



Capitular (Índice)

1. 1. Índice.....	página 2
1. 2. Agradecimientos.....	pág. 3
1. 3. ¿De qué hablamos?.....	pág. 4
2. 1. Prolegómeno. Introducción a la introducción.....	7
Motivaciones.....	10
Objetivos.....	pág. 14
2. 2. Antecedentes (deshilvanar).....	pág. 15
3.1. Capítulo 1. Desovillar el enigma de la trama	21
3.2. Capítulo 2. Acerca de la piel y sus lecturas.....	47
3.2.1. Percepción del hecho estético que llamamos teatro.....	78
3.3. Apéndice al capítulo 2.....	83
3.3. Capítulo 3. Por qué performance.....	86
3.3.1. La puesta en escena.....	91
3.3.2. Qué vamos a ver.....	98
4. Epílogo o conclusiones.....	102
5. Bibliografía.....	105
6. Anexo: Sobre el proceso.....	110
6.1. Del evento.....	114
Cronograma.....	113
Mapa de acciones.....	119
Presupuesto.....	121
Vestuario.....	120
Planos.....	122
Gráfica.....	124

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Marta y Miguel, por todo eso para lo que no tengo palabras; a Franco por el transporte, el aguante, y los registros;

A Marce Comandú y a Oscar Rojo (te extraño); a Maura por estar siempre acompañándome; a Santi Pérez; a Sole Avellaneda y a Roxi Sella; a Anita Gei porque sos incondicional; a Vane, Santi, Mati, Marcos; a Dai Nieres, por las noches de Cosmos; a Carlita Iturralde; a Lely; a la Pitu, porque siempre vas a ser Dante;

A Morena; Andre y Álvaro; a la Sole, gracias tocaya! por todo!; a todos los Preña Mutosi (y especialmente a Leyla, Maxi y Eve), gracias, son increíbles; a David Gonzalez por la filosofía y las artes marciales, y por el texto; a la Meli porque me hiciste muucho aguante;

A Martin Febrero, por todo, porque estás, siempre estás y sos vos; a Soda Pop, por la escenografía y el diseño.

A Lurdes porque sos una excelente asesora de curaduría; a Juani Coronel por el ojo afilado; a Vero L.; a Mica Migliano; a Leo Tosolino; a Sofi Pech; a la Muchi; a María del Carmen; a Andre Alfonso Salas; a Mel Passardi y Estelar;

A Maxi Lescano y Nico Morales; a Fer Rivetti.

A todos los que contestaron la encuesta.

Al S.U.C., porque el espacio es increíble. A Casa Taller: Nico Machado, Pame De la Vega y Coco.

A Gabi Aguirre.

A la U.N.C. por darme la posibilidad de estudiar todo lo que quiero.

¡A todos los autores! A todos los profesores que me influenciaron.

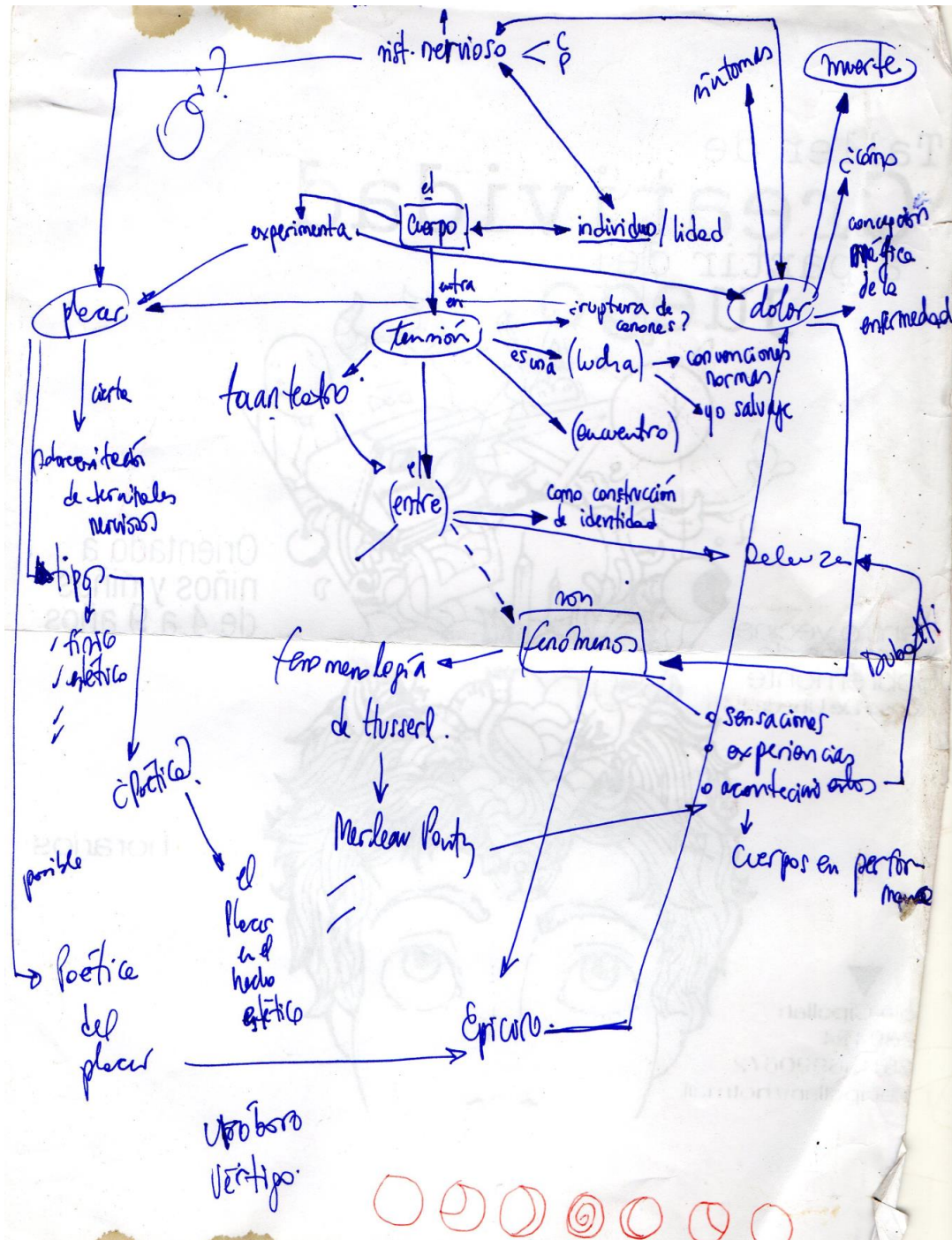
A vos que creíste en este acontecimiento.

¿De qué hablamos? (Planteos preliminares)

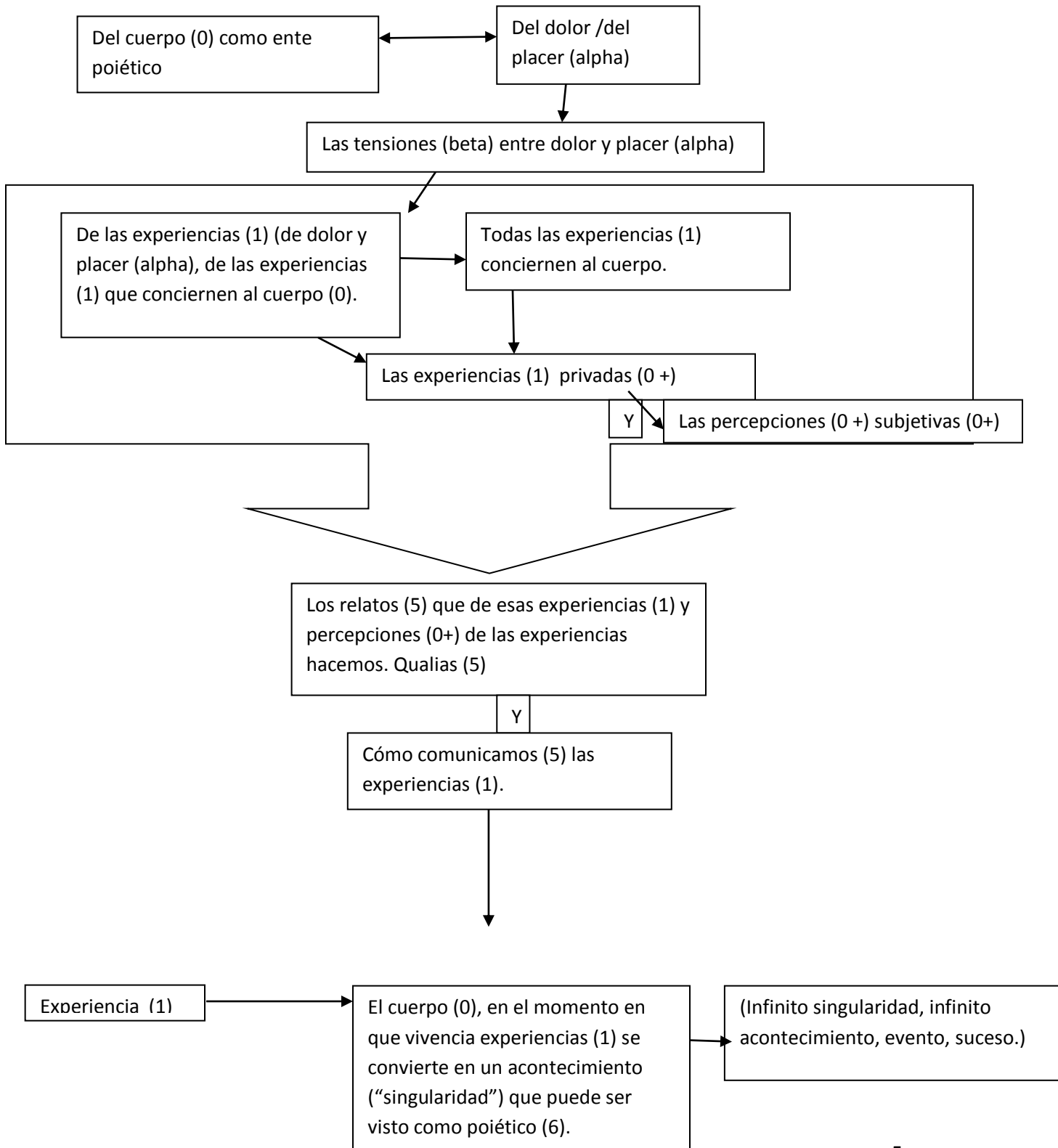
Los siguientes esquemas fueron realizados en los primeros tiempos de la investigación y grafican en cierto modo la búsqueda por la que fui transitando desde entonces.

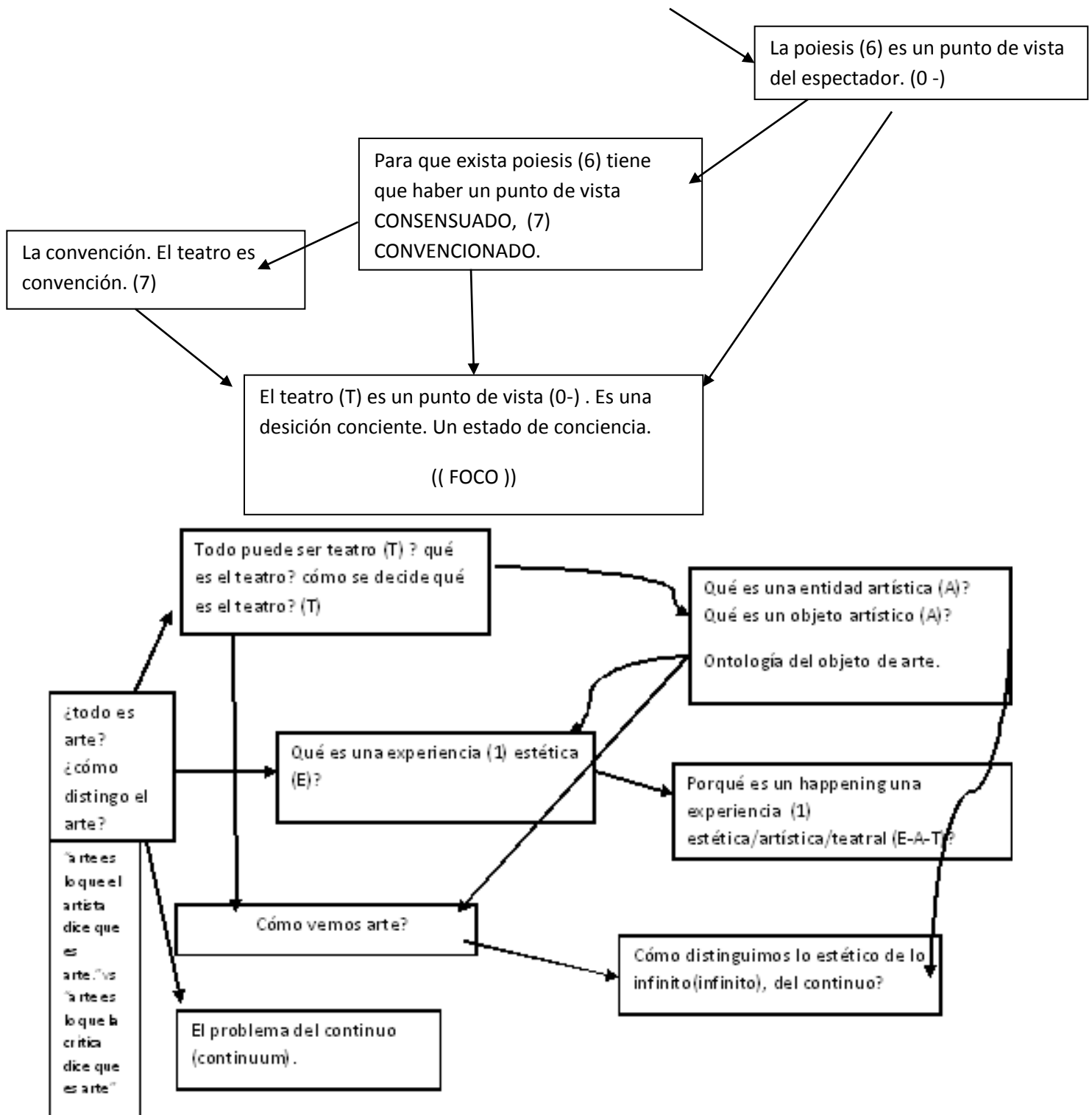
Las referencias a los conceptos no son utilizados en el desarrollo del texto, funcionan a modo de ilustración y metodología de estudio propia.

