hombre aun no puede pescar una muñeca y jugar con esa muñeca , ¿Por qué? , porque hay una aceptación de la mujer si, pero de forma exclusiva por que el hombre no puede hacer ciertas cosas que hace la mujer.</p>
E. 1.21	<p>A partir de estos temas en boga, ¿ de qué manera crees que la escena teatral los recoge? Asimismo, ¿crees que la manera en como abor das el discurso es provocadora?</p>
E. 1.22	<p>J.C Es provocadora, es provocadora porque generalmente y últimamente da cuenta, por lo menos yo que trabajo desde ese lugar, que hay n elite en lo teatral po, el teatro de partida siempre fue misógino, de hecho los hombres interpretaban a las mujeres, hacían los roles de mujeres, pero eso no se acaban, entonces las estructuras de poder, aun son conservadoras y misóginos, porque está del lado del poder y el poder siempre ha sido un poco tirado para la derecha y un poco tirado para lo conservador.</p>

E. 1.23	O sea, ¿tu consideras que en Chile sigue habiendo esa postura estructurada del rol de la mujer?
E. 1.24	J.C Si, a mí me pasa, de obras de teatro con travestis y hay lugares donde no puedo estar, que no quepo dentro de estructuras, como algunas escuelas por ejemplo que no es necesario que la nombre
E. 1.25	(risas)
E. 1.26	J.C A algunas escuelas, quizás no pueda entrar porque no pertenezco a la línea editorial, cachay, eh, eso. Pero tiene que ver un poco como que es revolucionario que se hable de temáticas femeninas y que se instale el travestismo como esencia, porque al final lo que instalo yo con mi compañía es como que si fuera, no se po', un partido político, si fuéramos un partido político seríamos travestismo, entonces no se podría, como ¿qué partido político eres? Travesti, no sé, como ese lugar que queda fuera, que no está dentro de lo masculino ni lo femenino
E. 1.27	Claro, que no esté dentro de la estructura social.
E. 1.28	J.C Si, sí.
E. 1.29	Pasando al tema del cuerpo en el teatro, ¿con que tipo de estética corporal te defines en una puesta en escena?, en este caso de la obra "niño negro.", el lenguaje corporal que propones, a que corriente teatral te ves más ligado.
E.1.30	J.C Eh, sé que lo que hago no es realismo, por qué, pero si, reconozco que todas las estructuras teatrales tienen algo del realismo, ya, me gusta un poco más el surrealismo o el expresionismo, porque permite que uno pueda fantasear y hacer una fantasía un poco más real. Los cuerpos los trabajo de manera muy exacerbada, porque me gusta que el discurso vaya moldeando esos cuerpos, de acuerdo a un discurso que la ciudad te impone, ese cuerpo se va formando o desformando , ya, por eso es tan exagerado, porque no trabajo la psicología, trabajo solamente el cuerpo funcionando como cuerpo armado por un

	discurso social o un discurso que, el mundo te impone, no sé, si el mundo te impone que eres, eh, lesbiana, te tienes que transformar en una especie de masculina , a una mujer masculina, si considera que eres una vieja, tienes que poner la estabilidad del cuerpo como si fuera una vieja, sin una psicología, insisto.
E.1.31	En este caso, para ti, ¿Qué significa el cuerpo en el teatro?, ¿Cuál es la función que según tu cumple el cuerpo en una puesta en escena?
E.1.32	J.C Es todo po', porque el teatro, el teatro, eh, ocurre en el cuerpo, no es como la performance, la performance ocurre en la subjetividad, pero el teatro se ocurre en el cuerpo porque es el lugar de repetición, de repetición, como no, no lo veo distinto porque en el teatro lo primero que ve un actor o actriz es el cuerpo, es como estar en la vida, si yo voy por la calle, yo, ve a la gente en la calle y yo veo como son o puedo distinguir como son por el cuerpo, porque yo no los conozco psicológicamente.
E. 1.33	Y en este caso, ¿cuándo el cuerpo logra ser un elemento narrativo?
E. 1.34	J.C Cuando tiene un punto de vista claro, y es un punto de vista que es para todos, o sea, yo no puedo hacer arte, no puedo ser actor, ni dramaturgo, si no tengo un punto de vista, y eso es lo que tiene uno como visión de mundo, o sea lo que yo entiendo, porque si tu tienes sensibilidad y no tienes un punto de vista, no tienes una visión de mundo, ¿Cómo podría hacer un discurso?, no puedes generar un cuerpo narrativo si no tienes un lugar que defiendes, eh , no se po, intelectualmente, románticamente.
E. 1.35	¿Cuáles crees tú que son las particularidades que trabajas en niño negro que no alcanzo a ver el sol, para expresar el género?
E. 1.36	J.C En niño negro por ejemplo, no, hay un solo momento donde yo puedo, no sé si un solo momento, está lleno, pero me refiero, como, porque está lleno de identidades de cuerpo, pero hay un momento muy concreto que es cuando la madre, o sea, cuando el hijo encarna a la

	madre, porque ese travestismo se produce, porque el cuerpo de la madre entro en el cuerpo del niño, entonces por eso esa transfiguración, ya, y eso es porque el amor lo transfigura, como que él se transformó en esa madre porque los otros idearon o visualizaron en él una especie de amor hacia esa madre que necesitaban y ahí se transforma en travestismo, cuando hay una necesidad afectiva.
E.1.37	¿tú quieres apuntar a una temática específica de género, o lo ves a nivel general? ¿intentas tratar todos los temas?
E.1.38	J.C Intento hacer todo, de los temas que quiero tratar, pero aun llevo cuatro montajes, que aborda temas distintos, pero siempre el lugar esta abordado desde lo femenino, siempre, porque es el punto que, porque no es interesante hacer una obra masculina porque tiene muchos privilegios y es el lugar femenino que no tiene ese privilegio.
E. 1.39	¿Cuál es el trabajo que haces con tus actores y actrices para llegar a naturalizar el discurso de genero con sus cuerpos?
E. 1.40	J.C Mmm, en realidad para abordar el trabajo con los actores y actrices, es un trabajo más de emoción, tiene un lugar tan de, como como configuro el género, porque el discurso, el autor, la dramaturga es la que va escribiendo la historia, pero como yo asocio el género, no se po, si hago que un hombre interprete a una mujer, como él desde el lugar afectivo se llega a transformar en mujer y no solamente de lo físico, de la forma, del vestido, no, no tiene que ver con eso, tiene que ver con lo interno.
	Hay un trabajo emocional.
	J.C Si, hay un trabajo emocional potente, entonces por eso ocupo tan fuerte el cuerpo, trabajo más desde el lugar del atletismo afectivo, para que el actor a través del cuerpo pueda llegar a emocionar
	¿Tú crees que la obra “niño negro” es un hecho político?, y si es así, ¿Qué lo caracterizarían como hecho político?
	J.C Absolutamente, porque el cuerpo siempre es político,

	¿y que característica tiene el cuerpo para ser político?
	J.C Estamos ocupando la figura de lo negro, como condicionante de cuerpo, entonces no es lo mismo que esas personas sufran, o sea, digan ese discurso, o digan, eh, o se muevan de esa manera, si no tienen esa condicionante que es el color de la piel por ejemplo, que es una cosa que lleva a la discriminación, lleva al como yo me relaciono con ese color de piel, y lo que el entorno cultural como lo va formando, por eso que esos cuerpos negros son un cuerpo condicionante para que el actor pueda transformarse po', es como un travestir también al actor, como que yo sea joven y me vista de viejo, también es travestir el cuerpo.
	¿Qué entiendes por "cuerpo en emergencia" y de qué manera lo transmites en tu obra?
	J.C Es que para mí un cuerpo en emergencia, es como estar en situación de lo que está pasando po', o sea estar en el estado cachay , no se po' si hablamos de ser o no ser, como estar o no estar, yo creo que el cuerpo tiene que estar en el lugar que le corresponde de acuerdo a la situación y ese "estar" genera una verdad, entonces indiscutiblemente, traspasa la información al espectador, eso es para mi, emergente es como que está en la situación, que está viviendo, como teatro emergente, un cuerpo que va recibiendo y entregando, pero en un lenguaje determinado, porque el cuerpo tiene que estar sometido a un lenguaje , si no está sometido, si no todo el elenco, o todos los cuerpos están sometidos a un mismo lenguaje pierde la característica de verdad .
	Ya que mencionas el lenguaje que debe trabar el actor o actriz, ¿cómo trabajas un lenguaje en común con ellos y ellas?
	J.C A través de las relaciones, ellos crean una figura de cuerpo, una forma de cuerpo, pero ellos lo van a ir llenando emocionalmente de acuerdo a como el otro actor te entrega el estímulo, es muy de estímulos, por que un actor no puede

	<p>ensayar solo, tiene que el armar su cuerpo solo , armar su figura, su caligrafía física, pero tiene que, para que fluya, y se entienda la obra tiene que estar relacionado con otro cuerpo , para que se entienda, que yo me muevo así, porque este otro se movió así. Lo que yo propongo el cuerpo en primera perspectiva, no hay emoción, no hay psicología, o sea si hay emoción, pero no hay psicología no hay reflexión, el cuerpo funciona porque hay una emoción determinada.</p>

Entrevista Patricia Artes

E .1.1	Para comenzar, hablar de género en tus obras, en este caso específico de la obra "otras", ¿Cuál es la importancia que le das a temática de género en tu obra?
E. 1.2	P.A O sea, es la obra digamos, es el punto de partida, porque trata específicamente la obra de cómo se construyen los géneros en un sistema patriarcal, entonces finalmente lo que intenta, es exponer las distintas aristas , distintos conceptos, que nosotras pensábamos que eran en ese momento, los que encontramos en la investigación como los principales del feminismo, de los distintos feminismos verdad, y se pone en juego eso, entonces se devela como se ha construido o se pregunta que sería lo femenino, qué sería ser mujer cachay, o sea, es que es la obra entera en verdad.
E. 1.3	Se cuestiona el género...
E. 1.4	Claro, exactamente
E. 1.5	¿Tú en todas tus obras crees abordar la temática de género, o precisamente en "otras" lo consideras?

