



DRAMATURGIAS DEL CUERPO HOY Cruces latinoamericanos on-line¹

Juan Urraco (Universidad Nacional del Centro de la Pcia. de Bs. As.)

En colaboración con Daniela Capona (Universidad de Chile), Sergio Sierra (Universidad de Antioquia) y Mariana Simone (Universidad Católica de Río de Janeiro)

Resumen

Cuatro jóvenes investigadores de la escena teatral. Ubicados en diferentes puntos de Latinoamérica. Chile. Colombia. Brasil. Argentina. Acuerdan una cita. Utilizan las nuevas tecnologías de comunicación y se disponen a problematizar e intercambiar vía on-line opiniones, experiencias, preguntas, supuestos sobre las dramaturgias del cuerpo. Pese a las distancias, en sus acentos e intervenciones, se percibe el calor de sus contextos, la singularidad y la diferencia. Pero también lo común. Y entonces una posible dimensión colectiva latinoamericana sobre la categoría de Dramaturgias del cuerpo se hace presente.

Palabras Claves: Dramaturgias del Cuerpo – Latinoamérica – escenarios actuales-

Abstract

Four young researchers from the theater scene. Located in different parts of Latin America. Chile. Colombia. Brasil. Argentina. Agree a date. Using new communication technologies and prepare to problematize and share via on-line views, experiences, questions, assumptions about the dramaturgy of the body. Despite the distance, their accents and interventions, collecting heat from their contexts, uniqueness and difference. But so common. And then a possible collective dimension of the category of Latin American dramas body is present.

Key words: Dramaturgy of the body - Latin America - current scenarios-

¹ El formato original de este trabajo se presenta a través de un video, en donde se compilan las intervenciones de los participantes realizadas via Skype. Las mismas además, son acompañadas todo el tiempo de videos de Youtube y enlaces electronicos relacionado con el contenido del trabajo. Esta es la notación escrituraria y organizada de dicha experiencia.



Participantes:

Daniela Capona (Chile): Actriz, dramaturga e investigadora teatral. Doctora en filología hispánica por la Universidad de Valencia, España. Magíster en dirección teatral por la Universidad de Chile y Magíster Oficial en «Estudios Hispánicos: Aplicaciones e investigación», Universidad de Valencia, España . Licenciada en Artes con mención en Actuación Teatral. Docente Departamento de Teatro Universidad de Chile. Profesora de Historia del Teatro Universal, tercer año, licenciatura de Diseño Teatral.

Mariana Simoni (Brasil): Actriz. Doctora en Estudios de Literatura en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro, Brasil. Su tesis se titula Acentos performativos na experiência teatral contemporânea. Um diálogo construtivista com René Pollesch. Ha realizado investigaciones con una beca del gobierno brasileño en el Institut del Teatre de Barcelona y en Berlín. Actualmente hace Postdoctorado en el Programa de Postgrado Literatura, Cultura y Contemporaneidad en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro y desarrolla un proyecto de investigación teórico-práctico sobre performatividad en las producciones cognitivas y artísticas contemporáneas.

Sergio Sierra (Colombia): Profesor /Investigador en Universidad de Caldas. Maestro en Arte Dramático por la Universidad de Antioquia. Magíster en Estudios Teatrales por el Institut del Teatre, la Universidad Pompeu Fabra y la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente se encuentra realizando su Doctorado en Estudios Teatrales en la Universidad Autónoma de Barcelona. Tesis “ La alteración del equilibrio y el trabajo corporal del actor”.

Juan Urraco (Argentina): Actor, director e investigador teatral. Magister en Estudios Teatrales por el Institut del Teatre, la Universidad Pompeu Fabra y la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente se encuentra realizando la etapa final de su Doctorado en Estudios Teatrales en la Universidad Autónoma de Barcelona, Tesis "Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea". Licenciado en Teatro, Profesor de Teatro y Profesor de Juegos Dramáticos por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Docente de la Facultad de Arte de la UNICEN en las cátedras de Pedagogía Teatral y Dirección y Producción Teatral. Investigador del Centro de Investigaciones Dramáticas de la UNICEN en las áreas: Estudios Escenográficos (INDEES) y Estudios de Expresión Corporal (GITCE).