**Año
 2012-
 2013**



Año 2013-2014





INTRODUCCIÓN A LA INTRODUCCIÓN

“3. *El arte es el proceso de una verdad, y esta verdad es siempre la verdad de lo sensible o sensual, de lo sensible como sensible. Esto significa: la transformación de lo sensible en un acontecimiento de la idea.*”

(Quince tesis sobre el arte. Alain Badiou)

Esta no es una tesis, son varias tesis.

Tratándose de un Trabajo Final de Grado, para la Licenciatura en Teatro con orientación Actoral, cuyo título es “El cuerpo poético: Experiencia, percepción y relato”, es el resultado de varios años de lecturas¹, inquietudes e investigaciones sobre diversos temas, que finalmente confluyen en uno sólo: *qué es lo que se ve en la escena*.

Primero queríamos² definir “*qué es el teatro*” o “*qué es teatro*”. Para eso, en un comienzo planteamos un desglose de la definición que damos del “*acontecimiento teatral*”, usurpando y haciendo uso para ello, de campos semánticos de la filosofía y la física, a la vez que se planteó la posibilidad de trabajar físicamente (escénicamente, corporalmente) el acontecimiento “puro”, evitando las interpretaciones de los sucesos, e intentando poner en escena “eso que ocurre” cuando definimos el acontecimiento teatral. En un principio era una idea vaga, casi whorfiana³, sobre el hecho teatral.

También es una tesis que intenta indagar en el hecho de saber si *la teatralidad* radica en los sucesos observados o en la mirada de quien los percibe. La percepción es un tema tan apasionante como amplísimo, que de ninguna manera se acaba en una hipótesis. Nos interesaba la percepción de “*lo estético*”, de aquello que percibimos artísticamente, pero desde un *punto de vista* fenoménico, es decir, con aprehensión de lo que “está sucediendo ahí”.

¹ El primer proyecto de tesis que trabajamos, con una parte del actual equipo de trabajo, era acerca de violencia en la escena, en el año 2011. El presente proyecto data del año 2013. Acerca del proceso completo de mi Trabajo Final, hay un anexo sobre ello al final de este cuerpo teórico.

² Cuando hablamos desde el “-nos”, hacemos referencia al equipo conformado por la tesista y sus diversos grupos de trabajo para este Trabajo Final.

³ La hipótesis de Sapir-Whorf establece que existe una cierta relación entre las categorías gramaticales del lenguaje que una persona habla y la forma en que la persona entiende y conceptualiza el mundo. Según Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Hip%C3%B3tesis_de_Sapir-Whorf.

Finalmente, quisimos saber cómo se trabaja la subjetividad en la escena. De qué manera “relatamos” las *experiencias subjetivas*, alejándonos de una idea de “experiencia privada”, para encontrar ecos en las subjetividades ajenas.

Entonces, nos encontrábamos con una necesidad de *jugar* a encontrar una “teoría para el todo” (o al menos una parte del todo) que relacionase la percepción del espectador con la teatralidad de los sucesos y los relatos subjetivos (que luego descubrimos son llamados *qualia*).

Acerca de este escrito

El presente trabajo de investigación teórico-escénica presenta entonces una *reflexión* acerca del acontecimiento escénico. Usamos la palabra *reflexión* en su doble acepción⁴. El escrito teórico que a continuación presentamos, viene “acompañado” de su correlato escénico, a manera de “demostración empírica”. El nombre de esta “obra” es “La piel que soy”.

La redacción de este corpus teórico ha sido una tarea prometeica. Se necesitó apelar al Ulises de nuestra conciencia para desenmarañar el laberíntico ovillo de conjeturas, y así devolvernos al reino de la razón. La mente tiene vericuetos extraños en donde la conciencia se mete en busca del no-sabe-bien-qué. Y en ese perderse en la propia mente, es en donde se encuentran los más interesantes recovecos. De aquella maraña recuperamos lo que transcribimos a continuación. El hilo que nos mantuvo constantes en la búsqueda fue la inquietud por saber cómo funciona *lo que se llama “teatralidad” en relación a la percepción del acontecimiento (teatral)*.

¿Qué es?

.....

También ardua resultó ser la construcción de la escena. La idea de un rompecabezas gigante, con miles de piezas de colores, armado por una persona daltónica, cuya imagen final es de una juguetería, quizá grafique las sensaciones por las que atravesamos durante el proceso. Sabíamos con certeza que trabajaríamos *la performance*, porque uno de los ejes de nuestro trabajo teórico es el *acontecimiento (teatral)*. Hablamos desde el lugar de la *presentación*, y no el de la *representación*. No estamos intentando mostrar una idea de lo que es el mundo, no estamos *representando* (o sea, construyendo una copia de lo real). En la *performance* estamos haciendo, y

⁴ Reflexión: proceso que permite pensar detenidamente en algo con la finalidad de sacar conclusiones. / Representación de la realidad, al decir de un “reflejo” especular, por ejemplo.

presentando la acción a un público. En nuestro trabajo *presentamos* una situación teatral, un acontecimiento que llamamos teatral.

Otro de los ejes radicaría en las *experiencias personales*. Previamente suponíamos que el vínculo entre ellas abordaría un trabajo cercano a la autobiografía. Sin embargo cabe destacar que desde un principio estábamos seguros de que no trabajaríamos con la “vida” de los performers, sino con las “auto-experiencias”, lo que llamamos experiencia privada, y el modo en que cada individuo vive esas experiencias. Concretamente investigamos acerca de las experiencias vivenciadas por los performers con la propia piel y el propio cuerpo. Así, de eso que “hurgamos” en la propia experiencia, puede llevarnos a hablar de la experiencia común al resto de los sujetos, por ejemplo, “transformadas” en relatos escénicos. Lo que nos interesaba era que el performer experimente sensaciones, de manera que lo que se “sucudiese” en escena, al ser real, tuviese la “realidad” necesaria para captar la atención del espectador. Para ello el espectador debe convenir a percibir no desde la lógica, sino desde la empatía.

En el camino nos encontramos con algunos grupos de teatro que abordan maneras de trabajar interesantes y pertinentes. El desafío era, entonces, encontrar las nuestras. En definitiva, esta obra es nuestra mirada subjetiva acerca de lo *que es* (el) Teatro y del hacer Teatro.

Finalmente

La forma escénica a la que arribamos es una performance e intervención del espacio. Este producto estético-escénico consiste en una vernissage⁵, en la que se invita expresamente al público, mediante una invitación, a asistir al evento “que tendrá lugar en *X lugar*, a *X hora*”, el o los días concertados. Nuestra hipótesis aquí era que el evento iba a ser concebido como “artístico” por una convención que funcionara “para esa oportunidad”, generando el acontecimiento situado en esas coordenadas de tiempo y espacio. La invitación es a ver y ser vistos, a verse, tras la excusa de “ver una presentación de arte”.

.....

⁵ Vernissage definida como la tipo de recepción que se hace en los eventos culturales. Según el sitio http://www.protocolo.org/social/etiqueta_social/que_es_una_vernissage.html, originalmente se hacía con motivo de la celebración de una muestra inaugural de pintura. Puede ser pública o privada, organizada por la sala, por el mecenas o por el artista. Generalmente se sirven pequeños tentempiés regados con vino.

El fin de este informe, por el otro lado, es dar cuenta del proceso de construcción del objeto estético construido, fruto de una poética⁶ y metodología propias y particulares, creada por, para, y a la par del objeto en cuestión⁷, además de darle un marco teórico adecuado a esta serie de hipótesis planteadas sugeridas anteriormente y analizadas en los capítulos posteriores.

Es así que comenzamos con la premisa: partir de la percepción de los propios sucesos corporales como método compositivo y como relato del mundo para hurgar en el continuum de la percepción y hallarnos de frente con eso que vamos a construir como "hecho escénico".

¿Qué quiero que la gente vea? Una puesta "en escena" del espacio metafórico. El espacio será intervenido de manera que se plantean metáforas acerca del cuerpo inconsciente y del deseo de acceder al Otro. El foco es puesto en la acción y no en su significado o interpretación. El fin último es que el público encuentre otra manera de analizar el evento escénico ofrecido, con el foco puesto en las acciones que expresan experiencias privadas expresadas (ofrecidas) al espectador.

MOTIVACIONES

"Solamente vemos aquello que miramos"

(John Berger, 2012: 14)

La motivación primera para el tratamiento de los temas y las formas del presente trabajo, es básicamente encontrar respuestas a preguntas muy personales y privadas.

A raíz de experiencias de expectación y situaciones en las que, estando "del otro lado" del proscenio, el del espectador, nos hemos preguntado en reiteradas ocasiones: ¿qué es El Teatro? ¿Qué es Teatro (sin el artículo "el"), a qué llamamos Teatro? ¿Qué es, entonces, hacer teatro?

⁶ Sobre la poética, Jorge Dubatti en sus *Filosofía del Teatro (1 y 2)* dice: "La poética es un análisis descriptivo-interpretativo más o menos lúcido y preciso, más o menos falible, cuestionable y superable. La poética no es el ente poético en sí, sino el conjunto sistemático, riguroso y sustentable de observaciones que pueden predicarse, desde diferentes ángulos, sobre la entidad, organización y características del ente poético." La poética da cuenta de una metodología de análisis, de un modo de hacer y de una estética en particular.

⁷ Creemos que el proceso y el producto componen en este caso una sola cosa. Esto responde al significado mismo del término poiesis, que veremos más adelante.

¿Qué (cosa) no es teatro? ¿Todo puede ser teatro (como el teatrista Luis de Tavira dice: “si todo es teatro, nada es teatro”) o nada es teatro en absoluto? En profundidad son preguntas de mucha complejidad, no solamente teórica, sino para comprender la práctica.

Existe un claro intento personal por encontrarle “el sentido” a los estudios en performance y del arte escénico en general, una búsqueda de resignificar el acontecimiento teatral y un lúdico placer por experimentar.

Luego fueron surgiendo preguntas desde la percepción del hecho teatral: ¿qué ocurre en la percepción del espectador cuando descubre los pequeños accidentes de la escena? ¿Qué sucede con esas micro-acciones de la escena? ¿Son esos eventos involuntarios “teatrales”? Esas experiencias en particular, ¿son exclusivamente percibidas por el artista o pasan a formar parte de una experiencia compartida? Estas preguntas se entrecruzaban con otras surgidas desde las vivencias corporales: “¿Cómo comunica el cuerpo sensaciones como sentir dolor? O ¿Cómo siente cada uno de nosotros el dolor de estómago? o ¿Cómo vemos el color azul? (quizá la más vieja de las preguntas)...⁸

Y así las preguntas iban complejizándose cada vez un poco más: ¿Cómo se ve o cómo se muestra en la escena las vivencias que tiene el “performer”, no ya “el personaje”? ¿Hay teatro más “teatral” que otros? ¿En qué radica la teatralidad en las diferentes formas de espectáculos? ¿Hay teatro en la vida cotidiana, a los ojos de “algún desprevenido poeta de la vida”

En la búsqueda por resolver estas preguntas, se nos ocurrió pensar que quizá no solamente a nosotros nos sucedieran estas reflexiones tras la escena. En vistas de ello, realizamos un pequeño y raudó sondeo. Una encuesta⁹, enviada por Facebook a algunos conocidos especialmente seleccionados, reúne esa información.

Algunas de las preguntas formuladas al segmento encuestado eran estas:

¿Qué teatro le gusta ver?, ¿Qué ve cuando ve teatro?, ¿Le ha sucedido alguna que siente que “ve teatro” en donde las demás personas no lo ven? O, por el contrario, cuando “va al teatro”, ¿ha tenido la sensación de que no ve más que a personas actuando? ¿Alguna vez le ha pasado que ha ido al teatro y ha salido estimulado intelectualmente, pero no ya a nivel vivencial? ¿Le ha sucedido en alguna oportunidad que no ha podido empatizar con lo que ocurre en la ficción, de manera que “estar en

⁸ Preguntas anotadas en cuadernos de bitácora de la tesista. Año 2012.

⁹ Al respecto, el lector podrá solicitar una edición de las respuestas dadas por colaboradores anónimos a la tesista, a través de medios electrónicos.

el teatro" se ha tratado solamente de una actividad intelectual y no una procura de estímulos del tipo emocionales o al menos empatía? ¿Se aburre en el teatro? ¿Qué le gustaría ver en teatro? ¿Qué le sorprendería ver en teatro?

"¿Es el árbol, entonces, un objeto? Si es así, ¿cómo lo definimos? ¿Qué es el árbol y qué es lo no-árbol? ¿Dónde termina el árbol y comienza el resto del mundo?"

(Tim Ingold, antropólogo británico.)

Ideas primarias: la escena como acontecimiento

Llegado el momento, se dio forma al marco teórico, que conforma los próximos tres capítulos de este material. En el capítulo uno se habla del acontecimiento y la teatralidad. El capítulo dos refiere sobre la piel y las experiencias. El tercer capítulo justifica la necesidad de la forma "performática" del espectáculo.

Partimos sentando la base de considerar al acontecimiento escénico como una acción humana donde se genera poiesis. Poiesis es un término derivado del griego, relacionado con *poético* y con, por más que no nos resulte familiar en un principio, *creación*. Entendemos que la expectación es el trabajo productivo que completa la trilogía de acontecimientos que constituyen la teatralidad, junto con el acontecimiento convivial, y el poético que mencionamos.

Como sugiere el título del proyecto de tesis que antecedió a este trabajo de investigación¹⁰, nos centraremos en el acontecimiento poético, como lo llama Dubatti, o simplemente, la poiesis. Lo poético son las acciones generadas por el artista. Este concepto deriva del adjetivo griego *poietiké*, a decir de lo relativo a la acción de confeccionar, de hacer, de crear, componer. Asimismo, esta raíz se relaciona con lo poético y la poesía (poiesis), según lo cual entendemos a la poiesis como el acto creativo artístico, al ente artístico en sí, y al proceso creativo. Por la doble dimensión de trabajo en proceso y ente poético, la poiesis es acontecimiento.

¹⁰ Dicho título era: "El cuerpo poético: acontecimiento, percepción y relato."