E. 1.6	P.A Lo que pasa es que en “otras” es super, es que es la obra cachay, porque nosotras empezamos, o sea esto igual viene de un impulso de una obra que nosotros hicimos que fue como nuestra obra, nuestra obra eh..
E. 1.7	¿culmine?
E. 1.8	P.A Claro, o sea como que nos lanzó un poquito, habíamos hecho dos obras antes que eran “desdicha obrera” y “Mery crhistmas peñi” y luego “celebración”, que era una obra que hablaba sobre la historia de Chile, como en el contexto del bicentenario, el 2010, eh, pero abordaba la historia de los trabajadores, o sea en realidad, los trabajadores, los pobladores, los anónimos, la plebe, bajo pueblo como dice Salazar, que se yo, en el fondo era poner en escena, o sea visibilizar , eh, esa historia no contada, no de los grandes héroes, ni esta mierda que se ponía como del bicentenario, como de esta patria de esta república, entonces nosotros poníamos un poquito en tensión eso, y ahí nos dimos cuenta, me di cuenta en verdad, en realidad personalmente, que la historia de las mujeres estaba super , si ya la historia del movimiento popular, es super, esta como super en lo no oficial, en el lado b, la historia de las mujeres aún más y claro, yo tenía intuiciones, tenía acercamientos con colectivos feministas, pero nunca había hecho un trabajo tal cual, de eso específicamente y en esa obra ya se hace mención, en una obra que se dice en una de las escenas abiertamente que es de unidad popular, entonces que él es super romántico, la compañera y todo eso, en fin. Y después aparece la actriz se saca la guata de embarazada y dice “bueno nosotras las mujeres siempre hemos sido el telón de fondo en la historia”, bla bla bla. Ya ese es un primer acercamiento y después la verdad siempre las protagonistas, y hay un lugar como, que se tratan de diluir los roles tan así de género, cachay, en nuestras obras, cachay, porque finalmente

	<p>nosotros abordamos en nuestras obras problemas políticos, y si nos metimos en que significa vivir en Latinoamérica en el caso de nuestra América, los personajes en escena no se configuraron como arquetipos de roles cachay, masculinos o femeninos tan claramente entonces de alguna manera siempre ha habido un trabajo más horizontal, pero evidente en "otras" es el problema específico, o sea, el patriarcado, cachay, de ahí partimos, y además ahí yo dije con ese bichito que me quedo de celebración vamos a hacer de esto, y lo vamos a hacer entre puras mujeres.</p>
E. 1.9	<p>Entonces en celebración te diste cuenta que podrías armar una obra donde se hablará en específico del patriarcado</p>
E. 1.10	<p>P.A Que se hablara en específico y entre puras mujeres</p>
E. 1.11	<p>Por ende, a partir de este descubrimiento, ¿crees mantener latente la temática de género en tus siguientes obras?</p>
E. 1.12	<p>P.A O sea en esta obra que estamos ahora específicamente, "resistencias", no, no hay un tema de género así tal cual ...</p>
E. 1.13	<p>Pero, ¿hay atisbos?</p>
E. 1.14	<p>P.A Claro, claro, como te digo finalmente en la obra no hay estos roles específicos, los actores y las actrices son narradoras, verdad, hay solo una actriz, bueno la productora es mujer, la directora, la diseñadora, todo el equipo de afuera, la sonidista, pero la música y los actores que están en escena son hombres, pero no es el problema específico, igual tengo otras cosas en mente, que quiero seguir.</p>
E. 1.15	<p>¿Con el género?</p>
E. 1.16	<p>P.A Si, específicamente.</p>
E. 1.17	<p>¿Por qué el teatro para hablar de género? ¿qué importancia le otorgas?</p>
E. 1.18	<p>P.A Bueno, una es lo que yo hago, es por donde yo se me mover, es lo que yo se construir, como mis mecanismo, mis</p>

	<p>modos de pensar, de imaginar, es el teatro, entonces eso es como lo primero, y otra cosa, me parece que el teatro , el tipo de teatro que hacemos también nosotros, igual tratamos de generar mecanismos positivos que puedan hacer articular sentidos y que el espectador también se remueva con esos problemas políticos, entonces igual a mí me interesa, o nos interesa como grupo, que las cosas , contribuir a grupos, colectivos y las personas que están con el malestar de este sistema, entonces el teatro, a mí me parece que como la experiencia me ha demostrado durante años, que es una herramienta super efectiva de expandir, hacer como un especie de pandemia, de los problemas políticos.</p>
E. 1.19	¿ lo considerarías como un medio de comunicación?
E. 1.20	P.A total, artístico eso sí.
E. 1.21	¿Cuáles crees tú que son los temas relevantes de genero hoy en chile?
E. 1.22	P.A Eh. Bueno como te decía antes también, hay que cachar que hay distintos tipos de feminismos, desde el más institucional hasta el más disidente, hay feminismos que son exclusivos de mujeres, feminismos que son más queer y eso no sé, hay muchas más temáticas trans, también los homosexuales que han asumido las causas feministas, también hay homosexuales de derecha, no quiere decir que porque sean homosexuales vaya a dar, eh, eh
E. 1.23	Exclusividad a un partido político.
E. 1.24	P.A Claro, claro que sí, pero o sea me parece que las , una de las demanda o del tema que puede ser abordado desde la disidencia, hasta lo institucional es el problema del aborto, porque cruza el cuerpo, la anatomía, es la moral, digo lo institucional de las tres causales, hasta la disidencia absoluta de que ni siquiera sea libre y gratuito por el estado, o sea la autonomía total del cuerpo de las mujeres a decidir y a , o sea yo creo que el aborto

	es como una gran y por supuesto, las violencias , ni una menos, etc.
E. 1.25	Que está muy en boga
E. 1.26	P.A Claro
E. 1.27	A partir de esto, ¿de qué manera crees que la escena teatral en general trata y contesta estos temas?
E. 1.28	P.A Yo creo que se expandió, no sé , siempre es para bien realidad, porque no lo digo, peyorativamente pero va a sonar así, está de moda, entonces ves de compañías más disidentes , gente que hace performance, gente que tiene contacto con organizaciones populares con feministas, y ves otras obras que son mucho más exitosas en el teatro, mucho más oficiales cachay, que se mueven desde lo que puede estar haciendo el mismo Javier, yo no he visto pero lo que está haciendo la Aliocha con el Dylan, eh, por ahí parece que lo que estrenaron los contadores por ahí, igual habla de género, no sé, por lo que vi de reseña, yo creo que hay mucha gente que está hablando de maneras profundas, menos profundas , desde lo trans, desde los problemas de las mujeres, desde la homosexualidad, yo creo que hay una escena abierta en este momento, es por esto que hay distintas formas, desde lo más performativo, desde lo que ha hecho Camilo Saavedra con el cabaret travesti, y lo del Ernesto desde una teatralidad mucho más exagerada, mas grotesca, que es como lo que hace también el Javier cachay, por lo general yo creo que las mujeres somos más simples, hay una estética más intentar un poco, como los géneros ya son tan ficcionado y nosotras hemos tenido que hueon, disfrazarnos toda la vida , hay también una especie de un lugar de más deconstrucción que de exacerbación y acercarse a lo grotesco, cachay, entonces yo creo que a lo mejor, quizás, y tirando el carril ahora, como que estéticamente hay una especie de simpleza, de deconstrucción de inclusive acercarse más a lo real, de exponerse más en escena, que justamente exacerbar lo teatral
E. 1.29	Y, en este caso, ¿con que tipo de estética crees que te relacionas tú?

E. 1.30	P.A Mucho más con esa, de la simpleza, con la del despojo.
E. 1.31	¿Cuándo crees que el cuerpo logra ser un elemento narrativo en escena?
E. 1.32	P.A Siempre, no creo que no pueda serlo
E. 1.33	¿y cuando crees que se logra el discurso en el cuerpo? o ¿Cuándo crees que hay una conexión cuerpo y discurso en escena?
E. 1.34	P.A Bueno, según lo que yo hago , en nuestra obra eh yo creo que es cuando se hace una síntesis gestual , kinésica del rol, en este caso de género que se permite narrar para una situación determinada, y es ahí cuando funciona y una puede efectivamente narrar a través del cuerpo, dar una opinión política sobre construcciones a través de un algo, ahí es cuando yo creo que funciona , y en el caso de “otras” es evidentemente así, el momento cuando hacen las familias, los momentos de representación de algo, en el fondo es como tú haces una síntesis super concreta en tu cuerpo, que son aquellas acciones aquellos movimientos aquellos gestos que te permiten construir ese cuerpo.
E. 1.35	Una vez que el discurso de genero ya está incorporado en el cuerpo, ¿cuándo logra ser un medio de comunicación activo con la o el espectador?
E. 1.36	P.A Yo creo que lo que pasa cuando el espectador se encuentra con el público, en “Otras” fue una experiencia todo el rato enriquecedora y liberadora para todos , la potencia de otras entender que lo que nos han dicho que solo ocurre en un cuerpo individualmente nos pasa a todas, por lo tanto es un problema político no solo un problema íntimo, y se cómo que se cumple, esta premisa del feminismo que es como lo íntimo es político y que por lo tanto en tu construcción del cuerpo eh, en eso, o sea, es lo que pasa lo que funciona la obra con el público, con las públicos.
E. 1.37	¿cuál es el rol que le da al cuerpo en escena?
E. 1.38	P.A Eh, fundamental, lo que pasa y es verdad, es que tampoco yo hago teatro corporal cachay, ni que, ni el rollo de la presencia, ni esto que también esta como