JUAN

Particularmente me gusta pensar en la categoría de DRAMATURGIAS DEL CUERPO como EXPERIENCIAS DE CHOQUE. Choque de marcos aparentemente opuestos donde lo real y la ficción, el arte y la vida conviven en un mismo espacio experimental. El cuerpo, como entramado orgánico, cultural e histórico; siempre supone, siempre esta evidenciando un vínculo particular respecto a la relación que mantiene con el medio, con su contexto, con su realidad, aún cuando sea dentro de un espacio ficcional. Ese vínculo entre sujeto y universo que el cuerpo se encarga de trasladar a la escena es lo que entiendo hoy como “dramaturgia”.

Cada sujeto con su cuerpo, como espacio singular y autoreferencial, porta un testimonio que no puede negar, del cual no puede desprenderse ya que a través de su cuerpo todo el tiempo lo esta poniendo en evidencia de forma carnal, real. Aún cuando el sujeto, como es el caso del actor, cuente con herramientas que le permitan ficcionalizar e indagar en otros posibles vínculos entre sujeto y mundo en el plano simbólico. Siempre se vera obligado a partir de lo real: que es su cuerpo. Es decir, su vínculo real con el medio siempre se pondrá de relieve a través de una experiencia de choque que su cuerpo como tal ofrece.

A partir de la presencia del cuerpo lo real sube a escena, y cuando esto sucede el cuerpo irrumpe en el espacio ficcional y en tanto realidad autónoma nos proporciona una experiencia siempre de choque entre marcos aparentemente opuestos (realidad y ficción entran a convivir en un mismo espacio). El cuerpo nunca podrá desentenderse de su realidad constitutiva, de su historia, de su memoria, no puede negarla ni ocultarla, puede transformarlas con herramientas en otra cosa, pero siempre será su cuerpo el punto de partida y la materia escénica primaria. Particularmente me resulta interesante dentro del teatro de hoy, todas aquellas prácticas que se fundan en esto, donde su política primera es la conciencia y “explotación” de este “poner en evidencia la escena”. Ahora mismo pienso por ejemplo en *She's lost control*, una performance que ví hace unos años de una bailarina portuguesa. La performance trabajaba sobre las posibilidades



de tener un ataque epiléptico en el escenario. Real. No simulado, ni representado. La bailarina dejaba de tomar el medicamento que le permitía habitualmente controlar sus convulsiones, se privaba del sueño y de las comidas, deja de tomar su medicación, esta bebiendo vino, café y chocolates, todos estimulantes para finalmente provocar un ataque epiléptico.

Experiencias de este tenor me hacen pensar que hablar de dramaturgias del cuerpo hoy suponga entonces hablar de una corporalidad que es válida por su condición real y por su sola presencia escénica.

MARIANA

Escuchándote me preguntaba si el cuerpo siempre pone de manifiesto aquello que se supone real. Es decir, no en el sentido expresivo, o sea, expresando lo real que se ubica internamente, pero en el sentido de emergencia, el cuerpo como materialidad concreta, índice de una situación comunicativa específica ...