La idea de acontecimiento deviene de Gilles Deleuze, como cita Maura Baiocchi en su libro *Taanteatro. Teatro coreográfico de tensiones*. Conceptos como el de *tensión*, que veremos en el capítulo 2, dedicado al cuerpo y sus experiencias, también los usaremos en base a sus aportes.

Ella concibe al acontecimiento como un devenir, como el entre, la tensión, entre sentidos opuestos. Dubatti refiere a lo performativo de la producción artística. Según sus palabras, "si la acción es el principio de la teatralidad, la performatividad siempre está presente en toda forma teatral, porque todo cuerpo que acciona es performer, "hacedor". Pero no toda performance es poético, es decir, no todo performance configura una nueva forma que dota a la acción de alteridad, la desterritorializa y constituye un salto ontológico."¹¹

Dice Ricardo Bartís en una entrevista con Página 12¹²:

"(...)El teatro es el espectáculo en la combinación de la presencia del acontecimiento de la escena con los espectadores. Y eso se muere. Es pura ocasión, una cosa performática, momentánea, reducida. Las cosas que rinden son las que quedan, las que se pueden guardar, heredar, pasar. El texto funciona, por decirlo de una manera simpática, como un soutien que contiene la carne. La carne, que sería lo deseable, está en la escena, en el lenguaje y en los cuerpos. El teatro dominante no puede ocultar eso, porque aún en el teatro de texto, más elemental, la identificación siempre es con los actores, no con los personajes: no le van a pedir autógrafos a Otelio, al Rey Lear. Y lo que vende en situaciones simpáticamente mersas son los cuerpos de los actores, sus operaciones y separaciones. Siempre los actores han producido fascinación."

Intención de teatralidad, una primera hipótesis.

Teníamos cierto intento de primera hipótesis. Era un postulado, a priori, respecto de la teatralidad y del rol del espectador en los eventos. Nos preguntábamos qué pasaría si algún espectador, por el motivo que fuese, no entrara en ese "juego" que es el "ver teatro". Recordábamos conceptos vagos como la convención, que luego estudiamos. Convención nos "sonaba" a "convencer". Una convención sería, entonces, una forma de convencer a alguien. Y lo relacionábamos con el concepto de "intención", que venía de la filosofía, y la intencionalidad, que se refiere a la capacidad de la mente de referirse a objetos externos a ella o sus propios "objetos" mentales. Este concepto de intencionalidad es uno de los "descubrimientos" de la fenomenología, a la que se le suele referir

¹¹ Jorge Dubatti, Introducción a los estudios teatrales. Ed. Libros de Godot. México DF, 2011.

¹² <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-32943-2014-08-03.html>. Revisado al día 04.03.15.

con la frase “Toda conciencia es conciencia de algo”, y se refiere a la capacidad o modo de la mente de funcionar refiriéndose a objetos externos a ella.

Suponíamos que quizá la teatralidad podría ser una “intención”, o voluntad, por parte del espectador, de “ver teatro” en aquellos sucesos ofrecidos por la poiesis.

¿Qué pasaría si los espectadores “complotasen” contra el teatro y no entrasen en esa “convención”? ¿Verían la función y no verían más que personas “jugando” y “haciendo cómo”? ¿Directamente no irían al teatro, en vistas de esta “des-ilusión”?

Es difícil de imaginar que eso sucediera porque siempre parece que hay alguien dispuesto a creer y a jugar. Y es que no nos olvidemos de que el teatro es una forma de juego. Cuando “vamos al teatro”, lo hacemos con conciencia y con voluntad de estar en esa situación de expectación y participación activa.

De aquí partiríamos entonces, de investigar qué es lo que presupone a un hecho en teatral, para que funcione de esa manera a la vista de los espectadores.

OBJETIVOS

General:

Producir un objeto estético construido experimentalmente, haciendo uso de una cartografía personal de experiencias “in-corporadas” por los performers.

Particulares:

- Verificar los conceptos estudiados sobre “lo teatral” en vistas de la praxis del acontecimiento performático construido.
- Hacer uso de las experiencias subjetivas de los participantes creadores de la performance para la construcción de material escénico.
- Aproximar una investigación acerca de cómo la práctica performática ubica a los cuerpos de los performers y del público en el espacio intervenido.
- Establecer posibles relaciones entre la mirada y la conformación de “lo teatral” en la teatralidad.
- Indagar en la experiencia del acontecimiento poético de la presencia del cuerpo del performer atravesado por tensiones que se generan en su relación con el Mundo.

DESHILVANAR (ANTECEDENTES)

*“No creo en el yo, pero sí en la carne,
en el sentido sensible de la palabra carne.
Las cosas no me afectan si no afectan a mi carne”.*
(Antonin Artaud)

En este apartado vamos a reseñar algunos de los grupos o artistas con los que nos hemos encontrado antes y después de iniciar este proceso de investigación y que han servido de referentes para el abordaje de nuestra propuesta.

Desde otra rama del arte ajena al teatro, y desde Chile, se recibe en el año 2007 de la carrera Licenciatura en Grabado de la Escuela de Arte (Departamento de Artes y Humanidades. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Andrés Bello, Santiago de Chile), la joven Trinidad Martínez. A la par de su trabajo sobre la materia, el soporte y las técnicas de grabado, ella desarrolla su trabajo como bailarina, caminos que comenzarán a acercarse para finalmente unirse en su trabajo final. Los trabajos que le precedieron hicieron hincapié en el cuerpo estandarizado por la moda y las vestimenta y en cómo la imposición de la imagen deja marcas en los cuerpos. A rasgos generales, su trabajo era en esencia performático, en donde intervenía su cuerpo en relación al concepto, con objetos y materia. (“Body Collection”)

El trabajo que tituló “Marcas efímeras” se nos presenta con mucho atractivo visual: sobre una serie de vendas elásticas (del tipo de las de enfermería), Trinidad imprime, graba una suerte de sellos, marcas, guardas, en sobrerrelieve. Luego envuelve todo su cuerpo, cara inclusive, con ellas. La siguiente parte del trabajo consiste en desenrollar ese cuerpo, dejando en evidencia esas marcas, efímeras, pero no por ello bellísimas, que la artista ha plasmado en su propio cuerpo. De esa manera manejando las técnicas adquiridas de la Escuela, ella ha podido trascender las fronteras del soporte, y usar su propio cuerpo en pos del “mensaje”.

La idea de ello es trabajar lo performático del acto de “grabar” su propio cuerpo, que entra en tensión emocional a medida que el trabajo va desarrollándose; así “su cuerpo pasa por diversas emociones que lo llevan al límite, viviendo la real sensación de ser grabada”¹.

¹ Fragmento extraído de: <http://www.mav.cl/>. Para ver el registro de su trabajo final: http://www.mav.cl/marcas_efimeras/index.html.

Solamente porque nos ha servido de referente a la hora de dialogar con los artistas plásticos, especialmente con los fotógrafos, que expondrán en la presentación, queremos nombrar las muestras de dos artistas visuales:

El español Alexis W, quien trabaja el desnudo desde la búsqueda de la identidad, el género y las formas sociales. Casualmente este artista tuvo una muestra montada en la ciudad de Tenerife, España, con el nombre de “Cartografías de la piel”², hallazgo que llegamos a hacer a solamente un mes de estrenar la obra, cuando el proceso con los artistas plásticos estaba en el momento de consensuar sus obras para ser aceptadas.

El otro trabajo visual que impactó en nuestra búsqueda, y este hallazgo fue más reciente, a mediados del mes de marzo de 2015, es el de la mexicana Tatiana Parceró, quien trabaja con fotografías de su propio cuerpo intervenidas con ilustraciones de anatomía, graficando así su idea de “cartografía”, de “recorrido”, de “mapas”, que tan presente está en nuestra búsqueda de expresar la idea de mapa de la piel. Ella incluso trabaja con la idea de símbolo, por lo cual incluyo algo de su teoría, extraída del blog personal <http://tatianaparceró.com/blog>, y que cita el texto “La piel como superficie simbólica”, de Sandra Martínez Rossi, nos servirá de referencia. Creemos que su trabajo se desarrolla de un modo muy performático, al proceder la imagen desde su propia corporalidad.

Ciertamente, en el campo de la performance son muchos los que trabajan desde el cuerpo. Existe una larga lista de referentes entre los que podemos nombrar a Marina Abramovic, quien este año se presentó en nuestro país, el americano Ron Athey, o el francés Yves Klein. Cito el siguiente artículo a modo de referentes primarios:

<http://tecnicasdegrabado.es/2012/grabado-y-performance>

Otro referente clásico y además, creador del género, de este modo de trabajo performático, es el americano Allan Kaprow, y su obra más emblemática “ 18 happenings in 6 parts” (“Dieciocho happenings (sucesos) en seis partes”), que transcurrió en el año 1959 en Nueva York. Este happening tuvo importantes repercusiones en el ambiente cultural y artístico de su momento, tanto por lo que se vivió dentro de esas paredes, como por la manera en que el público era tratado, efectivamente, no como solía hacerse sino como un objeto para ser usado en pos de la obra.

Quisiéramos citar el texto escrito por Kaprow titulado “La cola meneando al perro”, publicado en el blog de Alejandro Espinoza “Fin (es) del arte”³. En él encontramos un decálogo de “desmentidas”

² Posibles nombre que íbamos a darle a la muestra colectiva.

³ <http://artecontempo.blogspot.com.ar/2008/05/allan-kaprow.html>

acerca de lo que es o no es un happening (una performance). De más está decir que Kaprow fue un pionero entre los artistas que escribieron sobre performance.

También apreciamos gratamente como evento performático, el audio titulado “How to make a happening”, al cual se puede acceder a través de: <https://www.youtube.com/watch?v=8iCM-YIjyHE>.

De aquellos inicios de la performance, recordamos especialmente al dúo que conformaban la cabeza del grupo teatral “The Living Theater”, en relación a su práctica a los comienzos de su trabajo a público, en donde presentaban a escasos espectadores, en espacios reducidos y casi cotidianos. Desde su concepción ideológica (¿religiosa?) de que el actor es en realidad un creyente, y de sus mapeos esquemáticos que muestran sus universos estéticos y conceptuales, podemos ver el trabajo de un verdadero grupo de alquimistas.⁴

Como muestra de los trabajos finales de grado de nuestra facultad, encontramos particularmente en el trabajo de Soledad Sánchez Goldar un muy buen referente en cuanto a su imagen y procedimientos. Ella trabaja en constante relación con su cuerpo y su experiencia privada. Es el caso de su tesis de grado “Tres bellas heridas”, trabajo que generó en esta tesista el germen de las indagaciones por las que transitamos con respecto a la “marca” en vivo. En su puesta en escena (reglamentaria de tres funciones), Soledad se hacía tatuar en vivo, un tatuaje por cada función, trabajando el concepto de marca como símbolo. Hace referencia a lo que el escritor chileno Alejandro Jodorowsky llama la psicomagia, y en cómo ella considera que ese acto de tatuarse (marcarse) en vivo, puede ser visto como un acto psicomágico. Soledad trabaja la memoria de sucesos por los cuales han transitado tanto ella como su familia, para transformar esos hechos pasados “ritualmente”, apelando al tatuaje como acto de purificación.

“Tuve la suerte de poder estar en la segunda función de la obra. Recuerdo que impresionó enorme y gratamente lo poco “teatral” de esa obra, gracias o debido a lo cual Soledad tenía la posibilidad de introducir tanto de su vida privada. Aún así, recuerdo que me gustó el hecho de que no fuera necesariamente “autobiográfica”, sino autorreferencial: no hablaba de su vida, sino de ciertos episodios pasados que dejan su marca en el presente, como el bordado con sus familiares mujeres, como la cocina, como la historia de su tío, su relación con sus hermanos, la separación con un ex... y episodios presentes que se planean marcas a futuro, como el tatuaje. Si bien en ese momento (2011) yo no estaba tan “metida” con el tema del tatuaje como en la actualidad, desde adolescente me gustaron mucho. Además en ese año yo había conocido a alguien muy especial, con el cual, avatares de la historia personal, compartimos nuestros primeros pasos en el largo

⁴ “Nuevos rumbos del teatro”. Miralles, Alberto, y otros. Editorial Salvat. Barcelona, 1973.

camino del “aprender a tatuar”. Esa persona dejaría una gran marca en mí, y hasta el día de hoy lo sigue haciendo, sigue imprimiéndola. Lo he tatuado y él me ha tatuado a mí.”⁵

Esos tatuajes, esos elementos personales, hasta ese espacio institucional en donde se mezclaba lo académico y los amigos (sus propios tatuadores), fue una de las experiencias “teatrales” que más disfruté como espectadora. De hecho, recuerdo pocas experiencias en el teatro que me hayan marcado como esa. Decidí que mi tesis, aunque ella representase el área escenográfica y yo la hiciese desde lo actoral (mera diferenciación burocrática), tenía que ser como esa. En ese entonces supe que no quería una tesis “teatral”. Estaba por entonces muy fascinada con los textos de Alejandro Tantanian (muy “teatrales”, a la vez que influenciados por una idea de “composición musical” que me parecía misteriosa e intrigante), por lo que me encontraba trabajando en otro proceso, de ensayo propiamente dicho, de reversionar a Eurídice, de hablar de muerte, de silencio, de soledad, de cuerpos sin cuerpos, etc. En otras palabras, ese trabajo de tesis cambió el curso de mi idea de lo que quería demostrar. Estaba más encantada con la magia del símbolo y del acontecer, que del ensayo y la repetición; aunque la idea de “repetición” del ritual estaba rondándome, pero era otra cosa, otra intención. Otra puesta en escena. Otra materialización del tiempo y del espacio, otra vinculación con “el que ve”, el espectador, el Otro.”⁶

Casual o no, compartimos asesor de Tesis, gracias a lo cual encontramos paralelismos a la hora de planificar el uso del espacio y las formas en que el público accederá a él. Destacamos de Soledad S. G. la acción del tatuaje en tiempo real, aunque en nuestro trabajo aún trabajando esa idea de “marca”, de “símbolo”, en nuestro trabajo el lugar que ella le dio en su trabajo.

A nivel local, y siguiendo con la mirada puesta en nuestra ciudad, no quisieramos dejar de mencionar el trabajo que hace la artista local María del Carmen Cachin Marusich, quien, desde las artes visuales, incorpora el cuerpo desde un lugar muy plástico, interviniendo con su propia persona con conceptos y construyendo una suerte de “catálogo” de personajes/máscaras, que luego transitarán su propia historia y avatares. Gracias a una convocatoria de corto alcance que hicimos en los meses de junio-agosto de 2014, así como a su oportuno y amable ofrecimiento, contamos providencialmente con su presencia para nuestro espectáculo.