	teóricamente en el teatro. Lo ocupó como algo mucho más simple, incluso brechtiano, incluso sintético, lo ocupó más como algo despojado y narrativo y funcional que una gran experticia hueon o virtuosismo de los actores y actrices, tiene que ser funcional respecto a lo que se quiera narrar, pero le doy esa importancia, que para mí es muy importante. O sea, lo que pasa, es que sin cuerpo no hay escena.
E. 1.40	A partir de lo que hemos comentado de los distintos tipos de feminismos, ¿cuál es el tipo de feminismo que estarías tratando en "otras"?
E. 1. 41	P.A yo creo que en "otras" si nos hacemos cargo de conceptos fundamentales de muchas que ha pensado la opresión de las mujeres en el patriarcado, y en ese sentido o sea partir de aspectos históricos como de clase de las obreras, eh, hasta llegar al cuerpo, eh, en tanto como descripción de lo que se hace en lo masculino hacia las mujeres, eh, el abuso del cuerpo y también como las estructuras de la familia, la madre , etc. yo creo que son super transversales, de los feminismos, no sé, como que no, no, no podría tener la pretensión de decir estamos hablando de todos los tipos de feminismos tampoco, si no es una tesis de posgrado cachay...
E. 1.42	Como esta (risas), no es una tesis de pos grado como esta.
E. 1.43	P.A (risas)
E. 1.44	¿cuál es la relación que tú crees que existe entre cuerpo y género?, desde el teatro por supuesto.
E. 1.45	P.A O sea la relación es de, que se develen cuáles son las construcciones del género, entonces por lo tanto ese cuerpo tiene que narrar esas construcciones.
E. 1.46	Bueno, entonces a partir de estas construcciones sociales, ¿de qué manera crees tratarlas en escena?
E. 1.47	P.A Eh, bueno a partir de situaciones, eh, y desde tratar de develar cual es el problema, cuáles son los tipos de subordinaciones que eh, se someten al cuerpo de las mujeres dependiendo de esos conceptos, o sea me refiero, la

	<p>madre: cuales son los arquetipos que pasan, por eso el cuerpo de la madre es más cansado, hay un lugar simbólico con esa cara de leona, hay una metáfora con esto de los animales, eh porque son como, en el fondo es como dar, distanciar poner en escena, para poder visibilizar algo que ha sido super notorio y normalizado y naturalizado, entonces en el fondo es como teatralizar, distanciar aquello que nos han construido y nos han hecho creer que somos las mujeres.</p>
E. 1.48	<p>De lo visualizado en "Otras", pude apreciar una síntesis mediante el cuerpo en escena del "segundo sexo" de Simone de Beauvoir, en este caso, ¿fue la gran referente? ¿con cuales otras autoras trabajaste?</p>
E. 1.49	<p>P.A No, claro, varias autoras, yo creo que la fundamental fue Simone, sin duda, o sea desde la pregunta inaugural que dice, no en el principio, pero si entre medio, que es la pregunta, ¿Qué es ser mujer?, o sea del segundo sexo total, obvio que si, a la Simone todo el rato, pero también estaba presente la Julieta Kirkwood, con la historia más política y todos estos movimientos feministas de chile, también hay textos y una escena particularmente sacada y adaptada de la Margarita Pisano, con todo lo que habla no estoy muy de acuerdo, pero hay lugares de un libro que se llama: julia, quiero que seas feliz y es fundamental también, eh de la Judith Butler por su puesto, claro que fue en términos más conceptuales, pero también en escena, eh respeto la idea de ella de la performatividad del género y también de la mujer como receptáculo, esos conceptos que trabaja ella. También fue super importante la Silvia Federici que de hecho es el inicio, cuando se define el patriarcado y se toma una posición ante las brujas, como el ligar del capitalismo que tuvo para instalarse...</p>
E. 1.50	<p>De hecho, las brujas son vistas como las malvadas en las películas desde que somos chicas...</p>
E. 1.51	<p>P.A Claro, y a partir de eso que tú dices, es super interesante, porque ella es una feminista marxista que hace una historia,</p>

	<p>eh, económica sobre eso que nadie le había dado importancia , eh de la caza de brujas, y eso se ve en “otras”. Entonces hay un montón de textos que están dando vueltas, tanto históricos, teóricos, de mujeres feministas y también nuestras propias experiencias, es como un revoltijo de eso.</p>
E. 1.52	<p>Tú claramente haces teatro político, por ende, en “otras”, ¿cuándo crees que el cuerpo se transforma en un hecho político vivo en escena que logre ser transmitido al espectador/a?</p>
E. 1.53	<p>P.A Mira según mi parecer, es super poco determinable , eh, y a la vez eh, se te escapa de lo que tú puedas como directora o actriz o el grupo que está en escena , eh, direccionar plenamente en el espectador y espectadora, ahora, lo que nosotros pensamos y alguna vez algo escribí sobre eso, trabajamos un concepto que se llamaba “emoción política” , y en el fondo es que a partir de entender distintas situaciones, de entender aquello que se normaliza pero que sea sensible en escena porque lo estamos distanciando, porque el problema específico que estoy poniendo es el poder , no es una representación simplemente de un mal cachay que podí hacer un teatro social, eh, ese entendimiento que tiene el espectador y la espectadora hace que uno dependiendo que como estén tus elementos del teatro sensibles puestos , uno se emocione al mismo tiempo de entender también, porque no es como el rollo de emocionarse no más, o la cabeza no más, es como una invitación, que es la potencia que tiene el arte, entonces ocupar el arte en términos políticos puede ser muy liberador para la gente que este ahí presenciando, yo creo que eso ocurre efectivamente si con el contacto entre público y teatro.</p>
E. 1.54	<p>Aquello claramente no ocurre en todas las obras de teatro, esto que hablamos de la cercanía con el público...</p>
E. 1.55	<p>P.A Lo que pasa es que ahí, porque depende, ya que quizás son obras que están siendo hechas por otras cosas, con fines más estéticos en sí mismos , pero</p>

	<p>igual hay una subordinación del arte, no sé si a otros fines, pero la búsqueda no es solo estética, es estética igual porque estas construyendo dispositivos, recursos escénicos, pero respecto a lo que tú quieres afectar , en el fondo es eso, como se afecta, porque claro en mi cabeza va eso por ahí de cómo afectar.</p>
E. 1.56	<p>¿te sientes ligada a alguna vanguardia?</p>
E. 1.57	<p>P.A No, se si en verdad como una receta tan clara, o sea según lo que hacemos cachay, investigamos a partir de nosotros, de las herramientas que tenemos, a nuestros tiempos, no estoy ni ahí con hacer una obra en tres meses, o sea, si, igual somos artistas, no somos solo funcionarios del teatro, entonces también tenemos lugares de investigar, no me urge estar en escena todo el rato, podí estar en un teatro, al otro día estar en la villa Francia, o sea como que hay un contacto con la vida. Y en ese sentido quizás hay una cercanía con algunas vanguardias históricas, sin duda, pero no, no recogemos específicamente que te diga si esto es expresionismo, hay una búsqueda propia, por supuesto sin negar todo lo que se ha hecho.</p>
E. 1.58	<p>Ahora, en cuanto al trabajo actoral, que desarrollas con las actrices y actores ¿cómo crees abordar el cuerpo en entrenamiento y el dialogo que se quiere llegar en escena?</p>
E. 1.59	<p>P.A Bueno el entrenamiento nosotros igual trabajamos en conjunto también con el Cristian Lagreze, y los training en ultimo montajes, eh, “resistencias”, como las herramientas de construcción, o sea, tiene que ver con términos de apertura, desbloquear, deshacerse de muchos obstáculos que muchos son a partir de la construcción de género, como tu manifiestas diversas emociones , cierta corporalidad, eso está super mediado por las construcciones sociales, obviamente un trabajo que intente diluir los obstáculos, o sea ponerte un poquito más como en un cuaderno en blanco para que uno empiece a escribir encima de eso, eh y por otro lado también la síntesis, insisto, no es que</p>

	<p>sea como un concreto aquellas acciones, aquellos gestos que sirvan para narrar, entonces , actores limpios digamos y limpias, o sea sin movimientos muy parásitos, o sea, que sea lo que lea lo que se tiene que leer. En el fondo es harta improvisación, todos llevan ejercicios, los comentamos, y bueno ya tenemos un lenguaje con muchos y muchas, nos conocemos hace años, entonces eso ya es un camino avanzado que te da la misma práctica, más que una receta, o sea una puede empezar a concluir metodologías que han probado, pero como yo te digo, parto desde al revés, en vez de pensar algo, lo llevamos a la práctica.</p>
--	---

E. 1.1	Para partir Claudio, ¿qué es lo que entiendes por género? Y a partir de esto ¿cómo lo abordas en tu obra colombina enamorada?
E. 1.2	<p>C.B Ya, eh bueno por género, entiendo, entiendo lo que es, eh, la masculinidad y la femineidad ¿no?, y en relación a eso cuando nosotros creamos colombina enamorada en el año 2002, eh, tomamos el personaje de colombina, personaje clave de la comedia del arte, producto de que ella viene de un rol social bajo ¿no?, es una sirvienta , eh, dentro de los roles sociales de la comedia del arte es un zanni , una sirvienta de nivel bajo. Primero nos pareció interesante como ella desde es de nivel social y como mujer podía dar un discurso y expresar un contenido digamos, basado mucho en lo que nosotros estábamos viviendo y percibiendo de la realidad colombiana ¿no?, eh, que es una sociedad muy machista, mucho más machista que la chilena, en el sentido de que por ejemplo allá, eh, eh, es institucionalizado que el hombre pague todo ¿sí?, es decir, si alguien invita a una mujer, el hombre ya se sabe que tiene que pagar todo y la mujer sabrá que será invitada por el hombre, entonces eso ya está institucionalizado, porque nosotros cuando llegamos a vivir allá eso nos chocaba mucho porque, eh, acá en Chile en esa época la mujer ya estaba tomando un rol más importante en la sociedad, tenía ya casi una independencia económica, no tenía que depender siempre del hombre y si uno salía con un amigo o amiga cada uno dividía la cuenta y la mujer pagaba también, entonces eso en Colombia al menos en esa época, y no creo que haya cambiado mucho ahora, no era así. Entonces a partir de eso ya sentíamos un dominio muy grande del hombre hacia la mujer, y otra cosa importante que también nos chocó un poco, que en la época más fuerte de los narcotráficos, la época de los carteles de Calí o de Medellín sucedía que por ejemplo llegaban unos narcotraficantes a un restaurante , entonces estaban comiendo y el veía que</p>