Un estudio reciente realizado por unos científicos británicos, publicado en la *Archives of Sexual Behavior*, apuntaba que los gritos de las mujeres durante el sexo probablemente están a servicio de controlar la relación sexual no solamente en el sentido del tiempo, indicando a sus parejas las zonas que les dan más placer, y con esto aumentando la auto-estima de ellos, más también en el sentido de que, conscientes de que los gritos excitan a sus parejas, las mujeres gritarían como forma de aumentar el nivel de esta excitación. Separando las vocalizaciones de placer en categorías como gritos, gemidos, palabras y expresiones, silencio; 71 mujeres, entre 18 y 48 años, participaron de la investigación, respondiendo a preguntas sobre la razón de hacer ruidos durante la relación sexual, sobre si conseguían llegar al orgasmo, en qué punto eso pasaba, y en caso negativo, por qué entonces hacían todos aquellos sonidos. La conclusión a la que llegaron es de que mucho más que una expresión espontánea del auge del placer, los gritos funcionaban como vocalizaciones conscientes con el objetivo concreto de influenciar en el otro.

A partir de esto supongamos la posibilidad de que sea materialmente posible la producción de un grito aquí, en este exacto momento, sin ninguna palabra, solamente a partir de la demorada vocalización de una de las cinco vocales, tal vez la A, ya que tengo la boca grande.

Me gustaría discutir determinada actitud perceptiva históricamente construida, basada en la expectativa de justificar ese grito, y muchos otros *gestos* sociales, suponiéndolos una expresión incontrolable de alguna sensación o emoción – dolor, placer, insatisfacción, horror, etc. Según esta perspectiva el grito podría ser focalizado como un indicio de mi estado interno ahora. Algunos argumentarían que gritar aquí implica cierta estetización y fabricación, que destituye cualquier tipo de espontaneidad. Este argumento me parece solamente una versión más de la dicotomía mente-cuerpo y de la dicotomía real-ficcional, fundamentada en el vínculo de la ficción con la posibilidad de controlar la expresión en oposición a una supuesta “naturalidad” de la vida cotidiana asumida como “real”. Lo que en los estudios literarios se podría identificar con métodos basados en prácticas hermenéuticas buscando en el texto literario indicios externos de una intencionalidad autoral a ser desvendada; en los estudios teatrales aludiría a Stanislavski y a la idea de que el actor debería ser capaz de expresar con su cuerpo estados emocionales internos.

Lo que quiero señalar, entonces, es la integración del cuerpo en el contexto de una situación comunicativa concreta, como podemos observar en las dramaturgias contemporáneas como estrategia de “provocación”. Mi hipótesis es que determinados experimentos teatrales contemporáneos se proponen asumir en escena, la auto-referencialidad constitutiva de la situación comunicativa instaurada a partir de la entrada del público. Considerando las expectativas recíprocas de los participantes de esta situación, el grito pasa a ser visualizado, tanto en el escenario cuanto en la vida, mucho más como estrategia para obtener determinado efecto sobre el otro que como exteriorización de algún estado interno. Este modelo de comunicación que incluye tanto la posibilidad de control cuanto la provocación de una mudanza en el estado del otro



ofrece, pues, perspectivas particularmente relevantes para los estudios teatrales, y complejiza la tarea de definir Dramaturgias del cuerpo hoy.

Completando un poco lo que mencionabas hacia el final, probablemente hablar de Dramaturgias del Cuerpo hoy no solo suponga hablar de una corporalidad autorreferencial que es válida por su sola presencia escénica. Sino que implica además asumir un modelo de comunicación teatral que también se asume autorreferencial.

JUAN

Correcto, la expresión física, corpórea de ese grito simulado, sigue siendo producción de un cuerpo real que está presente, que existe, y que por tal está ofreciendo una experiencia claramente de choque. Entre lo real de ese cuerpo desde donde emerge el grito y la ficcionalización propia de ese grito, que está evidenciando la intervención del simulacro. Precisamente esa es la complejidad de toda la escena actual, y de la vida misma, donde los binomios arte-vida, ficción-realidad se han desplomado. Y la autorreferencialidad se convierte indudablemente en teatralidad primaria.