Muy importante es en este punto, y aunque dejemos de lado algunos cuantos otros referentes en materia teatral o en otros ámbitos de las artes⁷, destacar el lugar que tiene en el universo de referencias tanto de nuestro trabajo como también lo menciona Soledad Sánchez Goldar, la

⁵ Notas de la tesista.

⁶ Texto escrito a modo de reflexión durante el mes de Marzo de 2014, y encontrado entre las notas que se adjuntan a la carpeta de archivos del proceso de investigación. Así como este, existen varias “reflexiones” escritas por la tesista en torno a diferentes temas que se suman al proceso de escritura.

⁷ Como puede ser la fotógrafa Nicola Constantino (<http://www.nicolacostantino.com.ar/>) y su trabajo sobre la alteridad y el propio cuerpo como medio y fin de la acción performativa.

guatemalteca Regina Galindo, cuyo hacer gira en torno al cuerpo- su cuerpo, a la violencia ejercida sobre el cuerpo humano en situación de dominio, como son los casos de mujeres agredidas-violadas-asesinadas. Su trabajo es muy fuerte visualmente y ha sabido cosechar muchas críticas por lo polémico y violento de su mensaje. Sin embargo su trayectoria y su trabajo de relevancia internacional es impecable y destacable, y es por ello que no dejamos de nombrarla como referente, hoy y siempre, de lo que es la acción performática latinoamericana.



Regina Galindo en su performance "Lección de anatomía" (Febrero de 2009)⁸

Desde el aspecto escénico, nuestra obra tiene cierto vínculo, además de con las tesis mencionadas, con intervenciones al espacio, actividad que ocurre a menudo en el espacio de Casa Taller, de parte de diversos grupos que tanto musical como plásticamente modifican el espacio: es el caso de la formación musical Las hijas de Israel, o las muestras que se suceden en el espacio, que suelen ser de artistas plásticos locales, o con la participación del mismo grupo Preña Mutosi, con el que hemos trabajado. Por último, un trabajo que resultó muy estimulante a nivel metodológico fue el de la tesis de Analía Robles, en nuestra Facultad, en el año 2012.

Por último, quisiera destacar el gran papel que el grupo brasileiro Taanteatro, liderado por Maura Baiocchi y Wolfgang Pannek, han tenido tanto en la búsqueda de referencias teóricas. Toda la primera parte de su libro es un “devenir” entre Delleuze, Nietzsche, Artaud y teoría del happening y la performance. Su metodología, tal y como la plantean en *Taanteatro: Teatro coreográfico de tensiones*, editado por El Apuntador, y con prólogo del profesor y licenciado Marcelo Comandú, ha sido fuente de inspiración para nuestro trabajo. Hemos usado desde los procedimientos (el *dossier*) hasta videos de sus obras para mostrarle a los actores. Es un grupo con el cual nos identificamos y a quienes admiramos. Una y otra vez volvemos a su teoría, a su referencia y a sus procedimientos.

⁸ Extraída de: <http://www.artexchange.org.uk/residence/regina-jose-galindo>

“La piel que soy”
Trabajo final de la Licenciatura en Teatro con orientación Actoral
Soledad Valeria Cipollari

Capítulo 1: DESOVILLAR EL ENIGMA DE LA TRAMA

Introducción

Antes de comenzar la lectura de este trabajo de investigación, sería conveniente que el lector diese una ojeada a la nota aparecida en el periódico colombiano El espectador, tanto en su versión impresa como en su versión online del día 16 de Marzo de 2011, y escrita por Klaus Ziegler, para lo que adjuntamos el link para quien pudiese acceder directamente a su lectura desde internet.

<http://www.elespectador.com/impreso/espacio-tiempo-y-continuum-columna-257319>

El autor que publica en “El espectador” (nótese el nombre del periódico), nos es un tanto desconocido, ya que hasta el día en que se escriben estas palabras (30 de enero de 2015), a dos días de haber leído por primera vez la nota del 2011, no trascendió demasiado su identidad. Sin embargo, en una búsqueda de su nombre por Google, encontramos una cita de este “columnista de opinión” que dice lo siguiente, en una nota del 2008, en referencia a su lectura concienzuda del Antiguo Testamento:

“Me dicen que el problema está en mi incapacidad para saber distinguir lo que es real y lo que es figurado, que todo es cuestión de interpretación.”⁹

Comentario que, junto con la primer nota a la que hicimos referencia y vamos a comentar a continuación, grafica en boca de otro autor, aquello que fue en esta investigación un puntapié para la aventura de meternos de lleno con “el problema de la lectura de lo que vemos”.

Llegamos a tener conocimiento de la nota del año 2011, gracias a nuestro buceo a través de ciertos conceptos que son de uso común en cálculo matemático (específicamente en cálculo infinitesimal, campo en la que en este trabajo no nos meteremos de lleno, pero que rozamos con ciertos conceptos de los cuales hacemos uso casi lúdico). Asimismo hallamos, del mismo autor, otra nota referida a la “Enseñanza del cálculo”, por lo cual supondremos que el que la escribe, proviene del mundo del lenguaje matemático, aunque es muy grato encontrarse con la sorpresa de saber que escribe sobre numerosos temas.

Ahora bien, en la nota “Espacio, tiempo y continuum” (2011), nos habla acerca del universo de Zenón de Elea, aquel griego que postuló la respuesta más posmoderna que se pudo dar hasta el hoy, acerca del problema de Aquiles y la Tortuga. Recordemos... Aquiles, el veloz corredor, y la tortuga, a quien la ventaja otorga la victoria eterna. Pues bien, como dice el autor, es el problema

⁹ <http://www.elespectador.com/columna-leyendo-biblia-sin-prevencion>. Consultado el 30/01/15

de la flecha que nunca llega a su objetivo. O, lo que en el mundo de las cifras se conoce como “una infinidad de puntos a ser recorridos en un tiempo finito”. El problema de la infinitesimalidad.

Existe en esta zona del estudio de los números (el del modelo de análisis no-estándar, originalmente propuesto por Arquímedes, repensado por Newton y Leibniz, que considera a los infinitésimos, cantidades infinitamente pequeñas, como números y de ninguna manera como límites), un concepto muy particular, por su dimensión gráfica, que es el de continuo, o continuum, es decir: un tiempo-espacio, “el gran telón de fondo de los eventos físicos”, como lo llama Klaus Ziegler. Si bien el continuum es una hipótesis, es una idea que desde que fue retomada por el norteamericano Charles Sanders Peirce, no ha dejado de tener vigencia. Y no es casual que lo nombremos, ya que Peirce fue, no solo un gran estudioso de las matemáticas, sino además, el autor de una teoría del signo (y la conocida concepción triádica del mismo), además de geólogo, entre otros oficios.

En este caso no nos interesa detenernos en una teoría del signo como tal, sino en un evento anterior al reconocimiento del signo cultural: hablamos de ese telón de fondo del que Ziegler hablaba. El continuo tiempo y espacio donde la flecha jamás alcanzará el blanco, porque cada segundo que se dilata (en un tiempo-espacio hipotético) en el futuro, trae consigo un “paso más” en la construcción del espacio a recorrer. Pareciera que, jugando el juego que Zenón nos propone, el veloz y galante Aquiles, nunca podrá vencer a la tortuga, porque el metro que el corredor le otorgó al animal se va a dilatar por siempre, en el tiempo que dure la carrera, y esta puede durar, justamente, por siempre.

Quizá se trate de un juego –experimento mental un tanto divertido de imaginar, pero difícil de concebir en nuestra vida cotidiana, en donde si se nos pasa el colectivo, por más que corramos lo más rápido que podamos, siempre el aparato doblará la esquina antes que nosotros, porque su velocidad es mayor que la nuestra, porque su aceleración es mayor que la nuestra, porque su masa es mayor que la nuestra, y así. Es un ejemplo burdo pero el propósito es demostrar que el ejemplo que la paradoja nos plantea es justamente eso: un imposible, posible solamente en un mundo otro, un mundo donde las escalas son otras.

Aunque dando crédito a la verdad, imposible es un término que refiere a nuestra realidad cotidiana. Si nos adentrásemos a leer un poco de astrofísica, física de partículas (quantos) y algunas otras teorías que parecieran incluso ponerse de moda, podríamos explicar fenómenos que se encuentran en el borde entre la experiencia físico-sensorial y lo mental. Estos límites que por cierto definen y diferencian a las ciencias naturales de los llamadas experimentos de la filosofía de la mente y las neurociencias, como es por ejemplo el famoso experimento de “Cerebro en la cubeta (en el balde)”.

Entonces bien, con esta introducción queremos aclarar al posible lector, que lo que buscamos en este trabajo de investigación es analizar la mirada, indagando así en la posibilidad de definir el acontecimiento teatral en términos físicos, tal y como si la escena se tratase de un experimento de la física de la materia; pero también, se busca reflexionar sobre la posibilidad metafórica del “suceder” de los eventos, inquiriendo en la realidad como quien hurga en una herida para sacar la astilla que la originó.

No se pretende “definición”, sino aproximación. Esto es: se busca una mirada de aquello a lo que han llamado “el telón de fondo de los eventos físicos” (capítulo 1), contextualizándonos en un “evento performático”, esto es, poético, teatral, para lo cual escribimos un tercer capítulo definitorio y contextualizador, acerca del producto estético generado. El capítulo 2 de este informe corresponde al “tema” estudiado, aunque más bien preferimos hablar de “la excusa” que da material para la construcción del “hecho escénico”, y es el “foco” con el que trabajamos: el cuerpo-piel del performer y sus experiencias subjetivas en torno a esta metáfora.

De los acontecimientos¹⁰

¿De qué hablamos concretamente cuando hablamos de acontecimiento en el presente trabajo?

Aclaremos que no podemos hablar de acontecimiento (o su sinónimo tan sonoro: el suceso) sin meternos con las ciencias de los hechos, fácticas; al igual que no podemos hablar de fenómeno sin contemplar la posibilidad de convertirse en signo que asumen las cosas en relación al observador, ya que este le otorga identidad de acuerdo a las características que asume a lo largo del tiempo y que son susceptibles a ser percibidas. Hablamos de aquello que existe inmediatamente “antes” que las interpretaciones que elaboran un sentido acerca de los hechos. “Eso que sucede cuando todo está ahí y ahora.”

Entonces nos preguntamos, ¿qué es un acontecimiento: una marca en una línea de tiempo, en base a una idea de tiempo definido convencionalmente, y asumiendo un punto de vista universal y único? O, todo lo contrario, ¿un entretendido de situaciones en localizaciones aproximadas y variables, incluso de lugares alejados físicamente entre sí, de tiempos inasibles, de accidentes y voluntades, que un observador reúne en su campo de percepción? Porque creemos en esto último, es que consideramos más adecuado observar hacia las cadenas causales antes de considerar un acontecimiento como “aislado” en el espacio y en el tiempo. Sabemos que el tiempo es un nombre

¹⁰ Partimos de la definición que da Wikipedia, acerca del acontecimiento: “El término acontecimiento nombra la alteración azarosa, singular y continua cuyos efectos modifican el sentido de lo histórico, lo social o lo político. En un sentido más coloquial es todo lo que sucede y posee un carácter poco común o excepcional.”

abstracto, un ente matemático, igual que lo es el espacio. Comprendemos que toda sucesión de acciones constituye un relato que construye la conciencia, debido a que es el *tiempo* el que organiza en la mente humana a las acciones del caos.

Volvamos el ejemplo de la introducción, de la flecha y la carrera entre Aquiles y la tortuga. Vamos a plantear una situación hipotética. Si considerásemos que la flecha en realidad no se mueve, es decir que no “avanzara”, en el espacio a medida que transcurre el tiempo, sino que se encontrara “sucediendo” en tiempos y espacios consecutivos y adyacentes unos con otros, como sucede con las imágenes retinianas, entonces la óptica cambia. No existiría el fin, no habría un lugar a dónde la flecha deba llegar, porque tampoco hubo lugar desde donde la flecha partió; lo que sucedería entonces sería que la flecha simplemente estuvo siendo todo ese “tiempo” en todos esos espacios “paralelos”, sólo que a la percepción nuestra, que somos espectadores humanos limitados en nuestro mundo espacio temporal cotidiano, la flecha pareciera moverse en un tiempo lineal en un solo espacio físico. Es como si nuestro “obturador” óptico visual funcionase más lento que en otras formas de percepción imaginables. Comparemos la manera de “captar” el objetivo de una cámara Súper 8, a una digital de última generación. Recordemos que el ejemplo de la flecha es una situación hipotética, un planteo de una posibilidad metafórica de cómo la manera de mirar los acontecimientos puede definirlos de formas muy diferentes.

Así, con el devenir del fluido tempo-espacial, se produciría la existencia de flechas una y otra vez, no transformando el objeto único (la flecha inicial) sino existiendo en sus múltiples posibilidades. Entonces, la flecha no se movería, sino que se sucedería como “capturas”, que a la percepción de nuestra mente se convertirían en un movimiento continuado, para así darle valor de “secuencia”.

Devenir se define como: “acaecer, sobrevenir, llegar a ser o convertirse”. O, según Wikipedia: “Es un concepto de carácter definitivamente técnico en filosofía. Muy relacionado con el de tiempo, y con los correspondientes a mutación o cambio; por esto, debe entenderse por devenir, el hecho de que, en la realidad, nada es estático, sino un flujo o una corriente dinámica. Algo es ahora... —con lo cual se alude a un presente más que efímero—, pero dejará de serlo inmediatamente después, para pasar a ser otra cosa. El término devenir apunta al proceso de ser, o también si se quiere, al hecho de ser como un proceso.”

Pero sospechamos que si pudiera haber algo antes de ese Ser, es el momento mismo del Ser. No existen jerarquías, y contra cualquier sesgo de separación, el Ser y el Momento coexisten en la misma entidad cósmica del tiempo infinito en el espacio presente. Siempre en tiempo presente, porque siempre está sucediendo. Este tiempo presente, Kairós, “el momento adecuado u oportuno”, es inmutable y ajeno a la perennidad eterna del cambio, con el cual identificamos el “tiempo” de la

Tierra, el tiempo Chronos, un tiempo que tiene un comienzo y un fin determinables, como aquellos que definían la trayectoria de la flecha en “movimiento”.