	<p>había un matrimonio en otras mesa , comiendo o cenando, si él llegaba a sentir atracción por la mujer de la otra mesa mandaba a uno de sus colaboradores, los mandaban a decir que la mujer tenía que cenar con él, y si el marido se oponía, bala, entonces imagínate eso, estar dominada a eso y la mujer tener que aceptar ese tipo de cosas, bueno eso para ponerlo como ejemplo de muchas otras cosas que vimos, que ahí la mujer era bien , digamos, sometida al hombre, entonces eso nos pareció interesante empezar a ponerlo en el tapete, y por eso en colombina enamorada finalmente lo que se busca es que la mujer llegue al poder, es que la mujer gobierne la sociedad, porque ya los hombres ya se le ha dado muchas oportunidades y no han hecho nada de lo que se ha querido, entonces eso responde a esa instancia, a eso que nosotros veíamos, que al menos en Colombia era muy fuerte , la subyugación de la mujer hacia el hombre.</p>
E. 1.2	<p>¿y de qué manera crees que en colombina enamorada se hace la revolución femenina?</p>
E. 1.3	<p>C.B Bueno, eh, nosotros lo planteamos como ficción, pero basado en la realidad, aparte de esto hay en la realidad que nos basamos para crear colombina en aquella época, eh, la guerra estaba muy presente y presente de mucho tiempo antes también, entonces eso hacia que, eh, que hubiese una respuesta a eso, entonces nosotros en nuestro ideal pensábamos que la guerra se podría acabar de esa forma, era un ideal porque en la práctica era muy difícil que sucediese eso ¿no?, pero era nuestro imaginario y nuestra propuesta para que pudiese, eh, tener un fin la guerra, entonces a través de eso nosotros veíamos a la colombina como esta líder, líder femenina que llamaba y convocaba a todas las mujeres a que por fin se puede poner fin a esta guerra de la manera que ella propone ¿no?, no haciendo el amor con los hombres hasta que se acabara la guerra ¿no?</p>
E. 1.3	<p>Entonces, ¿esa es la manera en cómo la mujer hace la revolución?</p>

E. 1.4	C.B Es lo que nosotros proponíamos ficticiamente, imaginariamente digamos, para acabar con la guerra ¿no?
E. 1.5	¿Cuáles crees que son las temáticas de genero actuales en Chile?
E. 1.6	C.B Bueno, está muy en boga esto que se ha sacado de Argentina, esto ¿ni una más?
E. 1.7	Ni una menos, ni una más.
E. 1.8	C.B ¿ni una menos, no?, bueno, me parece que la violencia aun esta, la violencia hacia la mujer aún está presente y está muy fuerte, tenemos los casos de Nabila Riffo, que se yo, bueno, que ese es como emblemático por el nivel de violencia, llegar a sacarle los ojos, o sea, hay que estar no sé en qué estado para llegar a ser una acción de esa, contra se suponía su mujer, su esposa, haya lo que haya hecho la esposa ¿no?, entonces, me parece que lo más fuerte en eso es la violencia hacia la mujer, lo otro me parece que es la desigualdad que hay en los honorarios, en los sueldos, en todos los trabajos que la mujer aunque haga el mismo rol y estén en la misma situación, entonces, lo veo en muchas otras actividades profesionales, donde la mujer se queja mucho de eso, que no hay una igualdad económica al hacer el mismo trabajo. Me parece que esas dos, porque la otra que te puedo comentar, que yo creo que algo te lo dije, es esto de que la mujer ya no se siente tan dependiente del sexo masculino en el fondo, me parece que aquí en Chile por lo menos la mujer es más independiente, muchas ya tienen su dependencia económica también y también lo mismo que haya llegado una mujer a la presidencia hace unos años atrás, es histórico ¿no?, porque en Chile hasta el momento venían puros presidentes hombres, entonces me parece que hay algunos avances frente a eso, pero creo que hay mucho más que hacer.
E. 1.9	Como mi investigación está ligada netamente al cuerpo ¿Qué opinas del aborto? ¿crees que es un tema relevante en Chile, y si es así, cuál es tu opinión frente a ello?

E. 1.10	C.B Eh, ya, eh, si, yo creo que está en boga.
E. 1.11	Es una de las temáticas de genero más importantes en Chile.
E. 1.12	C.B Es un tema muy importante, eh, y todos los políticos, eh, tienen su posición al respecto
E. 1.13	Pero tú, como Claudio Barbas, ¿que opinas de que la mujer tenga libertad de elegir qué hacer con su cuerpo?
E. 1.14	C.B Eh, ya, ya, eh.
E. 1.15	Tranquilo, acá puedes expresarte libremente, no tengas problemas en decir lo que piensas.
E. 1.16	C.B Eh, no , si, si claro, es un tema complejo porque tiene connotaciones también religiosas que se yo, pero también para hacer lo bien resumido y, yo, yo estoy de acuerdo con el aborto ¿Por qué? , porque muchas veces, eh, se producen hijos a través de situaciones no deseadas como la violación, entonces creo que, creo que no es favorable ¿si?, que una mujer tenga que tener un hijo , eh, que no ha querido y que más encima ha sido ultrajada y pasada a llevar en su esencia femenina, entonces me parece que no es justo para ellas y para su vida posterior, tener que cargar con eso, con algo que no ha sido de su propia voluntad, entonces en situaciones como esas, estoy de acuerdo.
E. 1.17	¿Entonces lo apoyas dependiendo de causales específicas?
E. 1.18	C.B Eh, si.
E. 1.19	Pero en situaciones en general, si una mujer se acuesta con un hombre y producto de eso queda embarazada y no lo desea, ¿apoyarías el aborto?
E. 1.20	C.B Bueno, según mi opinión esa ya es una responsabilidad más individual y particular en cada caso ¿no?, pero, pero no se debiera de juzgar por cada caso, se debiera decir es a favor o no es a favor ¿no?, entonces poniendo los pro, los contra en la balanza, yo estoy más a favor que en contra, también considerando que muchas veces hay irresponsabilidades y que se yo, y todo eso, pero como te digo,

	si lo ponemos en la balanza, yo estoy más a favor del aborto que en contra.
E. 1.21	Bueno, a partir de estos temas relevantes que hemos hablado de género en Chile, ¿Cómo crees que la escena teatral los recoge, trata y contesta, en este caso en colombina enamorada?
E. 1.22	C.B Ya, si, bueno yo te podría contestar del caso bien particular nuestro
E. 1.23	O quizás de lo que hayas visto en tus pares.
E. 1.24	C.B Eh, si, no he visto muchas obras de genero acá, eso no significa que no existan, yo no las he visto, no me he enterado, o ¿sí?, entonces no te podría decir en relación a otras obras. En relación a lo nuestro, eh, nosotros queremos o pretendemos o nos interesa que, hacer un remesón, pero un remesón desde la ironía, el humor ¿cierto? Y a través de eso, eh, colocamos el tema en el tapete ¿no?, y finalmente el público decide cuál es su posición que habla la obra colombina enamorada ¿no?, que toca el matrimonio, el amor, toca la guerra ¿sí? , toca el, el , esto del género.
E. 1.25	¿qué opinas del matrimonio Claudio? ¿y como lo tratas en escena?
E. 1.26	C.B Eh, del matrimonio yo creo que es, es, valido, ¿no?, yo te puedo dar mi caso personal, yo he estado casado, pero sin papeles ¿ya? Y eso no me hace tener o más o menos respeto frente a la relación que hay en un matrimonio, entonces frente a eso que es una forma valida de tener una relación estable, eh, de conformar una familia ¿cierto? Idealmente ¿no?, ahora veo que en la práctica esos matrimonios duraderos que tenían nuestros abuelos, creo que en la etapa actual es super difícil ¿no?, es muy difícil llevarlo a cabo una vida entera un solo matrimonio, abundan los, eh, los divorcios, pero todavía creo en el matrimonio, como una unión, no creo en el matrimonio así del papel, porque un papel no va a decir si yo amo más o amo menos, ¿sí?, creo que la cosa va por otro lado, yo todavía pienso y creo que es una forma, una forma correcta de hacer familia.
E. 1.27	¿ves el matrimonio ligado a la religión?