SERGIO

Pero no es del todo nuevo esto de la autorreferencialidad. Dentro del ámbito del entrenamiento del actor, esto es algo que siempre estuvo en juego. Podría ser el caso del actor del Odin Teatret, tradición liderada por Eugenio Barba, ya que nos hallamos ante actores que, sobre la escena, “hablan” siempre en primera persona: por debajo de las infinitas partituras que son capaces de crear subyace siempre una manera muy personal de actuar cuyo resultado último, al margen de cualquier representación, es una dilatación, una puesta en visión de la expresión orgánica de su corporalidad y su propia personalidad.

Recuperando la anécdota de Mariana respecto al “Grito”, creo que lo que aquí aparece en juego son las herramientas con las que el sujeto cuenta (de forma conciente o

inconsciente) a la hora de hacer dramaturgia, y que ya no pertenecen exclusivamente al actor ni al ámbito teatral. Y eso probablemente si sea la novedad respecto a la tradición u a otros tiempos anteriores.

Depende siempre desde el lugar desde donde se quiera abordar dicha categoría. Entiendo que la clave esta en el lugar desde donde se mira “el asunto”. En contra de verdades absolutas, las verdades parciales pueden encontrarse siempre en relación a las coordenadas de análisis que se utilizan. Creo que en el campo concreto de las artes escénicas, plantear el hecho de que existe una dramaturgia del actor a partir de las acciones que alteran el equilibrio corporal es asumir como propio el enunciado de Eugenio Barba según el cual, en cada espectáculo hay numerosos niveles dramaturgicos, algunos mas evidentes que otros, pero todos necesarios para la recreación de la vida en la escena.

Las indagaciones sobre la repercusión de la alteración de equilibrio en diversas tradiciones escénicas del siglo XX permiten sustentar que el principio pre-expresivo del equilibrio precario, podría ser la base para estructurar una dramaturgia corporal específica, aquella en la cual es posible determinar aspectos fundamentales que caracterizan el trabajo físico del actor en relación con su presencia escénica y el desarrollo de la consciencia corporal.

A lo largo del siglo XX algunos de los más destacados maestros del teatro, el mimo y la danza europea han desarrollado didácticas pedagógicas en las cuales algunos ejercicios integran la alteración del equilibrio como un aspecto necesario y constitutivo del trabajo corporal del interprete escénico. Hoy, podemos dar una mirada retrospectiva a este largo camino recorrido por estos grandes maestros y plantear que es posible teorizar y, sobre todo actualizar en la práctica un tipo particular de dramaturgia corporal en la que los ejercicios de alteración del equilibrio inciten a la creación de estructuras dramaturgicas del cuerpo basadas en el concepto del Diseño Fluido del Movimiento.

Pero claro, esto solo es una posibilidad, una entre mil.



JUAN

Cierto, se vislumbra una expansión en todos los sentidos. La teatralidad lo contamina todo: lo social, lo político. Y utiliza las mismas herramientas y estrategias que la escena. La escena se desborda en la vida y la vida asume la teatralidad de la escena, observemos a mi presidenta sin ir mas lejos, disfrazada de luto y asumiendo comportamientos de líderes políticamente correctos como Evita. Es precisamente por esta situación de expansión que hablar de Dramaturgias del Cuerpo siempre supone un espacio complejo y ambiguo.

DANIELA

Coincido con el aspecto liminal, múltiple y versátil que destacan. Creo que nuestras intervenciones de alguna manera son un fiel reflejo de ello.

Particularmente creo que se hace inminente a la hora de abordar hoy día la categoría de Dramaturgias del Cuerpo, la consideración de la dimensión teatral en ámbitos que exceden lo artístico. Este fenómeno ha sido materia de estudio desde ya algunas décadas, en un comienzo vinculándose al aspecto ritual (Turner y Schechner) y más adelante instalándose específicamente en el ámbito de los *performance studies* (Taylor) y el concepto de teatralidad (Villegas). Sería extenso en este momento dar cuenta del desarrollo de esta línea de investigación, más bien resulta necesario enunciar el lugar desde el cual situamos la mirada que nos permite considerar una serie de eventos “liminales” que se encuentran en una posición umbral entre lo artístico y lo político/social, y por medio de la cual se nos permite abordar también la dramaturgia del cuerpo.