Entonces, en este sentido el acontecimiento sería un extra-ser, como lo define Deleuze. El acontecimiento excede al ser, porque lo sitúa en el devenir de todas las entidades que confluyen en ese instante en ese espacio, y dejando entrever en el filo de los devenires, las chispas de lo que sucede allí en esas confluencias. Siguiendo esta idea del tiempo y el espacio físicos, el devenir es una *singularidad*¹¹, es “todo aquello sucediendo al mismo tiempo en el mismo lugar”.

No hay nada que se le escape al acontecimiento. A los ojos del espectador desprevenido puede tratarse de un accidente o de una casualidad. Pero nunca de un error. Para el acontecimiento no existen errores, no existen fallos. Esas constituyen las leyes del caosmos.¹²

El acontecimiento es lo que sobra a la idea o nómeno (platoniano-kantiano), porque no hay idea que encasille lo que sucede producto del “azar”. Un alfiler que se suelta de la mano de quien lo sostiene puede caer sonoramente al suelo, o, por qué no, bailar en una fuerte ráfaga de viento que ingresara oportunamente desde la ventana, introduciéndose entre las flores del cantero. Debajo de la presencia de un cuerpo está la profundidad del devenir, que “determina” cósmicamente lo que sucede con los seres en acontecimiento (que acontecen).

Acontecimiento: tiempo y lugar.

Ahora bien, volvamos a nuestra realidad física concreta, observable y vivenciable en el planeta Tierra. Tal y como lo explica la física relativista de Albert Einstein, a esos sucesos que observamos los encontramos enmarcados en un *marco de referencias*, particular y único, que está regido por el mismo sistema de leyes físicas que afectan al *observador*. La enciclopedia libre Wikipedia, define “Sistema de referencia”: “un sistema de referencia o marco de referencia es un conjunto de *convenciones* usadas por un observador para poder medir la posición y otras magnitudes físicas de un sistema físico y de mecánica.”

Es importante observar y no dar por evidente el hecho de que el sujeto no observa los sucesos en el espacio desde su puro dispositivo visual (“un ojo en el espacio”), sino que lo hace desde su corporeidad, que instala reglas físicas acordes al espacio-tiempo en donde se desenvuelve. Por este hecho es que el observador no puede ni debe considerarse un fenómeno aislado al evento

¹¹ En física moderna, y desde los conceptos formulados en base al trabajo de Roger Penrose, por el inglés Stephen Hawking, el concepto de singularidad básicamente define un momento-zona en el espacio-tiempo en donde no se pueden determinar ninguna de sus magnitudes físicas, por estar sucediéndose todas “al mismo tiempo”.

¹² El término caosmos es introducido por el gran escritor James Joyce en su obra *Finnegans Wake*, y retomada en Deleuze para denominar al tiempo Aión, el tiempo del ser en el azaroso juego del caos.

observado. Tan es así que, desde la mirada que la ciencia aporta, el *observador* se convierte en influencia sobre el suceso observado. El origen de esta aseveración se relaciona con la comprobación empírica de que la presencia de un ente verificador, a niveles cuánticos (quantums equivale a hablar de la porción o unidad más pequeña de algo, sea materia o energía), afecta a la materia/energía. Tal es el caso de la gravedad, una fuerza/interacción omnipotente y una de las cuatro que determinan el curso del universo, que es ejercida por todos los cuerpos con masa, y que ejerce poder atractor sobre las masas circundantes.

El observador

Dijimos que para definir el suceso tenemos en cuenta magnitudes físicas: el tiempo en que transcurre dicho suceso y el espacio en donde se sitúa la acción que sucede. Claro que en todo evento físico que se perciba, existe un sujeto que observa el suceso, y que al experimentar esta percepción está inevitablemente “sujeto” a las condiciones y circunstancias que lo rodean.

Si bien no usamos el término en el sentido estrictamente técnico, el concepto ordinario de *observador* nos es de mucha utilidad en esta investigación. Según la física relativista, el observador se convierte en el elemento relativizador¹³ del hecho observado. Esto quiere decir que todo aquel enunciado (verbal, o sea un relato o descripción) que traduzca el movimiento o el accionar de un cuerpo o partícula será condicionado o relativizado por la posición física del observador, así como por su situación en el espacio-tiempo relativa a dicho cuerpo observado. Esto nos sugiere que esta condición puede llegar a resultar tanto en limitaciones como en posibilidades para el observador y su relato.

Ya hablaremos más adelante sobre la importancia del papel del observador – espectador- para el acontecimiento teatral.

Ahora bien, este observador establece un *punto de vista*¹⁴, que, a los fines prácticos de la cognición (percepción) funda una *convención*. (Recordemos que la definición de sistema de referencia hablaba de “un conjunto de *convenciones* usadas por un observador.”) Se establece lo que en psicología cognitiva se llama *conciencia situacional*, que es una representación mental para la comprensión de, entre otros factores, eventos.

Un ejemplo de ello: en la superficie de la Tierra, un suceso observado-percibido por un cierto número de personas (más de dos ya permite establecer un punto de comparación, un punto de

¹³ Relativizador, ra. Adjetivo. Que relativiza: (ej.) un factor relativizador.

¹⁴ El término punto de vista (o de visión) se refiere a la relación entre el observador y el universo observado-representado. Se trata, pues, de una categoría vinculada con la mirada y, por extensión, con las artes visuales.

acuerdo y por ende una convención) en determinado punto del suelo terrestre (y en un momento particular) responde a ciertas coordenadas de cartografía.¹⁵ Este sistema es una convención que permite a los navegantes y viajeros en cielo y tierra ubicar un punto en la esfera terrestre.

Como dijimos, todo acontecimiento está delimitado por un marco de referencia, conformado por coordenadas físicas: las tres dimensiones del espacio, tal y como las define la física (el lugar, espacio cuya tridimensionalidad contiene y demarca), sumada a la dimensión temporal. No existe suceso fuera del tiempo. El acontecimiento es situacional. De hecho, en la teoría de la física contemporánea, tiempo y espacio son equivalentes. Esto es así porque según la teoría especial de la relatividad, el tiempo y el espacio no pueden separarse. El verdadero escenario para los sucesos naturales es el espacio-tiempo. Un ejemplo para esto es el de los campos gravitacionales y la manera en que afectan la medición de los intervalos de tiempo.

Albert Einstein, en la pág. 32 de su libro *Sobre la teoría de la relatividad especial y general* nos aclara un poco el concepto de acontecimiento, delimitado mediante un sistema de ejes cartesianos: tres extensiones físicas, indicando ubicación en un triple eje, y la cuarta dimensión, el factor tiempo, que es de vital trascendencia para nuestra identidad ya que constituye una peculiaridad humana la de la percepción consciente del paso del tiempo y el llamado “tiempo psicológico”. Espacio y tiempo conforman juntos el único escenario posible para las cosas, para las actividades, para los fenómenos. Con la mirada de un *observador* puntual, el evento se sitúa en un “punto” del espacio-tiempo.

Sobre los eventos en el arte

¹⁵ Creemos aquí que *de un punto de vista preponderante*, y aquí dejamos de lado las razones de esa supremacía, *se puede dar lugar a una convención*. Es aquí que recordamos las conocidas condiciones de expectación que el clásico edificio teatral “a la italiana” traía para el privilegiado rey que gozaba del mejor puesto: se trataba de un teatro pensado para ese particular punto de vista. Así también existe un concepto de “espectador ideal” de acuerdo al criterio de cada director/ puestista /autor, por lo cual vemos que la expectación es, de alguna u otra manera, un factor presente -aún inconscientemente- en la concepción del hecho artístico. Al respecto, veremos más desarrolladamente lo que Jorge Dubatti llama “acontecimiento espectral”. También queremos hacer mención de la idea de “foco” o “focalización”, que es un término que deviene del análisis de la escritura narrativa, postulado por Gérard Genette, aplicado especialmente al lenguaje cinematográfico.

Hemos dicho que, técnicamente, un evento es un fenómeno o un acontecimiento que ocurre en una posición y momento determinados. Se trata de un hecho *observable* en un momento dado. Por lo tanto, puede especificarse como un punto o subconjunto en el espacio-tiempo.

En este nuestro trabajo vamos a delimitar el concepto al del acontecimiento escénico –teatral- porque ese es nuestro campo de estudio, aunque asumimos que no existen límites en el hecho escénico, más allá de aquello que nuestros preconceptos culturales delimiten como escénico.

Del evento a la fiesta gadameriana

Como seres humanos, acostumbrados históricamente al trabajo físico y diario y a la percepción cíclica del tiempo coordinada con los ciclos cósmicos, el discurrir cotidiano se nos presenta a nuestra percepción como una temporalidad homogénea y casi lineal; sin embargo, en la experiencia estética, el sujeto que experimenta¹⁶ se pierde para sí mismo y la percepción de la temporalidad varía.

Así, un suceso o acontecimiento también puede ser descrito como un hecho que irrumpe en el transcurrir del tiempo cotidiano y se enarbola el privilegio de un tiempo Otro, único, extra-cotidiano.

Una fiesta es un evento que irrumpe el presente continuo del tiempo ordinario, el tiempo del trabajo de los hombres. Conlleva un tiempo especial, de celebración, de reunión de individualidades. Nos recuerda al concepto de convivio, según el investigador argentino Jorge Dubatti, es decir, al encuentro de presencias, de subjetividades, que veremos más adelante.

Así es como el filósofo alemán Hans George Gadamer nos habla del concepto de “fiesta”¹⁷ para referirse al tiempo de la experiencia estética en el cual la división entre sujeto y objeto de contemplación o percepción se disuelven en una misma entidad poética (ya veremos lo que la palabra *poiesis* significa).

Desde sus inicios, el teatro es celebración. La celebración también es una actividad humana, donde las personas implicadas detienen sus actividades propiamente “productivas” y se dedican a la experiencia de un tiempo sin tiempo.

¹⁶ No confundir *experimentar* con *experimentar*. El primer término alude al carácter de eventualidad única e irrepetible.

¹⁷ GADAMER, Hans George. *La actualidad de lo bello*; Barcelona, Paidós Ibérica, 1991;. P.p. 46 (en adelante).

¿Cómo entendemos esto?

Pensemos en celebraciones como el Año Nuevo. Lo que se celebra es un evento sin principio ni fin, un tiempo que retorna. Es probable que el acontecimiento celebrado no tenga registro de sus comienzos históricos, ni de su finalidad práctica. No se celebran cumpleaños con un fin. En esto la celebración y el arte se vinculan íntimamente. Son actividades que no implican un fin productivo. Se celebra sin finalidad ni fin, es decir, sin un “por qué” o un “para qué”. Finalmente, el tiempo de la celebración suele tener raíces en un pasado muy lejano, o en el mismo principio del ente, si se quiere. Las celebraciones históricas suelen estar relacionadas con eventos mitológicos o pre-históricos, como pueden ser las leyendas y los mitos. Traer el pasado, anterior al tiempo histórico, es, de alguna manera, hacer eterno el acontecimiento celebrado, hacer eterno el retorno a la celebración. En ese sentido, hablamos del carácter festivo del evento estético-artístico.

Al respecto de esto, para el pionero de la performance en Estados Unidos, Allan Kaprow, los eventos “se encuentra(n) activo(s) en cualquier lugar: en los estómagos, o en las carreteras, o en un montículo de abono, a través de máquinas de Fax, o en el área de trabajo. Pueden ser muchos lugares juntos, o a partir de una secuencia; algunos planeados, otros al azar; o alternativamente, espacios que se mueven como si en un avión; y espacios que existen en la mente.”¹⁸

El Otro. La Otredad.

Cuando observamos un fenómeno o acontecimiento, lo que estamos experimentando es un acto de cognición, y, por tanto, de “incorporación” mediante el conocimiento de sus manifestaciones fenoménicas, de lo otro, ajeno a nuestra percepción en sí misma. La percepción es un acceso al Mundo¹⁹, a lo Otro, al Ser del Otro. La única manera de existir que tiene el ser es en relación a lo Otro, es decir mediante esa diferenciación entre el Yo y el Otro. Establecer una diferencia entre Yo y el Otro, para reconocer el propio ser. Sentar una “medianera” óptica (entre el ser de uno y de lo otro), un límite. Ese Otro es inalcanzable, es ajeno, es objetivo e inasible.

¹⁸ <http://artecontempo.blogspot.com.ar/2008/05/allan-kaprow.html>. Activo al día 14.01.2015.

¹⁹ “Los seres humanos tienen mundo. Para Heidegger estar en el mundo es existir, es estar involucrado, comprometido. Habitar o vivir en el mundo es la forma básica de ser en el mundo del ser humano. El mundo está constituido y es constitutivo del ser. Los seres humanos tienen un mundo que es diferente al ambiente, la naturaleza o el universo donde ellos viven. Este mundo es un conjunto de relaciones, prácticas y compromisos adquiridos en una cultura. El mundo es el todo en el cual los seres humanos se hallan inmersos en y rodeados por. Heidegger dice que el mundo es dado por nuestra cultura y lenguaje y hace posible el entendimiento de nosotros mismos y de los demás. El lenguaje hace posible las diferentes formas particulares de relacionarse y sentir que tienen valor en una cultura. Habilidades, significados y prácticas tienen sentido gracias al mundo compartido dado por la cultura y articulado por el lenguaje. Este conocimiento o familiaridad es lo que Heidegger llama mundo.

El mundo se da por sentado, es decir es obvio e ignorado por los seres humanos (...). Los mundos en los que vive la gente no son universales y atemporales, por el contrario, son diferentes según la cultura, el tiempo o época histórica, y la familia en que se nace.” Edelmira Castillo en “La fenomenología interpretativa como alternativa apropiada para estudiar los fenómenos humanos”. Página 2.

Pensar que sólo tengo acceso a la percepción (a “mi” percepción individual) de los fenómenos y no al “noúmeno”, es decir, *la-cosa-en-sí*²⁰, es asumirse en el lugar de la conciencia-misma-de-sí. De más está decir que nos posicionamos desde un intento de interpretar “lo visto”, desde una mirada de la fenomenología²¹ interpretativa, propuesta hecha por el filósofo alemán Martin Heidegger (maestro de George Gadamer). La fenomenología de Heidegger, también llamada hermenéutica, considera que no es posible tener un conocimiento objetivo sobre el ser humano, porque todo el conocimiento es generado por personas que son y están en un mundo, que tratan de entender personas que también son y están en un mundo. Y entender es circular; se está siempre en un círculo hermenéutico o de interpretación. Y la lógica no es suficiente para el entendimiento.