E. 1.28	C.B No, no lo veo como parte de la religión, lo veo como parte de la vida, por eso te comentaba eso de que el matrimonio no se establece en un papel que es como un contrato ¿no?, un amigo me decía que uno de los peores negocios que hizo en su vida fue el matrimonio, producto que después se separó, vinieron los estos, separaciones de bienes y plata, entonces no lo veo como algo religioso, lo veo como digamos propio de la sociedad y de los seres humanos que quieren estar juntos y compartir su amor y vida, eh, y quieren apoyarse, y creo que es lógico, todos necesitamos tener una persona en la que yo pueda confiar y no encuentro que sea algo religioso, o sea, eh, religioso sería un matrimonio por la iglesia.
E. 1.29	Claro, a eso me refería al matrimonio bajo el concepto que está
E. 1.30	C.B No no no, no lo veo así, lo veo como una unión humana.
E. 1.31	Tu trata el matrimonio en escena como un evento que va a suceder y que finalmente nunca ocurre, por ende ¿crees extrapolar temáticas actuales de la mujer en colombiana enamorada?
E. 1.32	C.B Bueno justamente como te comentaba anteriormente, esta obra la hicimos en el año 2002 hasta el 2004 y de ahí no la hicimos más hasta ahora, ¿y por que la hicimos ahora?, porque creo que esta super, eh, eh, actualizada con todos los temas que tocamos aquí, también hay violencia de la mujer contra los hombres, porque la violencia de genero no es solamente el hombre hacia la mujer, eh, eh, vemos eso, y vemos las diferentes aristas que suceden en un matrimonio, como cuando el hombre es un holgazán, cuando la mujer es la que manda, cuando, eh, las relaciones que se dan de diferentes edades, un hombre viejo con una joven, que se yo, bueno, etc. Entonces y producto del tema femenino cada día más en la actualidad está presente, se habla más de eso, es un tema recurrente en la sociedad, nosotros creemos importante que, eh, remontarla porque iba a tocar estos temas presentes en la sociedad actual, que están muy presentes.

E. 1.33	Bueno, cuando vemos a la actriz narrar en escena, hay un dominio corporal evidente que es el de la comedia del arte que tratas bajo esos parámetros, a partir de esto, ¿Cómo crees que este cuerpo en escena logra narrar el discurso de género?
E. 1.34	C.B Bueno, ahí entraríamos al estilo que nosotros optamos.
E. 1.35	Disculpa que te interrumpa, pero ¿consideras machista el estilo de la comedia del arte?
E. 1.36	C.B Eh, eh.
E. 1.37	Bueno por lo que yo comprendí de la comedia, me tocó hacer colombina en reiteradas ocasiones y la verdad no me agrava mucho porque no comprendía esta imagen femenina sensual de la mucama de la casa, eh, que era solamente la entretención de Arlequino, perdón, pantaleone, por ende, siempre he tenido conflictos con la comedia del arte a raíz de eso específicamente, más con la estructura ¿Por qué no hacer una colombina que narre más desde el empoderamiento que de la sensualidad?
E. 1.38	C.B Ya, porque ahí pasaríamos a otro personaje que se llama “señora” que también es de la comedia del arte ¿no? Es de un carácter muy fuerte y va y llega y a sus sirvientes los cachetea y todo. Bueno me hiciste dos preguntas, la primera, yo creo que la comedia del arte es machista ¿por qué? Porque el origen de la comedia del arte, los primeros años ¿sí? Como tú sabes el periodo del auge de la comedia del arte fue hace tres siglos, ni más ni menos (risas), donde solo se hacía comedia del arte, pero en el origen las mujeres no participaban de los canovaccio, las mujeres solo participaban en los intermedios como bailarinas, o incluso vendiendo cosas.
E. 1.39	Inclusive hombres hacían los personajes de las mujeres por qué no se les permitía actuar.
E. 1.40	C.B Exactamente y los hombres realizan personajes femeninos, de hecho hay algunas imágenes antiguas que aparecen los hombres, tenían que usar máscaras, entonces aparecían ahí con un escote y pelo en pecho aquí y hasta que en 1560

	<p>entra la mujer, entra la mujer, a ser parte del elenco de las compañías de comedia del arte y pasa a actuar los canovaccios, no hacer los intermedios, ni la niña bonita y empiezan los personajes, entonces los personajes femeninos comienzan a ser realizados por mujeres, y las temáticas de la comedia del arte, son el amor, el amor no correspondido que eso hace que hayan diferentes conflictos y enredos, que después eso se desenreda y llega al final, entonces frente a eso por ejemplo, las enamoradas no tienen una independencia amorosa, ellas tienen que hacer lo que sus padres Dottore o Pantaleone decidan por ella, por riquezas, entonces son matrimonios por conveniencia y ella no quiere, pero no tiene ni el poder, ni la independencia de decir no quiero, entonces frente a eso hay una, podríamos decirlo como tú dices un machismo implícito, con las sirvientas lo mismo, todos se quieren aprovechar de las sirvientas, las quieren coger, que se yo, entonces también hay un cuento de que la mujer en este caso está más para el servicio del hombre, no tienen un carácter propio digamos, no sé, o tener una independencia frente a sus decisiones, porque la mujer en la comedia del arte no decide nada, todo lo deciden los hombres, entonces frente a eso podríamos, claro, decir que la comedia del arte es machista en ese sentido.</p>
E. 1.41	<p>A partir de esas estructuras mencionadas de la comedia del arte, ¿Cómo crees que las abordas en escena? ¿crees hacer algunas modificaciones en colombina enamorada de acuerdo a su estructura?</p>
E. 1.42	<p>C.B Eh, ya, bueno, claro, pasa acá que como es unipersonal no vemos a la colombina en relación directa en escena con otro personaje para tener claridad si realmente se produce algo así o no, si no que, eh, yo lo veo todo lo contrario, ella a mi parecer, creo que , eh, toma una iniciativa para romper con esta dependencia de los hombres, y rompe y propone como hacerlo, entonces frente a eso en este caso particular, eh, colombina estaría un poco no en ese parámetro</p>

	clásico de la comedia del arte que, lo que hablamos recién, depender y todo del hombre y que la mujer no tiene decisión propia , ella no , ella ya si tiene una autonomía, claro que la vemos sola, si la viéramos con otro personaje en las cuatro escenas ahí tendríamos que relacionar
E. 1.43	Igual existe una relación, ya que independiente que no esté en escena, la obra gira en torno a que, bajo la imagen de un hombre, en este caso Arlequino, colombina realiza aquella revolucion, ¿crees que se rompe aquella dependencia de la mujer?
E. 1.44	C.B Eh, ya , es que yo creo que ahí no te puedo dar una respuesta neutra, ¿no porque yo estoy adentro de eso, conozco el proceso, nosotros la hicimos, estoy dentro de la obra, entonces no se lo que le pasa al hombre con la obra, por lo menos de las mujeres si se, porque he escuchado opiniones, igual no solo aquí, si no como te comenté, nosotros la hicimos antes, mucho antes, entonces, sobre la mujer si se que le pasan cosas frente a eso, pero no he escuchado opiniones de hombres ¿no?, entonces creo que una opinión certera sería alguien que la ve por primera vez y te responde eso, yo ya estoy cargado con la obra, más prejuiciado también ¿no?, no sé si te pueda dar una respuesta neutra como tú necesitas.
E. 1.45	En realidad, saber tu opinión, más que como algo netamente objetivo, como director creador del discurso en la obra
E. 1.46	C.B No, si , ya, ya, bueno nosotros la hicimos con ese objetivo justamente, la hicimos para que pudiese haber un remesón, pudiese pasar algo con el espectador femenino, porque apunta, la otra vez me preguntaban ¿Cuál es el público objetivo?, y yo dije es femenino y es femenino, aunque vienen con su pareja no cierto, es netamente femenino como dirigido a ese público y frente a eso yo creo que los hombres pueden sentirse un poco , digamos, no sé si la 'palabra, pero pasados a llevar, no en mi caso ¿no?, por todo lo que se comenta, se habla y con todo lo que se dice y se propone ¿no?, sutilmente nosotros le pegamos bastantes

	palos a los hombres, decimos que dicen tantas cosas y finalmente no han hecho nada, que ocurre la guerra por causa de ellos , entonces , eh, frente a eso creo que la reacción digamos y la mía en particular es justamente contribuir desde nuestro pequeño mundo, y dando un pequeño grano de arena a que estos temas puedan ser debatidos y analizados y tomados en cuenta y que no sean obviados.
E. 1.47	¿Cuáles crees que son las tres temáticas de género relevantes en colombiana enamorada?
E. 1.48	C.B Bueno la guerra, el amor está implícito en todo y las relaciones matrimoniales y sobre eso, también está el dolor, la emoción y todo lo que con lleva, pero yo diría que son esas tres, eh, el amor obviamente, la guerra y las relaciones que se dan en el matrimonio
E. 1.49	Pasando a la temática de cuerpo, que se nos quedó algo en deuda
E. 1.50	C.B Si, si, te iba a contestar justamente eso, entonces que pasa, que la comedia del arte tiene un esquema físico, corporal que es claro, es como el abecedario del movimiento corporal de la comedia del arte y esto está muy relacionado a lo que es lo extra cotidiano, un personaje de la comedia del arte no permite movimientos cotidianos, una caminata, entonces todo lo que hay ahí es un poco un esquema coreográfico de movimientos propios de los sirvientes de la comedia del arte eh, fabba dice que hay veintidós movimientos de zanny, veintidós, tanto como en hombres y mujeres , ese es el vocabulario corporal que nosotros utilizamos para llevar a cabo, en este caso, la partitura corporal de colombiana enamorada, o sea, no son gestos que salieron de una propuesta de la actriz, son gestos y movimientos que están, digamos, estructurados y que son propios y frente a eso nosotros no proponemos nada nuevo corporalmente, lo que hacemos es tomar este abecedario y hacer frases y un texto corporal con las letras que tenemos.
E. 1.51	A partir de este abecedario que propones en escena, ¿cuándo el cuerpo logra expresar un discurso de género?