Pongamos como ejemplo Junio de 2011 y el movimiento de estudiantes en Chile que exige educación pública, gratis y de calidad. ¿Qué fue lo particular del movimiento de estudiantes de 2011? La forma en que los estudiantes materializaron su discurso. La ciudad como escenario fue testigo de varios eventos que instalaron de forma performativa el reclamo social, a medida que se diversificaban las formas de expresión

de los estudiantes se complejizaba también el guión a través del cual se comunicaba el discurso. Las dimensiones estéticas usadas para comunicar adquirirían peso, si bien el eje de la manifestación social seguía siendo la presencia de los ciudadanos en las calles, esta presencia se volvía más asertiva en su accionar, cuando se coordinaba y ponía en ¿escena? (todo indica que allí surge un escenario) eventos con fuertes componentes teatrales. Tres mil jóvenes caracterizados como zombis bailaron al mismo tiempo y coordinadamente el tema *Thriller* de Michael Jackson en un intento por manifestar el estado cadavérico y putrefacto del sistema educacional. Fueron varias las instancias de este tipo, quisiera centrarme en una de ellas: “*Las 1800 horas por la educación*”.

13 de Junio de 2011: Durante una asamblea de estudiantes del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, (la universidad emblemática de la educación pública, actualmente en precarias condiciones económica y recibiendo poco más de un 10 % de apoyo estatal) un estudiante propone organizar una maratón para reclamar mejoras al sistema, una carrera de relevos. Se piensa en cifras, ¿cuánto costaría el ideal de educación gratuita?, se hace un cálculo simbólico, con 1800 millones de dólares se puede financiar a 300.000 estudiantes durante 1 año. ¿Es posible correr 1800 horas? en teoría nada lo impide. Las reglas: siempre debe haber una persona corriendo, llevarán una bandera negra con la consigna “*Educación gratuita ahora*”, correrán día y noche, durante 1800 horas alrededor de la manzana que contiene el palacio de gobierno y la plaza de la constitución.

La consideración principal se relaciona con entender la teatralidad como estado que precede al teatro en su especificidad, en ese sentido se debe considerar al teatro en tanto disciplina como forma privilegiada y depurada de teatralidad, la cual existe en formas previas y no disciplinarias de expresividad comunitaria.

Así, las mencionadas prácticas liminales se articularían en: “una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales” (Diéguez, 2007: 17). Tal es el caso del evento que acabamos de describir, instancia en que identificamos una cantidad

importante de elementos teatrales (escenario, utilería, discurso, cuerpos, gesto, etc.) funcionando en una zona umbral entre lo ético y lo estético, lo artístico con lo político.

La cuestión central que pretendemos abordar aquí es la función del cuerpo en la generación del acontecimiento mencionado. La fijación en lo corporal no es arbitraria puesto que se trata de un evento organizado a partir de la visibilización de cuerpos en el espacio social, cuerpos que se cargan de sentido a través de la repetición (o más bien de la perpetuación) de un gesto cotidiano. Por otra parte resulta interesante indagar en el cómo es justamente el cuerpo el eje generador del evento en un emplazamiento que se encuentra la mayoría de las veces sobrepoblado de cuerpos en movimiento. La calle exige, por lo tanto, una articulación particular del lenguaje escénico o performativo para que este logre instalarse como evento extracotidiano. En el caso de “Las 1800 horas por la educación”: ¿cuales son los rasgos y las acciones que permiten que el cuerpo adquiera dimensiones performativas en el emplazamiento urbano?