Creemos, reafirmando a Jean Paul Sartre (otro filósofo que toma mucho del pensamiento fenomenológico), que el Ser se construye a partir de la mirada del Otro. Pero a este concepto le sumamos la idea de que no sólo es *la presencia* del Otro, o Lo Otro, como por ejemplo, en el caso a analizar, la escena o el hecho escénico, sino la relación *con* el Otro lo que construye identidad. Cuando asistimos a un evento teatral, el Otro es el actor, catalizador de atmósferas, ideas, tensiones de la obra, y brújula dentro del universo que llamamos convenientemente “Teatro”²². De esta manera el acontecimiento teatral se circunscribe dentro del espectro del continuum físico (de la realidad física), delimitado por nuestra percepción y convenciones que se forman en torno a ella.

El continuum - caos

Llamaremos a ese espacio-tiempo en el cual delimitamos al suceso: continuum, indagando en el concepto trabajado por el ya mencionado semiótico y geólogo Charles Sanders Peirce.

“Un continuum (como el tiempo y el espacio lo son en realidad) se define como algo en el cual toda parte, por pequeña que sea, tiene a su vez partes similares (al todo).”²³

¿En qué consiste eso que llamamos continuum? Como su nombre parece sugerirnos, se trata de la infinita sucesión de “elementos” entramados en el espacio-tiempo, continuos unos con otros, a los

²⁰ Que Platón consideraba era el lugar de las Ideas, ajenas a nosotras y en cierta manera, “superiores”, “perfectas y absolutas.

²¹ La fenomenología (cuyas raíces griegas significan “aparición”, “manifestación” y “estudio o tratado”) es una forma de filosofía que estudia el Mundo tomando a consideración las manifestaciones, apelando a la experiencia intuitiva o perceptiva. Fue formalmente fundada por Edmund Husserl, quien introduce el método de reducción o epoché. La hermenéutica, luego del giro ontológico efectuado por Heidegger a principios del siglo XX desarrolla una fenomenología de la comprensión media o cotidiana del mundo a cargo de Gadamer.

²² Acerca de “teatro”, una definición de parte de Jorge Dubatti, lo define pragmáticamente como la instauración, a través del acontecimiento, de una zona de experiencia y construcción de subjetividad, un salto ontológico entre al menos dos niveles del ser en el acontecimiento: la realidad cotidiana (nuestro común mundo compartido) y la realidad de la poiesis.

²³ *Tiempo, continuidad y ámbito de lo posible (...)*. Fernando Zalamea, en Palimpsestus, Revista de la Facultad Ciencias Humanas – Universidad Nacional de Colombia, 2001. Páginas 84-91

que el observador-espectador dará una individuación²⁴ para su identificación y posterior manipulación objetual, nombrarlos en una descripción, etc.

“Desde una perspectiva peirceana es posible concebir a todo entramado matemático, en primera instancia, como una multiplicidad, potencialmente infinita, de entidades puestas en situación sin más ordenamiento que el de las posibles trazas de sus manifestaciones. En este primer momento nos encontramos ante un entramado totalmente heterogéneo, cuyo advenimiento procede de todas partes, es una multiplicidad inconsistente, una multiplicidad no pensada como un hecho real, sino simplemente como una cualidad, como una simple posibilidad positiva de aparición.”²⁵

El continuum representa en nuestra mente lo incognoscible. El caos de la totalidad física que nos rodea, que estimula de tal manera a nuestros sentidos que se hace necesario darle un sentido, un orden aparente para aprehenderlo²⁶. .

La materia está frente a nuestra mirada, subdividiéndose a través de nuestros niveles de comprensión (o interpretación). La percepción humana es limitada, pudiendo con nuestros sentidos percibir solamente la manifestación física de los fenómenos. Definamos fenómeno:

“Del término griego phainómenon (lo que aparece o se manifiesta). Con este término nos referimos fundamentalmente a la realidad tal y como se muestra a la percepción. Todo objeto perceptible es fenómeno; la realidad perceptible es la realidad fenoménica.

Como podemos distinguir percepción externa y percepción interna, cabe hablar de fenómenos físicos o cosas dadas a los sentidos -vista, oído,- y de fenómenos psíquicos o de cosas dadas a la mente misma y que la mente encuentra directamente en ella -sensaciones, percepciones, sentimientos, deseos, actos de voluntad, pensamientos.” ²⁷

Como podemos deducir, en este escrito tomamos “fenómenos” como esas manifestaciones externas de los sucesos que percibimos *a través de* nuestros sentidos físicos.

24 Según Carl Gustav Jung, la individuación se trata de “aquel proceso que engendra un individuo psicológico, es decir, una unidad aparte, indivisible, un Todo”. <http://es.wikipedia.org/wiki/Individuaci%C3%B3n>

25 Miguel Ariza, Hacia una concepción peirceana de la infinitud y continuidad cantoriana en matemáticas. Se puede leer en: www.unav.es/gep/InfinitudContinuidadCantoriana.pdf.

26 Definiendo “aprehensión” como: percepción, comprensión, interpretación, discernimiento, penetración

27 Extraído de: <http://www.e-torredebabel.com/Psicologia/Vocabulario/Fenomeno-Fenomenico.htm>

La realidad está ahí, en el mundo externo, radiante de presencia, existiendo de manera continua e infinitesimal. Nuestros limitados sentidos perciben solamente los estímulos que los fenómenos manifiestan, y que nuestro aparato perceptor²⁸ pueden interpretar.

Al percibir, nuestra conciencia tiende a otorgar sentido a aquello que se le aparece. Por eso decimos que la interpretación es un constructo de nuestra mente lógica, que “busca sentidos” en medio del caos de la percepción cruda de la realidad fenoménica.

Percibo /siento/, luego existo.²⁹

La percepción de las manifestaciones sensoriales (dadas a los sentidos) que constituyen el fenómeno implica la necesaria existencia física de un cuerpo consciente y presente, que experimenta el suceso. Las herramientas con las que el cuerpo humano cuenta para percibir el mundo externo son nuestros sentidos.

“La percepción es un proceso constructivo por el que organizamos las sensaciones y captamos conjuntos o formas (gestalt) dotadas de sentido.

Los sentidos nos ofrecen un panorama interesante del mundo, pero no siempre son capaces de transmitirnos una imagen exacta de la realidad. La percepción no es sólo la mera suma de los estímulos que llegan a nuestros receptores sensoriales, sino que cada individuo organiza la información recibida, según sus deseos, necesidades y experiencias. La percepción es estudiada por múltiples disciplinas y constituye uno de los campos del saber más vastos y complejos dentro de las ciencias humanas. El cerebro humano transforma inmediatamente los mensajes sensoriales en percepciones conscientes.³⁰”

La percepción es una acción transitiva que describe una interacción³¹ del espectador-perceptor con el mundo³² en busca de *sentidos* que le permitan a aquel asir al mundo, aunque sea de una

28 Esto es: las manos, pies, cuello, y en general toda la superficie de la piel, y sus terminaciones nerviosas; las orejas, conducto auditivo externo, interno, trompa de Eustaquio; la lengua y sus papilas gustativas, los ojos y el nervio óptico... etc.

29 *Siento* en el sentido de sentir, no de *sentimiento*.

30 Extraído de <https://prezi.com/ttevbkuxeohc/sensacion-y-percepcion/>

31 Acción recíproca que establecen los objetos o agentes entre sí.

32 Sobre esto existen múltiples pensamientos, entre los cuales hemos simpatizado con el enfoque fenomenológico de la línea de Husserl para explicar estos fenómenos.

manera abstracta a través del lenguaje. Es la forma principal por la cual leemos *el afuera*, al cual denominamos con palabras como “el mundo”, “las cosas”, “lo otro”, “la realidad”.

Es preciso aclarar que la percepción es una aprehensión, es la captación de un objeto unificado, cualificado, complejo y configurado por un sujeto capaz de conocer. Una construcción, destacando el carácter transitivo del vocablo.

El acto perceptivo es un acto intencional de la cognición

Existe en la expectación del hecho estético, sea cual sea su naturaleza y características, o, para ponerlo en otros términos, del acontecimiento poético (en nuestro caso, del acontecimiento teatral), una *intención*³³, un deseo de percepción consciente. Luego, esto es sucedido por un deseo de dar sentido a eso que percibo. El deseo cognitivo es motor de la percepción consciente, y toda percepción consciente genera sentido.

Este sentido generado no siempre es articulado (expresado verbalmente), incluso no siempre es formulado en términos lógicos. Pero del caos de la percepción, surge necesariamente una intención de ordenarlo. Del continuum-caos, al “cosmos” del sentido.

A ese deseo cognoscitivo que actúa a través de las sensaciones que experimenta el espectador, a través de sus percepciones, podemos agregarle el deseo de la experiencia o la vivencia, que es, en todo caso, lo que subyace a la percepción. Este deseo es fruto de la voluntad, que es motor de la intención, y es la razón de ser del teatro. Ese deseo es el motivo por el cual puede existir el hecho teatral: sin la intención de convivio, expectación y poiesis, no existe teatro. Y el teatro es un trabajo³⁴ del hombre motivado por su deseo, y tiene fin en sí mismo, como la poesía y la creación artística en general (como hablamos según palabras de Gadamer).

³³ No debe confundirse a la *intención* (con "s", que es el significado o connotación) con la *intención* (con "c"). Wikipedia define Intención como una “cosa que una persona piensa o se propone hacer. Idea que se persigue con cierta acción o comportamiento.” Una definición más extensa habla de la intención como un término que permite nombrar a la determinación de la *voluntad* hacia un fin. Lo intencional es *conciente* (se lleva a cabo en pos de un objetivo) y suele estar vinculada al *deseo* que motiva una acción y no a su resultado o consecuencia.

³⁴ Trabajo en el sentido referido en la enciclopedia on-line Wikipedia: “la ejecución de tareas que implican un esfuerzo físico o mental y que tienen como objetivo la producción de bienes y servicios para atender las necesidades humanas”; exceptuando por el sentido de “atender las necesidades humanas”, ya que creemos, junto con un sector de la crítica y el pensamiento artístico contemporáneo, que el arte no es una necesidad del hombre.

La poiesis creadora

Definamos de una vez la palabra “poiesis”. Según la definición que la enciclopedia Wikipedia nos da, la poiesis es un término griego que significa ‘creación’ o ‘producción’, palabra que deriva a su vez de ‘hacer’ o ‘crear’. Se dice que fue Platón quien define en “El banquete” el término poiesis como “la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser”.³⁵

Así, se entiende por poiesis todo proceso creativo. La definición de la enciclopedia libre agrega: “Es una forma de conocimiento y también una forma lúdica: la expresión no excluye el juego.” Y además, “es a partir de esta concepción que, en el campo de las artes, poiesis refiere a la fascinación provocada en el *momento* en que, mediante múltiples fenómenos asociativos aportados por la percepción, los distintos elementos de un conjunto se interrelacionan e integran para generar una entidad nueva, denominada *estética*.”

La percepción estética

De acuerdo con el creador de la disciplina que llamamos *estética*³⁶, Alexander Baumgarten, el reconocimiento de un objeto “bello”, es decir, aquello que expresa (y en lo cual “puede reconocerse”) *perfección*, es un acto del intelecto (entendimiento), en el cual se pone en ejercicio la virtud, fruto de un impulso de la voluntad. Se trata de una facultad del deseo, donde en la *contemplación* de “muchas cosas en una sola” (*continuum*) se reconocen los signos sensibles (es decir, el “cogito sentio”, conocimiento de los sentidos) asociados con el gusto, con la belleza, con la forma, según parámetros biológicos o culturales. En este caso, volvemos a hablar de las “convenciones”.

¿Qué es (el) Teatro? Un poco de etimología.

35 “En El banquete, Diótima describe la lucha por la inmortalidad en relación con la poiesis. En esta génesis hay un movimiento más allá del ciclo temporal de nacimiento y decadencia. «Ese movimiento puede ocurrir en tres tipos de poiesis: (1) natural a través de la procreación sexual, (2) en la ciudad a través de la consecución de la fama heroica y, por último, (3) en el alma mediante el cultivo de la virtud y el conocimiento». - Wikipedia: Poiesis

36 Aesthetica, como “ciencia de conocimiento sensible” (siglo XVIII) que persigue a la aprehensión de lo bello.

El Teatro es el lugar para ver. Según el origen de la palabra teatro, del griego θέατρον, theatrón, significa “lugar para contemplar”. Además de darle nombre al edificio, con el sufijo –tro (“medio de contemplación”), se fusionan el punto de vista del espectador con el acto de mirar. Por ello es que θεάομαι, theáomai (mirar, contemplar, considerar, ser espectralado), tiene la misma raíz que la palabra teoría.

Para encontrar una definición pragmática-teórica satisfactoria de lo que es (el) Teatro, nos abocamos a estudiar al teatro como lo define Jorge Dubatti desde los estudios de Teatología.

Volviendo al acontecimiento (Ahora sí, teatral)

En Filosofía del Teatro 1 y 2, el investigador porteño Jorge Dubatti explica el concepto de acontecimiento teatral³⁷, en sus tres modalidades o subacontecimientos: convivial, poético y expectatorial. Cuando hablamos de acontecimiento teatral, estamos dejando en claro que tratamos con la tríada que vamos a representar gráficamente con un nudo gordiano:

1. El primer acontecimiento que analizaremos (recordemos que los tres se concatenan simultáneamente) es el del *convivio*, acontecimiento fundante de toda experiencia teatral. Es así como definimos al convivio, o acontecimiento convivial, como una manifestación de la cultura viviente. No existe teatro sin la presencia aurática de los cuerpos presentes: tanto espectadores como “teatristas” son necesarios para generar teatralidad.

Puede ocurrir que en ciertos espectáculos, el espectador sea “tomado”, “abducido”, diría Dubatti en Introducción a los Estudios Teatrales. En ese caso, de la expectación, muchas veces el espectador pasa a ser parte de la acción, pero siempre dentro de ese convivio con los creadores de la poiesis.