E. 1.52	C.B Bue. Bueno eh, se apoya con todos los elementos ¿no?, es decir, como tu viste la obra, es bien física, esta todo el rato con gestos, movimientos, danza, baile, para allá, acompañada con la música, podríamos decir que hay una coreografía de principio a fin, nosotros nos apoyamos en eso para contar la historia, y dentro de esta historia está inmerso el género femenino y entonces, no te podría decir que los gestos apoyan , porque es todo un conjunto, los gestos nos ayudan a contar la historia, y la historia nos ayuda a mostrar el discurso femenino que queremos mostrar, entonces va todo unido, no son cosas separadas, porque el gesto con la narración, eh, y bueno apoyado con la música, pero es una cosa compacta, no son cosas separadas, nosotros cuando la creamos, eh, no buscamos que el gesto apoyase lo que tú me preguntas, si no que teníamos todos los movimientos y ella se iba a mover con esos movimientos, no otros, y eso nos ayudaba a contar la historia y ahí nos metíamos en el género, una cosa llevaba a la otra, pero nosotros no partimos de la base ah bueno vamos a usar tales gestos para que eso apoye el discurso de género, no fue ese el camino que recorrimos para llegar al producto final.
E. 1.53	¿Cuál es la importancia que le otorgas al cuerpo en escena? Independiente de la estructura de la comedia del arte.
E. 1.54	C.B ¿en general o en particular acá?
E. 1.55	En general
E. 1.56	C.B Eh, ya a ver, en el estilo que nosotros trabajamos el cuerpo es fundamental porque es un trabajo físico, eh, de hecho nosotros partimos no como se parte siempre que es buscando el personaje desde una máscara, si no que partimos conociendo los movimientos y a partir de conocer los movimientos de los personajes y los tiempos de la comedia del arte ahí si entramos a la máscara ¿sí?, porque el actor ya tiene una pre esquema corporal que ahora lo tiene que utilizar con la máscara ¿sí?, entonces a partir de eso al menos este estilo, eh, eh, es netamente físico y el cuerpo dice mucho, y en este

	<p>caso el cuerpo también narra, usamos la pantomima, la música que apoya los gestos , la música como acompañante musical de música y baile como un apoyador de gestos ¿sí? Y como un personaje más porque a veces dialoga también con la actriz en este caso, entonces al menos en este estilo particular el cuerpo asume gran importancia, tampoco hacemos un teatro físico ¿no?, ahora en general, para el teatro en general, a mí me parece que el trabajo corporal es super importante, independiente del estilo que se trabaje porque cuando uno va como espectador y ve un cuerpo sin energía, cuerpo no trabajado, cuerpo digamos que está separado de lo que se está diciendo, es que yo creo que el cuerpo es una herramienta más que el actor tiene para expresar y para hacer una narración en escena, o sea, no es solamente vocal, o sea, el cuerpo tiene que estar inmerso, es parte, tiene que estar incluido, va todo de la mano, por eso te decía que cuando uno ve independiente del estilo, a veces es super fácil ver cuando el cuerpo esta distanciado de la voz , eh, y eso es una cosa que te distancia y no te entrega información, entonces el actor, digo actor en términos generales, está desperdiciando una herramienta que tiene ¿sí?, y me parece que el cuerpo debe estar presente activamente, eh, en todo tipo de teatro que se realiza ¿no?, y debe estar siendo, coincidiendo con la emoción que se está dando, que se está transmitiendo en su narración, el cuerpo debe ir acorde a lo que se está diciendo, eso, y cuando pasa eso el público se aburre, se distancia, se dispersa, se sale del tema, se pierde, entonces creo que el cuerpo, el trabajo corporal tiene que estar , eh, presente independiente del estilo de teatro, en este caso el cuerpo lo requiere por el estilo, pero hay otros casos donde el cuerpo no se requiere tanto, entonces como que muchas veces el actor se relaja en eso y no hace nada, por ejemplo, yo hace muchos años trabaje en la compañía de Jaime Badel, que tenía en esos años,</p>
--	--

	<p>teatro la feria que tenía con su mujer, entonces nosotros llegábamos a ensayar y el training era training de café ¿sí?, entonces se llegaba uno se tomaba un cafecito, invierno, que se yo, en el café nos contábamos anécdotas, como habían muchos actores antiguos habían hartas anécdotas y tomábamos el café y nos íbamos a actuar y yo era más joven, venía saliendo de la escuela recién, entonces yo sentía que entraba frío, en otra onda, pero ellos funcionaban así y yo no se los iba a hacer cambiar, entonces hay estilos de teatro que no pasa nada, que es más narración y la obra que hacíamos con Badel era mucha narración y claro, había algo corporal porque había que moverse, pero no había un trabajo corporal como para la escena o para el trabajo teatral que estábamos haciendo, daba lo mismo el cuerpo.</p>
E. 1.57	<p>O sea, tú crees que, si un actor no está en movimiento, ¿no tiene necesidad o no se requiere el cuerpo?</p>
E. 1.58	<p>C.B No, tiene que estar, claro, obviamente, tiene que estar inmerso el cuerpo, el cuerpo apoya, el cuerpo puede ser incluso el narrador ¿no?, no, no tiene que estar, aunque este sentado hablando una hora tiene que haber un trabajo físico.</p>
E. 1.59	<p>A lo que voy es que al cuerpo independiente del rol que se le dé ya sea más físico o que tenga que mostrar capacidades físicas, ¿crees que deba tener un treinin claro que vaya acorde a la corporalidad, ¿no?</p>
E. 1.60	<p>C.B y acorde al estilo que se esté trabajando también.</p>
E. 1.61	<p>¿Cómo trabajas con la actriz en su treinin corporal antes de salir a escena?</p>
E. 1.62	<p>C.B Si, es que es un entrenamiento base de la comedia del arte que nosotros utilizamos independiente de las obras, eh, no, no ,no, eh, eh digamos no tiene mucha ciencia, tiene elementos puntuales, pero en términos generales es una elongación individual, calentamiento de motores, cuello, cabeza, hombros, brazos, pelvis, piernas, pies, mulecas, eh, luego hacemos series de abdominales, dorsales y flexiones, posteriormente hacemos un</p>

	<p>ejercicio que se llama la danza del viento que es un ejercicio donde hay varias particularidades y que ayuda a mantener la presencia y energía, ayuda a modular la energía para la escena, y luego de eso hacemos una pasad de movimientos de los personajes tipo de la comedia del arte, para practicarlos, ya que si uno no los practica se va y aparece el movimiento cotidiano, todo eso va trabajado para lo extra cotidiano y todo eso , hacemos también un entrenamiento vocal basado en vocalizaciones con el piano ¿sí?, de lo más grave a lo más agudo, subiendo y bajando para preparar la voz, siempre tenemos canciones que tenemos que recordar y nos sirven para el entrenamiento y luego pasamos a improvisar, porque en la impro a parte de poner toda esta preparación previa del training, esta todo enfocado para que todo eso este en función de las improvisaciones y de las improvisaciones sacamos material escénico para futuros montajes, para otras escenas o incluso para un eh, obras que tenemos que puede que en tal parte funcione eso, eso agrandes rasgos en cuanto al entrenamiento que realizamos, te cuento que eso deja la gota así , energía a mil y transpiramos mucho, es muy cansado, pero es la única forma ¿no? Ya que de otra forma no se puede sustentar el lenguaje de la comedia del arte.</p>
E. 1.62	<p>Finalizando la entrevista, quisiera saber ¿Cuándo el cuerpo es un hecho político en escena? ¿crees que en colombina enamorada hay un cuerpo político presente en escena y si es así por qué?</p>
E. 1.63	<p>C.B Yo creo que si, yo creo que si, claro, eh, si bien es cierto hablamos del amor, hablamos de la guerra, pero eso también y todos los puntos de vista que colocamos en escena, eh, son puntos de vista político también y al final querer llegar a tomarse el poder y tomarse el poder me parece que es super engranado con la política, es una propuesta política en el fondo, si fuese en el tiempo actual colombina estaría proclamándose como presidenta</p>

E. 1.63	En este caso, específicamente el cuerpo de colombina, fuera de esta estructura de la comedia del arte ¿es un hecho político?
E. 1.64	C.B Eh, no lo sé, nunca me lo planteé o lo planteamos eso, como para mostrar un cuerpo político ¿no? si nos planteamos poner una posición política, eso sí. Es que el cuerpo como te digo no lo vemos, no lo tomamos en su base como un ente político, el cuerpo es un elemento más que ayuda a y aporta a la narración, ahora nunca lo vimos como cuerpo político, pero si vimos que la obra tiene y queríamos que tuviese esa propuesta política que es lo que ella plantea, tomarse el poder, que lleve las riendas económicas, entonces nosotros frente a eso, eh, eh, ese discurso si es político, pero nunca lo planteamos como cuerpo político, sino todo lo contrario, que el cuerpo está en función de lo que se está narrando y lo que queremos contar, pero así pensadamente en este caso, no lo pensamos así, no sé si a veces puede que traspase, nosotros no lo tenemos como una premisa.