Los elementos visuales son escasos, el vestuario es mínimo, la escenografía convencionalmente entendida es imposible dado que la ciudad se impone como escenario. En ese sentido es justamente el cuerpo de los actores (que en este caso mutarán desde actores reales –estudiantes de actuación- a actores sociales- las miles de personas que corrieron en calidad de ciudadanos suscribiendo al movimiento estudiantil) el que configura el escenario, articula el discurso, convoca el convivió y en términos amplios sostiene el evento.

El discurso está establecido a priori, la bandera que portan los corredores lo subraya y cada tanto nos recuerda la consigna breve y sintética que resume el sentido del evento. “Educación gratuita ahora”. Sin embargo es evidente que la efectividad con que se comunica el discurso depende del gesto que media dicha comunicación: correr. Son por lo tanto los cuerpos en movimiento los que instalan y confieren especificidad a la demanda por una educación gratuita. En ese sentido la función del gesto se vuelve fundamental, la perpetuación de acto de correr y la insistencia obsesiva con que esta acción se realiza parecieran ser directamente proporcionales a la fuerza que adquiere el

discurso, y a la adhesión que este genera. La carrera comienza con una decena de personas y culmina con varios miles, para ello la persistencia del gesto extenuante y ratos peligroso (los corredores soportaron temperaturas bajo cero y aguantaron los gases lacrimógenos durante las jornadas de protesta convencional) se vuelve fundamental, la permanencia de la acción intensifica el discurso. Nuevamente el poder discursivo se relaciona intensamente con el cuerpo, la consigna verbal se activa con el gesto de los corredores, a la vez que dicho gesto y su repetición (“twice behaved behaviour” – Schechner-) generan una instancia similar al rito, que pareciera ganar fuerza con la reiteración recalando en cada repetición el sentido colectivo de la consigna.

SERGIO

En relación los tres mil jóvenes bailando *Thriller* a la que hace referencia Daniela me gustaría aportar como el cuerpo del actor y su expresión creativa en el siglo XX ha representado la dramaturgia social de diversas épocas, bien sea en el cine, como es el caso de Charles Chaplin en *Tiempos Modernos* donde el cuerpo del actor deviene por un lado cuerpo máquina símbolo del desarrollo industrial, y por el otro lado representa una crítica inteligente a la producción en masa, incluida la producción de hombres para la industria, aspecto que queda en evidencia al observar en *Metropolis* de Fritz Lang las marchas obreras a través de la gran ciudad, un ejemplo llevado al extremo de esta corporalidad máquina, donde el equilibrio ha cruzado el límite entre el control y el automatismo.

Continuando con este momento de la historia, los años 20, se puede afirmar que en el teatro, el equilibrio como opción de construcción dramática conserva la cualidad del control, un control que permite la fluidez del movimiento es esquemas inspirados en lo mecánico. El trabajo realizado por Vsevolod Meyerhold legó al teatro un concepto de gran importancia para el trabajo del actor, independiente de la época en la que se aplique, hablamos de la biomecánica teatral donde el actor ya más que actor es una fórmula matemática ($A: N1 + N2$) cuya aplicación permite el control del movimiento de la máquina corpórea. Esta dramaturgia corporal se basa, entre otros aspectos, en la



cadena productiva de los automóviles Ford, que guardadas las proporciones traslada la eficacia del movimiento de las maquinas al desarrollo de acciones corporales orgánicas diseñadas bajo un esquema de orden, limpieza y control del gasto energético del movimiento.