De no existir esta comunión entre los cuerpos de la que hablábamos, sin la presencia de cuerpos presentes, ha de tratarse de otras formas de discursos poiéticos, intermediadas por un canal, a saber, se trataría de formas audiovisuales. El teatro es una experiencia, que nos pone en situación de vivencia. Como experiencia vital, el hecho teatral nos pone en situación de in-fantes, en el sentido en que nos priva del “poder” de la comunicación a través del lenguaje³⁸. Como hecho efímero nos recuerda constantemente el paso de tiempo, la inevitabilidad de la muerte. En este sentido, nos recuerda a Gadamer y su lectura de acontecimiento artístico como fiesta, celebración, festejo. El momento de la fiesta representa un tiempo otro, un momento separado del tiempo diario, dedicado al trabajo. En la fiesta, los hombres celebran un tiempo mágico, un tiempo que retorna, cíclico

³⁷ DUBATTI, 2007. Pág. 31. Párrafo 14 en adelante.

³⁸ ¿Cuántas veces hemos querido “contar” una sensación vivida y nos damos cuenta de que el lenguaje “no alcanza”? Eso es la infancia. *In-fala*, refiere a aquel que no habla. Volveremos una y otra vez sobre el tema del lenguaje.

y sagrado. De alguna manera, el teatro tiene el poder de recuperar la celebración de un tiempo otro, en el que los hombres se reúnen en un espacio común a hacer otra cosa que no es trabajar. El tiempo del teatro es el tiempo de la finalidad sin fin. Recordemos cuando hablábamos de lo lúdico en las convenciones teatrales. La convención instituye en el hecho convivial al acontecimiento poiético como ente autofundado.

2. De ahí que digamos que al segundo acontecimiento lo constituye el acontecimiento poiético. La intención de generar poiesis es un hecho fundante del evento teatral. La mera reunión de personas en un tiempo y espacio determinado no basta para fundar un hecho poiético. Existe una *intención* en ello. Según Dubatti, en la raíz griega del verbo poiesis: Acción de hacer: I. Creación; II. Fabricación, confección; III. 1. Acción de componer obras poéticas; 2. Facultad de componer obras poéticas, arte de la poesía; 3. La poesía.

3. El tercer y último acontecimiento está fundado por la presencia del espectador en el acontecimiento teatral. Es bajo la mirada de aquel que está en lugar de observador que se completa la tríada de acontecimientos. Tanto si nos centramos en el teatro como acontecimiento poiético como si nos centramos en el acontecimiento puramente físico, es un hecho ineludible que la presencia de un observador es el determinante de la real *objetivación* del evento en cuestión. Caso contrario, de no contar con un elemento constataador del acontecimiento que denominamos estético, la poiesis se pierde en ensayos, en juegos de *metáforas que encienden, pero no queman*. La expectación es el espacio que delimita una situación óptica otra, un universo otro, un espacio de veda, donde el espectador reconoce la distancia y la Otredad de los poietes (creadores) y la poiesis (creación).

Y, como dice Dubatti: “no hay expectación sin distancia ontológica, sin conciencia del salto ontológico de la poiesis”³⁹. Si al evento le quitamos su característica “artística”, “estética”, “poiética”, aquello que queda es el acontecimiento puramente físico, enclavado en una realidad/continuum puramente material, sin injerencias poiéticas, estéticas. En fin, estaríamos frente a un suceso no artístico.

³⁹ Dubatti, Jorge. *Cartografía Teatral: introducción al Teatro Comparado*, pág. 24.

Convención (teatral)

Según el “Diccionario del Teatro” de Patrice Pavis (2005): (la) *Convención* es “un conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos, explícitos o implícitos, que permiten al espectador recibir el juego del actor y la *representación*. La convención es un *contrato* establecido (...). La convención engloba todo aquello que ha de ser objeto de acuerdo entre sala y escenario (...).”

La convención es así una *puesta en juego* (“a. Convenciones de las realidades representadas”). Son un conjunto de “códigos”, de reglas ideológicas, que articulan la realidad presentada por el universo dramático con la recepción. Así lo deja establecido Pavis, pese a aclarar que se trata de una noción difícil de definir.

Para luego continuar en el siguiente apartado “(b. Convenciones de recepción): Incluyen todos los elementos materiales e intelectuales necesarios para una buena “lectura” (...)”, donde el autor establece un conjunto de “buenos criterios” según o con los cuales *focalizar* la conciencia, manejando la atención del espectador, a aquellos sucesos y situaciones que queremos reforzar.

Utilizamos el término reforzar porque consideramos que es prácticamente imposible para cualquier director (aspirando a una mirada omnisciente de espectador modelo) el hecho de manejar totalmente a su antojo el foco de atención del público, en el contexto de un suceso teatral.

Aclarado este punto, continuamos revisando qué puede aclararnos Pavis acerca de la convención en el teatro. Establece el autor (en el punto 3), dos tipos de convenciones, según conciernen al aspecto exterior de la construcción teatral, o a la operatividad de la convención: las de tipo caracterizadoras y las de tipo operativas. De las primeras, podemos decir que son aquellas que contribuyen a la creación de la *poiesis* particular (y el autor ejemplifica con elementos del *atrezzo*).

De las del tipo *operativas* nos encargaremos un poco más *explayadamente*, de acuerdo al autor. Básicamente “se trata de un acuerdo a corto plazo establecido de manera a menudo irónica”. Interpretamos el uso que el autor hace del término *ironía*, como *metafórico*, de manera que, como ejemplifica Pavis, una cáscara de banana *significa* el peligro. Y sigue: “la convención se complace en declararse *procedimiento* lúdico”, destacando aquí la relevancia que cobra la conciencia del juego.

El juego del arte

Sobre este respecto, nos referiremos a H. G. Gadamer y su referencia al elemento lúdico del arte (“La actualidad de lo bello”). Entendemos por lúdico una dimensión del desarrollo humano, alejado

del tiempo del trabajo. Estamos de acuerdo con Gadamer en cuanto a que lo lúdico es un automovimiento, es decir, un movimiento que no tiende a un fin.

Otro punto que Gadamer señala es el de la exigencia que trae consigo el juego de aquello que él llama "jugar-con", es decir, la tendencia natural del espectador a querer participar del juego, siendo este querer producto del deseo que lo motiva a participar del convivio y del acontecimiento teatral (Dubatti).

Sobre la convención operativa y las hipótesis hermenéuticas

Para continuar con el concepto de convención operativa quisiera remarcar que, según Pavis, "se comprueba, así, que la puesta en escena y el teatro producen sin cesar convenciones (operativas)...". Y pensamos aquí en el carácter de automovimiento que Gadamer mencionaba al hablar de juego: se produce autopoiesis o autoafirmación de la convención, autocreación del código.

Pavis destaca la diferencia entre convenciones y códigos. Mientras los códigos son "sistemas explícitos previamente determinados", aclara que "no todas las convenciones serían códigos", ya que las primeras "no constituyen sistemas cerrados y elucidados".

Deja en claro que, con la idea de definir a la convención, habría que sustituir la idea de códigos, por la de *hipótesis hermenéuticas*, o por lo que él llama una "herramienta de funcionamiento/desciframiento". Concluyendo, Pavis asume como verdad que "las convenciones son indispensables para el funcionamiento teatral, y toda forma de espectáculo recurre a ellas". Así, no podemos disociar al teatro de las convenciones que lo enmarcan.

De lo teatral, teatralidad

Recordemos una definición que Jorge Dubatti da de la teatralidad, donde esta incluye todas aquellas "acciones destinadas a organizar la mirada de los otros", y donde el foco está puesto en lo "teatral" de la acción.

"El imprescindible Diccionario de Patrice Pavis informa que "el concepto (de *teatralidad*) tiene algo de mítico, de demasiado general y hasta de idealista". Propone entonces, entre otras definiciones, la de Roland Barthes: "Es el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de *percepción ecuménica de artificios sensuales*, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la

plenitud de su lenguaje exterior". Y prosigue Pavis: "De la misma manera, en el sentido de Artaud, la teatralidad se opone a la literatura, al teatro de texto, a los medios escritos, a los diálogos e incluso a la narratividad de una fábula lógicamente construida"⁴⁰

Cuando nos situamos en el evento espacio-temporal que llamamos "teatro", experimentamos sucesos de índole real. Dijimos que la realidad física se conforma de y en un continuum material y energético, que sólo a costa de nuestra intención, es percibido como entidades significantes particulares que establecen relaciones significantes. Cuando vamos al teatro, existe una intención de ello.⁴¹ Una intención en entrar en la convención que la institución teatral nos ofrece, y en el mundo que el juego semántico sugiere.

La percepción → (responde a) deseo de experiencia/vivencia → (genera) deseo de cognición → (que a través del) acto perceptivo → (produce) hecho teatral.

Así también, detrás del espectador que completa el acontecimiento teatral, existe una intención de acceder a esa entidad poética y experimentar una vivencia ("ir al teatro"). Con la expectación del hecho teatral existe una intención consciente de generar encuentro, que moviliza la percepción y genera sentido.

Destejiendo las convenciones

En el apartado introductorio habíamos propuesto la hipótesis de que la teatralidad podría estar dada por el ojo del espectador, y no necesariamente por el constructo de artificios sensuales, objetivo y colectivo. La teoría nos dice que si estos gestos, luces, tonos, palabras y ritmos no existiesen, aún así cabría la posibilidad de construcción de la teatralidad, basada en la mera presencia del actor en la escena.

Pero si al menos uno de los espectadores (vamos a llamarlo hipotéticamente, Ramón) dejase de recoger el sentido que el espectáculo propone, ese sólo espectador estaría "fuera" del teatro, no claro del edificio, sino de la convención teatral. De ser así, la convención no sería absoluta para toda la masa de "espectadores" presentes en el convivio. O sea, se daría el convivio, todos los cuerpos de los espectadores presentes en la sala, en el espacio, en el *theatrum*; se daría, naturalmente, la poiesis (dada la intención de los creadores), pero dudaríamos que se efectivamente en todos los espectadores la *convención*, ya que, si la expectación es consciente y

⁴⁰ Cita a :Ernesto Schoo, en <http://www.lanacion.com.ar/99881-que-es-esto-de-la-teatralidad>, Diario La Nación online, 13 de junio de 1998.

⁴¹ Y destaco el uso de la expresión "cuando vamos al teatro", sin incluir aquí las experiencias del llamado "teatro invisible", partiendo de la base de una expectación consciente y en acuerdo previo de expectación (convención).

voluntaria⁴², llamémosle *intencional*, y el tal “Ramón” decidiese no tener intención de asistir mentalmente al acontecimiento poético, posiblemente sucediera que para ese espectador “no funciona el teatro.” Pensemos en la intención como una “edición” del resto de la “situación” experienciada. La pregunta sería, ¿cuáles son los “criterios” (convenciones) por los cuales cada espectador “edita” su mirada del “acontecimiento” teatral?

El español José Ortega y Gasset, también se preguntó “¿Qué es la cosa teatro?”. En una conferencia dada en las ciudades de Lisboa y de Madrid en 1946, el pensador se refiere a la capacidad de construcción de *irrealidad* que se construye a través de la metáfora visible, cuando la mente del espectador funda el juego de la expectación como convención. Toma el ejemplo del Don Quijote que se “confunde” y “se cree” el juego que se construye en la metáfora.

También habla de “marco” en donde se ostenta la metáfora de la obra de arte, y que es a donde nuestra mente tiene también que saber acomodarse para instalar la distancia ontológica de la expectación. Aquel “salto” que confunden algunos niños y los espectadores ingenuos (personas que no tienen ni un atisbo de “cultura teatral”) o con trastornos cognitivos o trastornos límites de personalidad, que aún no han adquirido conciencia de la convención y confunden el arte con la vida, la poíesis (del teatro, que provee un orden de experiencia singular), con la realidad cotidiana.

Dice Dubatti, en la nota “Pensar la expectación desde la Filosofía del Teatro: Miguel de Cervantes y Jorge Luis Borges frente al espectador teatral”, que en el juego de los niños no hay teatralidad, porque no hay en los niños la voluntad de producir *poíesis*. No es teatro aún, además, porque técnicamente no hay expectación. El niño juega sin conciencia de ser observado por el adulto que *juzga* el juego. Técnicamente, podemos decir que, entre los niños no hay “división del trabajo” con el espectador, que el juego “no está hecho para ser visto” desde afuera.

El Quijote “desencantado”

El famoso personaje de la novela de Miguel de Cervantes, Don Quijote, se le asemeja en su incapacidad para percibir (o esperar) la distancia ontológica de la expectación que ha dejado separa la realidad cotidiana de la realidad poética, porque para el Quijote, en el acontecimiento ya no hay poíesis (mundo paralelo al mundo, sujeto a sus propias reglas), sino acciones reales. Es un “espectador imposible”, simplemente porque ha dejado de contar con la conciencia de espectador.

⁴² Recordemos lo dicho en un apartado respecto al acto de “ir al teatro”: no tendremos en cuenta el caso del llamado teatro invisible, ya que lo consideramos un fenómeno aislado y que implicaría especial atención sobre su estudio.

¿Es esta incapacidad de Don Quijote de reconocer el espesor ontológico de la praxis poética teatral un peligro que atenta contra la construcción de los artistas? ¿Cuánto afecta al convivio este “espectador imposible”, incapacitado, sea por el motivo que sea, de esperar?

La expectación, como venimos viendo, consiste en la permanente discriminación de los niveles del acontecimiento ontológico. Para ello nos ayudaría la idea de “foco” que veníamos trabajando, a la idea de un “foco narrativo”, que pudiese ajustar la mirada a los eventos que se “presentan” a la percepción con mayor presencia.

Quizá, como decía Pavis en su diccionario, la convención funcione, no tanto como un código, prefijado (“sistemas explícitos previamente determinados”, aclara), sino como *hipótesis hermenéuticas*. Él las llama “herramientas de funcionamiento/desciframiento”, y serían más bien hipótesis brindadas para el caso en particular de expectación (acontecimiento-experiencia teatral) a analizar. Claro está que, siguiendo la línea de los estudios heideggerianos, avanzamos sobre las bases de que no podemos “comprender” un discurso del lenguaje sin compartir el mundo al que hace “referencia”, o sea, sin compartir la praxis de la experiencia convivial.