Cuadro de categorías

Javier Casanga

TEMA	SUBTEMA	CATEGORIA	CODIFICACION
DISCURSO TEATRAL	Espacio para expresar lo que no se puede decir	- La fantasía	(E1.14 “si yo fantaseo que estamos conversando nosotros dos y puedo fantasear que tu empiezas a volar, lo real es que estamos conversando, pero yo puedo fantasear que tu empiezas a volar y eso no es real, pero yo en el teatro lo puedo hacer”.)
		- Referencia del realismo	(E. 1.30 “Sé que lo que hago no es realismo, por qué, pero si, reconozco que todas las estructuras teatrales tienen algo del realismo, ya, me gusta un poco más el surrealismo o el expresionismo, porque permite que uno pueda fantasear y hacer una fantasía un poco más real.”)
		- Teatro como forma de expresar aquello que	(E. 1.16 “Claro, claro, porque, claro, es que al final, lo que yo quiero hacer, te lo demuestro

		no está permitido decir.	acá, porque no puedo hacerlo en la vida, porque yo no puedo ir a dispararle a Lucia Hiriart, porque me van a encarcelar, es todo un proceso, cachay, pero en el teatro lo puedo hacer.”)
--	--	--------------------------	--

DISCURSO DEL CUERPO EN EL TEATRO	Exacerbación	- Reflejo del discurso social	(E 1.30 “Los cuerpos los trabajo de manera muy exacerbada, porque me gusta que el discurso vaya moldeando esos cuerpos, de acuerdo a un discurso que la ciudad te impone, ese cuerpo se va formando o desformando, ya, por eso es tan exagerado, porque no trabajo la psicología, trabajo solamente el cuerpo funcionando como cuerpo armado por un discurso social o un discurso que, el mundo te impone.”)
		- Cuerpo emocional	(E. 1.42 “Si, hay un trabajo emocional potente, entonces por eso ocupo tan fuerte el cuerpo, trabajo más desde el lugar del atletismo afectivo, para que el actor a través del cuerpo pueda llegar a

			emocionar.”)
		- Cuerpo político	(E 1.46 “El color de la piel por ejemplo, que es una cosa que lleva a la discriminación, lleva al como yo me relaciono con ese color de piel, y lo que el entorno cultural como lo va formando, por eso que esos cuerpos negros son un cuerpo condicionante para que el actor pueda transformarse po’, es como un travestir también al actor, como que yo sea joven y me vista de viejo, también es travestir el cuerpo.”)

		- Cuerpo en el aquí y ahora	(E. 1. 48 “Es que para mí un cuerpo en emergencia, es como estar en situación de lo que está pasando po’, o sea estar en el estado cachay, no se po’ si hablamos de ser o no ser, como estar o no estar, yo creo que el cuerpo tiene que estar en el lugar que le corresponde de acuerdo a la situación y ese “estar” genera una verdad, entonces indiscutiblemente, traspasa la información al espectador, eso es para mí, emergente.)
		- Cuerpo narrativo	(E. 1.34 “J.C Cuando tiene un punto de vista claro, y es un punto de vista que es para todos, o sea, yo no puedo hacer arte, no puedo ser actor, ni

			dramaturgo, si no tengo un punto de vista, y eso es lo que tiene uno como visión de mundo, o sea lo que yo entiendo, porque si tu tienes sensibilidad y no tienes un punto de vista, no tienes una visión de mundo, ¿Cómo podría hacer un discurso?, no puedes generar un cuerpo narrativo si no tienes un lugar que defiendes, eh , no se po, intelectualmente, románticamente. “)
--	--	--	---

DISCURSO DE GENERO EN EL TEATRO	Jugar con el genero	- Mostrar lo divergente.	(E. 1.2 “O sea de partida yo creo la, mis obras para hablar temáticas de género, o sea como, no se po, empezando de que el sexo se materializa por el género, o sea uno tiene un sexo y la cultura determina si eres masculino o femenino de acuerdo a normas que van regulando, contra esas normas, es la que yo genero la obra y discuto, o hago un discurso respecto a esa diferencia, como, como que de alguna forma mi obra lo hago para defender lo que es lo queda fuera de esa norma
		- El daño que causa	(E. 1.18 “El derecho al aborto primero, porque es

		la moral religiosa.	importante po, porque se está cuestionando o está apareciendo ese lugar de que porque el hombre tiene que decidir sobre el cuerpo de la mujer, inmediatamente vemos la estructura de la religión, y la estructura de la religión es machista porque está ligada a dios padre todo poderoso, entonces claro, .la moral fijate que no viene ligada a la religión, venia de antes, los romanos, Grecia, eran épicos, muy éticos, muy morales, pero el poder lo impuso la iglesia católica después, entiendes, entonces que pasa, que como todo está ligado a ese lugar de moral religioso, esta todo ligado a Jesucristo, a dios, cristo, hombre, cachay.”)
--	--	---------------------	--

		- Construcciones sociales	(E 1. 6 “Ignoro el género porque como es una estructura socialmente que está ligada a normas, eh, normas sociales, normas culturales como el comportamiento que va moldeando cuerpos, como se debe comportar un hombre, como se debe comportar una mujer, eso a nivel de cuerpo. Entonces lo ignoro porque considero que como son normas que controlan o regulan los cuerpos, el hecho de que sea mujer o sea hombre lo define un
--	--	---------------------------	---

			vestido o un pantalón, entiendes, entonces, entonces lo que yo juego en escena, es que, ya bien somos hombres, pero nos ponemos invertidos y somos mujeres, o viceversa.”
		- Importancia de las relaciones humanas.	(E.18. “Entonces lo que hago yo en la escena es jugar con eso que no importe el género, importan las relaciones humanas que hay entre ellos, más que si es hombre o mujer, porque dentro de mi obra la gente puede ser un hombre vestido de mujer que se presenta como mujer y el resto le cree, o sea, no se hace un juicio de eso.”

Patricia Artés

TEMA	SUTEMA	CATEGORIA	CODIFICACION
DISCURSO EN EL TEATRO		- La simplicidad	(E. 1.28 “por lo general yo creo que las mujeres somos más simples, hay una estética más intentar un poco, como los géneros ya son tan ficcionado y nosotras hemos tenido que hueón, disfrazarnos toda la vida , hay también una especie de un lugar de más deconstrucción que de exacerbación y acercarse a lo grotesco, cachay, entonces yo creo que a lo mejor, quizás, y tirando el carril ahora, como que estéticamente hay una especie de

			<p>simpleza, de deconstrucción de inclusive acercarse más a lo real, de exponerse más en escena, que justamente exacerbar lo teatral.”)</p>
	Teatro político	- Remover a las y los espectadores.	<p>(E. 1.18 “me parece que el teatro, el tipo de teatro que hacemos también nosotros, igual tratamos de generar mecanismos positivos que puedan hacer articular sentidos y que el espectador también se remueva con esos problemas políticos, entonces igual a mí me interesa, o nos interesa como grupo, que las cosas , contribuir a grupos, colectivos y las personas que están con el malestar de este sistema”.)</p>
DISCURSO DEL CUERPO EN EL TEATRO		- Síntesis del gesto.	<p>(E. 1.34 “En el caso de “otras” es evidentemente así. El momento cuando hacen las familias, los momentos de representación de algo, en el fondo es como tú haces una síntesis super concreta en tu cuerpo, que son aquellas acciones aquellos movimientos aquellos gestos que te permiten construir ese cuerpo”.)</p>
		- Cuerpos que opinan.	<p>(E. 1.34 “En este caso de género que se permite narrar para una situación determinada, y es ahí cuando funciona y una puede efectivamente narrar a través del cuerpo, dar una opinión política sobre construcciones a través de un algo, ahí es cuando yo creo que</p>

		funciona”.)
	Cuerpo político	- Rol del cuerpo en “otras”
		E. 1.38 “Lo ocupó como algo mucho más simple, incluso brechtiano, incluso sintético, lo ocupó más como algo despojado y narrativo y funcional que una gran experticia hueón o virtuosismo de los actores actrices, tiene que ser funcional respecto a lo que se quiera narrar, pero le doy esa importancia, que para mí es muy importante. O sea, lo que pasa, es que sin cuerpo no hay escena.
		- Cuerpo simbólico
		(E. 1.47 “Eh, bueno a partir de situaciones, eh, y desde tratar de develar cual es el problema, cuáles son los tipos de subordinaciones que eh, se someten al cuerpo de las mujeres dependiendo de esos conceptos, o sea me refiero, la madre: cuales son los arquetipos que pasan, por eso el cuerpo de la madre es más cansado, hay un lugar simbólico con esa cara de leona, hay una metáfora con esto de los animales, eh porque son como, en el fondo es como dar, distanciar poner en escena, para poder visibilizar algo que ha sido super notorio y normalizado y naturalizado, entonces en el fondo es como teatralizar, distanciar aquello que nos han construido y nos han hecho creer que somos las mujeres.
		- Entrenamiento actoral en “otras”
		E. 1.59 “Las herramientas de construcción, o sea, tiene que ver con términos de apertura, desbloquear, deshacerse de muchos obstáculos que muchos son a partir de la construcción de género, como tu manifiestas diversas emociones, cierta corporalidad, eso está super mediado por las construcciones sociales, obviamente un trabajo que intente diluir los obstáculos, o sea ponerte un poquito más como en un cuaderno en blanco para que uno empiece a escribir encima de eso.”)

		- Subordinación del arte	(E. 1.55 “Lo que pasa es que ahí, porque depende, ya que quizás son obras que están siendo hechas por otras cosas, con fines más estéticos en sí mismos , pero igual hay una subordinación del arte, no sé si a otros fines, pero la búsqueda no es solo estética, es estética igual porque estas construyendo dispositivos, recursos escénicos, pero respecto a lo que tú quieres afectar , en el fondo es eso, como se afecta, porque claro en mi cabeza va eso por ahí de cómo afectar.”)
DISCURSO DE GENERO EN EL TEATRO	DISIDENCIA	- Distintos tipos de feminismos.	(E. 1.22 “Hay que cachar que hay distintos tipos de feminismos, desde el más institucional hasta el más disidente, hay feminismos que son exclusivos de mujeres, feminismos que son más queer y eso no sé, hay muchas más temáticas trans, también los homosexuales que han asumido las causas feministas”.)
		- La institución y moralidad afectan la autonomía de la mujer.	(E. 1.24 “Una de las demanda o del tema que puede ser abordado desde la disidencia, hasta lo institucional es el problema del aborto, porque cruza el cuerpo, la anatomía, es la moral, digo lo institucional de las tres causales, hasta la disidencia absoluta de que ni siquiera sea libre y gratuito por el estado, o sea la autonomía total del cuerpo de las mujeres a decidir y a, o sea yo creo que el aborto es como una gran y por supuesto, las violencias , ni una menos, etc.
		- La comercialización del discurso	(E. 1.28 “Yo creo que se expandió, no sé, siempre es para bien realidad, porque no lo digo peyorativamente, pero va a sonar así: está de moda, entonces ves de compañías más disidentes, gente que hace performance, gente que tiene contacto con organizaciones populares con feministas, y ves otras obras que son mucho más exitosas en el teatro”.)