JUAN

Experiencia de choque entre binomios arte-vida, teatro-ficción que ahora conviven en un mismo espacio, se confunden y regodean en esa confusión. Simulacro y realidad como parte de un evento comunicacional en el cual se opera intencionalmente ante la búsqueda de reacciones por parte de los participantes del acto comunicativo. Actores que hablan siempre en primera persona, entrenamientos que se sostienen a partir de una dilatación de su personalidad como motor de producción. Teatralidades que emergen como experiencias umbrales entre lo artístico y lo político/social, excediendo los límites de la escena tradicional. Estas las aproximaciones hasta el momento aquí vertidas sobre la categoría de Dramaturgias del Cuerpo hoy.... Daria la sensación que estas son suficientes para evidenciar cierta urgencia por redefinir esta categoría hoy día, en tanto la misma ya no se limita a ser entendida, o no solamente, en base a la función instrumental del cuerpo en el espacio escénico. Porque ahora necesitamos hablar de la experiencia, de la comunicación, del “otro” que participa también de los hechos, de los ACONTECIMIENTOS que ahora no se presentan esencialmente artísticos, ni meramente ficcionales, sino, que por el contrario también se suponen reales, políticos, sociales y en medio de un campo expandido. El teatro de hoy, y cada vez más, se ha visto desbordado y con el todos sus componentes. Las dramaturgias del cuerpo como parte de, forman inevitablemente parte de esta expansión.

Ante la necesidad de utilizar categorías nuevas, superadoras de las ya desgastadas e insuficientes: “obra” “hecho teatral” “puesta en escena” “drama” que mantienen siempre una relación con el discurso, el texto dramático y la escena teatral. El concepto de ACONTECIMIENTO viene a presentarse como alternativa en tanto que no pretende, o no solamente, representar una “realidad virtual” alternativa, sino otras

posibilidades de experimentar lo que pueda ser la realidad, a través de la co-presencia física de cuerpos y de las experiencias que estas habilitan. Concibiendo una realidad inestable, difusa, ambigua, transitoria, que derrumba los antagonismos y suprime todo el tiempo fronteras.... Así planteado pareciera que tiene más cosas en común con la realidad cotidiana no?¿ Creen que podemos entonces referirnos a las Dramaturgias del Cuerpo como ACONTECIMIENTOS DE LA CORPOREIDAD?

DANIELA

Absolutamente, creo que el término acontecimiento es clave en el asunto, además, y esto es fundamental, no se trata de un concepto nuevo sino de algo que ha sido central en la experiencia teatral desde sus inicios, tal vez tan central que a ratos nos olvidamos de considerarlo. Dubatti es certero en recordarnos la importancia de ese factor de presencia simultánea y todo lo que implica, la palabra convivio es el término acuñado por él para nombrar esa dimensión casi metafísica producida por la presencia simultánea de los dos componentes humanos del teatro: espectador y ejecutor. Aquí les leo la cita:

Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. No se va al teatro para estar solo: el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria, y significa una actitud negativa ante la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas. (Dubatti, 2005:3)

Convivió es claramente algo más que presencia simultánea, es todo lo que se desprende de ella, la posibilidad de participación y de comunión que necesariamente tendrán una dimensión comunitaria e incluso social. En el evento que antes comentaba esta dimensión posee una importancia capital, “Las 1800 horas”, con la ayuda de un precario aparato de producción (redes sociales y prensa independiente) convoca a la ciudadanía a participar, y a medida que pasan los días los ciudadanos se suman. Sin embargo me atrevería a afirmar que no es el llamado desde el ciberespacio lo que activa la convocatoria, sino que la presencia física de los corredores. La persistencia de esa



presencia ejerce un poder más efectivo que los llamados explícitos, cosa que se pudo corroborar en el lugar mismo al ver la cantidad de personas que proveía a los corredores de bebidas, comida, frutas etc. Las primeras noches de lluvia, contrariamente a lo esperado, mucha gente apareció en la zona lista para correr, preocupados del efecto que la lluvia pudiese tener en la actividad; la convocatoria se había hecho efectiva, los ciudadanos ofrecían sus propias presencias y sus cuerpos en apoyo de la demanda estudiantil. En ese momento el elemento convivial se hace concreto, el evento adquiere un carácter participativo mayor incluso que el de un espectáculo teatral, se democratiza la escena abriéndose la posibilidad de participación a cualquiera que lo desee. Los roles, por lo tanto se desjerarquizan propiciando el diálogo y la colaboración con la comunidad, al cabo de un par de semanas el evento se había masificado de tal manera que ya no le pertenecía a los organizadores, había pasado a ser parte de un “movimiento social.”