Claudio Barbas

2TEMA	SUBTEMA	CATEGORIA	CODIFICACION
Discurso en el teatro	- La ironía basada en la realidad.	- Acabar con la guerra.	(E.1.2 “Nosotros lo planteamos como ficción, pero basado en la realidad, aparte de esto hay en la realidad que nos basamos para crear colombina en aquella época, eh, la guerra estaba muy presente y presente de mucho tiempo antes también, entonces eso hacia que, eh, que hubiese una respuesta a eso, entonces nosotros en nuestro ideal pensábamos que la guerra se podría acabar de esa forma, era un ideal porque en la práctica era muy difícil que sucediese eso ¿no?, pero era nuestro imaginario y nuestra propuesta para que pudiese, eh, tener un fin la guerra”.)
		- Remecer desde el humor.	(E. 1.24 “En relación a lo nuestro, eh, nosotros queremos o pretendemos o nos interesa que, hacer un remesón, pero un remesón desde la ironía, el humor ¿cierto? Y a través de eso, eh, colocamos el tema en

			el tapete ¿no?, y finalmente el público decide cuál es su posición que habla la obra colombina enamorada ¿no?, que toca el matrimonio, el amor, toca la guerra ¿sí?, toca el, el, esto del género.
		Tocan temáticas de genero actuales.	(E.1.32 “Bueno justamente como te comentaba anteriormente, esta obra la hicimos en el año 2002 hasta el 2004 y de ahí no la hicimos más hasta ahora, ¿y por qué la hicimos ahora?, porque creo que esta super, eh, eh, actualizada con todos los temas que tocamos aquí, también hay violencia de la mujer contra los hombres, porque la violencia de genero no es solamente el hombre hacia la mujer, eh, eh, vemos eso, y vemos las diferentes aristas que suceden en un matrimonio, como cuando el hombres es un holgazán, cuando la mujer es la que manda, cuando, eh, las relaciones que se dan de diferentes edades, un hombre viejo con una joven, que se yo, bueno, etc.”)
		Roles en la comedia del arte.	(E.1.2 “Cuando nosotros creamos colombina enamorada en el año 2002, eh, tomamos el personaje de colombina, personaje clave de la comedia del arte, producto de que ella viene de un rol social bajo ¿no?, es una sirvienta, eh, dentro de los roles sociales de la comedia del arte es un zanni , una sirvienta de

			nivel bajo. Primero nos pareció interesante como ella desde es el nivel social y como mujer podía dar un discurso y expresar un contenido digamos, basado mucho en lo que nosotros estábamos viviendo y percibiendo de la realidad colombiana ¿no?, eh, que es una sociedad muy machista, mucho mas machista que la chilena”).)
Discurso del cuerpo en el teatro.	La comedia del arte.	Esquema corporal determinado.	(E.1.50 “La comedia del arte tiene un esquema físico, corporal que es claro, es como el abecedario del movimiento corporal de la comedia del arte y esto está muy relacionado a lo que es lo extra cotidiano, un personaje de la comedia del arte no permite movimientos cotidianos, una caminata, entonces todo lo que hay ahí es un poco un esquema coreográfico de movimientos propios de los sirvientes de la comedia del arte eh, fabba dice que hay veintidós movimientos de zanny, veintidós, tanto como en hombres y mujeres , ese es el vocabulario corporal que nosotros utilizamos para llevar a cabo, en este caso, la partitura corporal de colombina enamorado
		Gestualidad narrativa	(E.1.52 “Los gestos nos ayudan a contar la historia, y la historia nos ayuda a mostrar el discurso femenino que queremos mostrar, entonces va todo unido, no son cosas separadas, porque el gesto con la narración, eh, y bueno apoyado con la

			<p>música, pero es una cosa compacta, no son cosas separadas, nosotros cuando la creamos, eh, no buscamos que el gesto apoyase lo que tú me preguntas, si no que teníamos todos los movimientos y ella se iba a mover con esos movimientos, no otros, y eso nos ayudaba a contar la historia y ahí nos metíamos en el género</p>
		<p>La máscara como medio de expresión.</p>	<p>E.1.56” En el estilo que nosotros trabajamos el cuerpo es fundamental porque es un trabajo físico, eh, de hecho nosotros partimos no como se parte siempre que es buscando el personaje desde una máscara, si no que partimos conociendo los movimientos y a partir de conocer los movimientos de los personajes y los tiempos de la comedia del arte ahí si entramos a la máscara ¿sí?, porque el actor ya tiene una pre esquema corporal que ahora lo tiene que utilizar con la máscara ¿sí?, entonces a partir de eso al menos este estilo, eh, eh, es netamente físico y el cuerpo dice mucho, y en este caso el cuerpo también narra, usamos la pantomima, la música que apoya los gestos , la música como acompañante musical de música y baile como un apoyador de gestos ¿sí? Y como un personaje más porque a veces dialoga también con la actriz en este caso”).)</p>

		Entrenamiento corporal de “colombina enamorada”	Si, es que es un entrenamiento base de la comedia del arte que nosotros utilizamos independiente de las obras, eh, no no no, eh, eh digamos no tiene mucha ciencia, tiene elementos puntuales, pero en treinin generales es una elongación individual, calentamiento de motores, cuello, cabeza, hombros, brazos, pelvis, piernas, pies, mulecas, eh, luego hacemos series de abdominales, dorsales y flexiones, posteriormente hacemos un ejercicio que se llama la danza del viento que es un ejercicio donde hay varias particularidades y que ayuda a mantener la presencia y energía, ayuda a modular la energía para la escena, y luego de eso hacemos una pasad de movimientos de los personajes tipo de la comedia del arte, para practicarlos, ya que si uno no los practica se va y aparece el movimiento cotidiano, todo eso va trabajado para lo extra cotidiano”.)
		Visión del cuerpo en escena.	(E.1.64 “Es que el cuerpo como te digo no lo vemos, no lo tomamos en su base como un ente político, el cuerpo es un elemento más que ayuda a y aporta a la narración, ahora nunca lo vimos como cuerpo político, pero si vimos que la obra tiene y queríamos que tuviese esa propuesta política que es lo que ella plantea, tomarse el poder, que lleve las riendas económicas, entonces

			nosotros frente a eso, eh, eh, ese discurso si es político, pero nunca lo planteamos como cuerpo político, sino todo lo contrario, que el cuerpo está en función de lo que se está narrando y lo que queremos contar”.)
Discurso de género en el teatro.	Desigualdad de género.	Personaje de Colombina para hablar de género.	(E.1.2 “Tomamos el personaje de colombina, personaje clave de la comedia del arte, producto de que ella viene de un rol social bajo ¿no?, es una sirvienta, eh, dentro de los roles sociales de la comedia del arte es un “zanni” , una sirvienta de nivel bajo. Primero nos pareció interesante como ella desde es el nivel social y como mujer podía dar un discurso y expresar un contenido digamos, basado mucho en lo que nosotros estábamos viviendo y percibiendo de la realidad colombiana ¿no?, eh, que es una sociedad muy machista, mucho más machista que la chilena, en el sentido de que por ejemplo allá, eh, eh, es institucionalizado que el hombre pague todo ¿sí?, es decir, si alguien invita a una mujer, el hombre ya se sabe que tiene que pagar todo y la mujer sabrá que será invitada por el hombre, entonces eso ya está institucionalizado”.)
		Visión de género en Chile.	(E.1.8 “yo creo que algo te lo dije, es esto de que la mujer ya no se siente tan dependiente del sexo masculino en el fondo, me parece que aquí en Chile por lo menos la mujer es más independiente,

			<p>muchas ya tienen su dependencia económica también y también lo mismo que haya llegado una mujer a la presidencia hace unos años atrás, es histórico ¿no?, porque en Chile hasta el momento venían puros presidentes hombres, entonces me parece que hay algunos avances frente a eso, pero creo que hay mucho más que hacer”.)</p>
		<p>El machismo en la comedia del arte.</p>	<p>(E.1.40 “Podríamos decirlo como tú dices un machismo implícito, con las sirvientas lo mismo, todos se quieren aprovechar de las sirvientas, las quieren coger, que se yo, entonces también hay un cuento de que la mujer en este caso está más para el servicio del hombre, no tienen un carácter propio digamos, no sé, o tener una independencia frente a sus decisiones, porque la mujer en la comedia del arte no decide nada, todo lo deciden los hombres, entonces frente a eso podríamos, claro, decir que la comedia del arte es machista en ese sentido”.)</p>
		<p>El discurso va dirigido al público femenino.</p>	<p>(E.1.46 “¿Cuál es el público objetivo?, y yo dije es femenino y es femenino, aunque vienen con su pareja no cierto, es netamente femenino como dirigido a ese público y frente a eso yo creo que los hombres pueden sentirse un poco , digamos, no sé si la ‘palabra, pero pasados a llevar, no en mi caso ¿no?, por todo lo que se comenta, se habla y con todo lo que se dice y se</p>

			propone ¿no?, sutilmente nosotros le pegamos bastantes palos a los hombres, decimos que dicen tantas cosas y finalmente no han hecho nada”.)
		Temáticas de género tratadas en “Colombina enamorada”	(E. 1.48 “Bueno la guerra, el amor está implícito en todo y las relaciones matrimoniales y sobre eso, también está el dolor, la emoción y todo lo que con lleva, pero yo diría que son esas tres, eh, el amor obviamente, la guerra y las relaciones que se dan en el matrimonio