MARIANA

Ante la oscilación fundamental en la experiencia estética entre la realidad de la vida cotidiana y la realidad ficcional, me parece oportuno instaurar, de inicio, determinada moldura teórica que se propone a disolver la lógica dicotómica, heredada del pensamiento cartesiano, que orienta los estudios teóricos dirigidos para el arte desde principios del siglo XX, ubicando en extremidades opuestas parejas conceptuales consideradas por la presente perspectiva teórica como complementarias: mente-cuerpo, superficie-profundidad, razón-emoción, interior-exterior, real-ficcional, teoría-práctica, etc. Me refiero a presupuestos constructivistas que se revelan extremadamente provechosos para el campo de los estudios de teatro, entre otros motivos, por posibilitar visualizar determinadas dramaturgias del cuerpo contemporáneas no solamente a partir de su distanciamiento de un paradigma estético anterior, sino que también a partir de su inserción en una situación comunicativa específica, concebida interactivamente, considerando la construcción de la realidad artística en relación a la construcción de la propia realidad de la vida cotidiana, ambas generadas por las acciones de los individuos en sus vivencias comunes. En otras palabras, estos presupuestos constructivistas ofrecen



perspectivas productivas de observación exactamente porque establecen para cualquier proceso cognitivo una dependencia absoluta del sujeto.

SERGIO

Dramaturgias del Cuerpo pensadas ya no, o no únicamente, como instrumento, ni como producción y leguaje que emerge de las posibilidades escénicas de la corporeidad, sino como acontecimientos complejos y desdelimitados que desbordan lo escénico. Eso esta bien. Pero es importante siempre intentar definir, no me atrevo a decir limites, pero si ámbitos de abordaje, como el pedagógico en el cual tiene cabida la experimentación con aspectos aparentemente desligados de los conceptos mas comunes o recurrentes del termino “dramaturgia”, como lo pude ser la búsqueda de acciones corporales que alteren el equilibrio, o la relación del cuerpo con el espacio, el sonido y el movimiento.

La categoría de actor, espacio, público, etc., necesitan reformularse todo el tiempo, según el caso, no resisten los principios de generalidad, estabilidad, ni las verdades absolutas y respuestas acabadas. Son mas bien acontecimientos que suponen preguntas, planteos, búsquedas...horizontes específicos con reglas propias. Incluidas las del entrenamiento del actor y los procesos formativos en los institutos y las universidades donde tiene cabida la posibilidad de incitar permanentemente una escena expandida, abriendo siempre nuevos horizontes.

JUAN

Ahora mismo no puedo quitar de mi cabeza una imagen. Miles de actores barbianos realizando mediante ejercicios específicos de equilibrio precario aquella maratón de 1800 horas a la que refería antes Daniela, o bien a la Performer epiléptica intentando reproducir un grito orgásmico en medio de una de sus danzas involuntarias. Híbridos, cruces, diálogos, experiencias como estas hacen posible abordar la complejidad de los acontecimientos escénicos actuales. Gracias colegas. Hasta la próxima.



Algunos de los enlaces compartidos en esta conversación online fueron:

MARCHA DE CHILE: <http://www.youtube.com/watch?v=zVd1Gx9LNI0>

SHE'S LOST CONTROL: [http://www.youtube.com/watch?v=D4e D 2X3Y0](http://www.youtube.com/watch?v=D4eD2X3Y0)

VIDEOS SOBRE EJERCICIOS DE EQUILIBRIO PRECARIO, DEL ARCHIVO PERSONAL DE SERGIO SIERRA.

ARTICULOS PERIODISTICO: <http://www.feeling.com.mx/site/tag/archives-of-sexual-behavior>