Si no se ha tenido una primera experiencia en el “teatro” y, en consecuencia, no se ha podido conceptualizarlo, tampoco se podrá reconocer el teatro en posteriores acontecimientos. La “*falta de conceptualización que impide volver a reconocer la experiencia teatral, en tanto la producción de poíesis teatral y la expectación implican actividad conciente*”,⁴³

Una posibilidad para comprender estos “quijotes” sería la posibilidad de la pérdida de la conciencia de la discriminación entre realidad e irrealidad, como si la “interpretación” del salto ontológico o del “espacio de veda”, fuera un “estado de conciencia” del espectador, compartido en convivio como la “comunió”. A modo de ejemplo, pensemos en los grandes encuentros de “asistentes” que tenían fenómenos como las fiestas Eleusinas⁴⁴. En base a investigaciones de todo tipo, parece deducirse que la masa de personas que asistían a esos “encuentros” compartían todas un “estado mental” de adoración, fiesta, y “éxtasis”. Al parecer, con los años, y, según los estudios antropológicos, el estado al que llegaban estos creyentes estaba, además de por la “fe” (la fe como convencimiento,

⁴³ Sobre la referencia al caso de Don Quijote de la Mancha, referido por José Ortega y Gasset, hemos apelado al comentario que hace Jorge Dubatti al respecto en: “Pensar la expectación desde la Filosofía del Teatro: Miguel de Cervantes y Jorge Luis Borges frente al espectador teatral”. La revista del CCC [en línea]. Enero / Abril 2011, n° 11. [citado 2015-03-12]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/216/>.

Se nos hizo difícil encontrar la referencia original a la conferencia de Ortega y Gasset en el año 1946 y cuyo texto se publicó en 1958 en una revista española de educación. Finalmente, fue encontrada en “Obras Completas”, editado por última vez en el año 2010 y en donde la Fundación Ortega y Gasset contribuyó con el discurso mencionado.

⁴⁴ Como comentamos en la introducción a este cuerpo teórico, el motivo de las fiestas religiosas de la ciudad griega de Eleusis fueron de gran interés al primer comienzo de nuestras investigaciones sobre la teatralidad y lo teatral, donde el mito y el rito se confunden y los factores como el convivio eran tan intensos como para que, bajo la excusa de celebrar la primavera, miles de congregantes “creyeran” en cuerpo presente en las situaciones que se presentaban a modo de festejo.

convención, deseo e intención activa), inducido por sustancias químicas, tal y como el vino influía en los bacantes romanos.

La frase “Yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo”, aparecida en “Meditaciones del Quijote”, de Ortega y Gasset nos arroja una luz sobre esta condición de la experiencia subjetiva de la identidad propia, y, por extensión, del “ajuste” del foco que arrojamos sobre las cosas que percibimos.

Según nuestra propuesta, nos arriesgamos a pensar que la teatralidad podría funcionar como un estado de la mente, un acceder a una realidad otra que se nos ofrece a los sentidos cuando “convenimos” con el hecho teatral. De alguna manera sería un “arreglo” (un convenio) con el acontecimiento convivial para “creer” en lo mismo que el resto de los espectadores, que asumen actuar como público en la presentación o representación.

Pero entonces, ¿cómo nos ponemos de acuerdo en la expectación del acontecimiento teatral?

Expectación: mirador ontológico de la presentación.

En este punto nos interesa detenernos, ya que comprendemos se hace necesario poner a disposición de aquel que analiza una serie de herramientas que permitan el desciframiento de las convenciones (hipótesis hermenéuticas) presentes en el acontecimiento teatral, no ya desde la semiótica, sino provenientes de una Fenomenología.

Tomamos de referencia lo que el francés Jean-Frédéric Chevallier nos introduce en “La fenomenología del presentar”. Su método propone un análisis del recorrido (y sus “intersticios”, en donde “todo se juega”, entre una singularidad⁴⁵ y otra) entre la “idea” del artista que gesta la poiesis y la percepción sensorial del espectador que se sitúa frente a ella. Dicho método se basa en una fenomenología de tinte husserliana /gadameriana.

Explica él que “no hay nada antes del sentir”.⁴⁶ Chevallier afirma que el deseo de dar sentido a la escena nace del despertar sensual (en los sentidos); no es que la escena “comunique” un significado ni transmita un “sentimiento”, sino que “muestra” o presenta sensaciones puras a aquellos espectadores dispuestos a tener una experiencia sensorial y vivencial (convivial). Es muy

⁴⁵ Recordemos el concepto de singularidad, proveniente de la física moderna, que denominaba el instante en donde todo entraba en juego: materia, energía, tiempo y espacio, “enrollados” en una sola “unidad” pero con infinitas posibilidades de existencia. Este autor francés nos habla de la “y”, los intersticios, el entre deleuziano donde todas las relaciones pueden sucederse.

⁴⁶ (Página 53) Chevallier, Jean-Frédéric. (2011) *Fenomenología del presentar*. En *Literatura: teoría, historia, crítica*. Volúmen 13, n°1. Trimukhi Platform: Calcuta, India.

interesante el punto de partida de Chevallier, donde plantea que hay que descartar partir de cualquier pretensión (“aprehensión”) acerca de “cómo deben ser o no ser las cosas”. Y habla del carácter de “otredad estética” que “convierte la experiencia” de entrar en contacto con la obra de arte, en una “aventura íntima, profunda y singular.”

Para esto, recorre la posibilidad de un análisis de la manera en que el artista selecciona y relaciona los elementos que producirán sensaciones, y que luego en la expectación es la mirada la que explora el potencial de la relación entre los elementos. Sugiere que, para este análisis, es necesario hacernos preguntas más bien modestas, que indaguen en la relación o vínculo entre el escenario (que funciona como símbolo) y la sala.

Preguntas como ¿qué, cómo? que surjan a su vez de la pregunta del teatro como acto de *presentación* (diferenciada de “representación”, conceptos que habíamos tomado de Dubatti, y que Chevallier desarrolla en otros escritos). Sugiere conformar una serie de herramientas conceptuales para este análisis, para los cuales se parte de la identificación de estas “singularidades” en el “artefacto” artístico, relacionándolas entre sí, de modo que estos espacios de “entre” que se generan provoquen el vértigo de donde surgen “cosas inesperadas”. Con los sentidos físicos bien despiertos, la mente sola empieza a dar sentido a lo percibido, pero siempre luego de esta instancia previa del sentir.

Sin embargo, antes del sentir, comenta el autor, existe en el espectador un “sentimiento” de apertura a las posibilidades, que estallan en el primer atisbo de las “y” intersticiales y que se expresan en un sentimiento de vertiginosa apertura a sentir cosas inesperadas (“de todo”) que podrían suceder entre las otras cosas (las decisiones poéticas de la puesta en escena). El regocijo que el espectador siente ante la posibilidad de que la captación estética sea directamente sensorial (un “sentir propio”) y no impuesta por un a priori lógico y verticalista (límites que pone la “representación”), genera a su vez el motor del deseo de vivenciar el presente de las sensaciones. Así, la atención se torna sensitiva, y se focaliza siempre en la experiencia de la realidad del intersticio, que es la comprobación directamente sensorial de que el “espectador (...) tiene la posibilidad de intervenir en el juego de la obra.”

Esta lúdica dinámica entre espectador y escena es una afirmación del deseo del espectador de “sentir porque quiere sentir”. El deseo de experimentar, pone en consideración la “educación”⁴⁷ del espectador, ya que, según Chevallier, y esto cuenta como posible hipótesis hermenéutica de la percepción estética, si el público no está lo suficientemente “educado” (en la experiencia escénica, en este caso), y tiende a “enmarcar lo desconocido en lo conocido, lo experimentado ahora en lo

⁴⁷ Según palabras de Chevallier. “Fenomenología del presentar”, página 65.

vivido antes”, entonces la disponibilidad de ese público o espectador (su “querer” o deseo de disponibilidad en cuerpo y mente/ percepción presente) no es la suficiente.

Entonces Chevallier anima a los hacedores, y destaca el rol del artista en la construcción de una poética necesaria y adecuada para el correcto “despertar” del deseo sensorial y sensual del espectador. Generar esta “otredad estética”, provoca esta distancia óptica entre el espectador (y su lugar desde donde desear y sentir) y el artefacto estético que es necesaria para la vivencia de una experiencia estética, una “aventura íntima y relevante”. Si somos, como artistas, capaces de generar un suceso artístico, extra cotidiano, lúdico y vivencial, entonces el espectador podrá captar el suceso de la singularidad. También aquí destaca el lugar del contemplar, desde donde se sitúa el espectador. Y recordamos que etimológicamente todo se reduce a la expresión griega del *theatrón*, que era el lugar para la contemplación. Siguiendo las marcaciones de Jorge Dubatti, diferenciando estos roles, es como se delimita el acontecimiento teatral, también válido para formas limítrofes como la performance.

En la captación de la singularidad poética, el lugar desde donde se sitúa el espectador, anclado en el tiempo presente (en el “presente vivo”, según Husserl), y donde la intención es la que “dispara” líneas de deseo que generan conexiones múltiples (“hay más de lo que hay”), llamados agenciamientos⁴⁸, es el de una percepción esquizo, de posibilidades combinatorias y rizomáticas (Delleuze y Guatari, en “Mil Mesetas”).

El presente en el que está el espectador cuando está plenamente presente es, según Chevallier, es el momento presente (aquí y ahora, subyace la idea de acontecimiento), el “estar” presente, y el presente-regalo, que es la “y” que se abre en la puesta en relación. Es la atención y disponibilidad hacia el presente (atención esquizo) que se activa al “presenciar” los elementos del agenciamiento. Es “hacer suyo” el anclar, “jugar el juego de las puestas en relación”, que se posibilita gracias al deseo activo de crear vínculos.

Se analiza, como venimos viendo, la presentación, en clara oposición a la “re-presentación”⁴⁹, y el autor deja en claro que la presentación también implica un trabajo previo (una construcción estética, en tiempo *presente* en un pasado de trabajo técnico, por ejemplo durante los ensayos) por parte del artista y una actividad en tiempo presente por parte del espectador, que se modalizan en

⁴⁸ El agenciamiento es, a grandes rasgos, y según la filosofía de Guatari y Delleuze, una relación que hace co-funcionar a dos o más elementos de cierta singular manera.

⁴⁹ Rápidamente podemos decir que una re-presentación es una “re-escenificación” de un suceso “presentado” con anterioridad. La presentación también implica una construcción previa, una presentación, pero se diferencia de una representación en cuanto que esta última replica hechos con la pretensión de su idéntica expresión. Pre-presentación: sentar las bases para un hecho. Identificamos a la idea de performance con la de presentación, por su carácter de hecho único, y a la representación con la obra de teatro convencional, con un texto, acciones y recorridos prefijados.

el presente de la presentación, que es el tiempo de ambos (el convivio que describe Dubatti)⁵⁰. Se “prepara el presente de la obra” con todo lo necesario para que el espectador cuente con las herramientas para “hacer surgir lo inesperado”⁵¹

El autor se pregunta, ¿cuáles son los elementos concretos para jugar el juego de las relaciones? E insiste en la innecesidad de mapas previos y la reiterada insistencia en la experimentación del aquí y el ahora de la presentación estética. Aquí Chevallier, usando palabras de Johan Van Lengen, cuestiona el papel de la imaginación, “en cuanto representación mental”, a la hora de la captación. Y destaca que es importante que el artista no tenga el control absoluto sobre lo que finalmente ocurre en la escena, ya que eso facilita la actividad mental /interpretativa del espectador, que produce continuos en el presente de la presentación.

Chevallier cita a Giorgio Agamben, que dice: “en la obra de arte, se rompe de continuo del tiempo lineal, el hombre vuelve a encontrar su espacio presente” y aquí queremos destacar la similitud que esta propuesta del autor y realizador francés tiene con las ideas gadamerianas de la ruptura del tiempo lineal y de la aparición del tiempo extracotidiano. El tiempo presente se extiende en pliegues de realidad que suceden simultáneamente y a los que “nuestros sentidos dan sentido”. Y este “dar sentido se vuelve deseo de habitar la apertura cada vez más radical de lo real.” El tiempo que se abre a la percepción estética, es, como habíamos dicho, un “presente-regalo”, experiencia única en un tiempo cotidiano de trabajo productivo.

Es por eso que el hacer y la expectación artísticas son actos políticos, de reivindicación soberana de la subjetividad y el valor de la singularidad. El real valor de la creación artística es que es conjunta, en la tarea “final” de la interpretación, y esta interpretación, como venimos diciendo con este autor y anteriormente, parte de una predisposición del cuerpo/mente presente a la captación sensorial y al juego de las relaciones que establecen sentidos. Los vínculos que el espectador establece entre los elementos del continuo de la presentación artística se juegan (página 80 de Chevallier) en un marco que permite el sentir y la libre relación es estímulos.

Cerrando este gran paréntesis que creímos necesario abrir alrededor de la propuesta de Jean Frédéric Chevallier, volvemos a cuestionar la necesidad de propuesta de análisis alrededor del fenómeno que presentamos.

⁵⁰ Y a estas alturas nos preguntamos seriamente si estos dos autores realmente no tendrán conocimiento mutuo de sí, debido a las grandes coincidencias entre sus formas de ver el tema.

⁵¹ Pie de página, pág. 71. “Fenomenología del presentar”.

En busca de una cartografía de la escena

En vistas de que el análisis propuesto por el investigador francés Patrice Pavis intenta elucidar al teatro (“espectáculo”, diría él; “acontecimiento teatral”, Dubatti⁵²) con el foco puesto en lo que ocurre en la escena, es que pensamos que sería necesario “definir” todos estos conceptos que hemos estado revisando.

No nos olvidemos de que el primer objetivo de esta investigación es (de)construir una definición de qué es “lo teatral” en base a lo que podamos analizar del objeto teatral construido y presentado (la performance/intervención en el espacio de Casa Taller). Y a la manera de Pavis, intentar un modelo de análisis del hecho teatral, de carácter fenomenológico y casi diríamos hasta lúdico. Para ello hacemos el intento de ir presentando una serie de “claves”, tendientes a delinear el lente con el que intentaríamos leer el territorio a cartografiar, el del acontecimiento teatral del espectáculo planteado, entendiendo que cada obra suscita su propio sistema de análisis.

En el capítulo dos, hablaremos de la red de temas que sirve de leitmotiv para la composición del producto estético: la piel y sus experiencias en-carnadas.

⁵² Acontecimiento es tanto lo que acontece, como así también (y aquí Dubatti cita a Delleuze) aquello en lo que se coloca la construcción de sentido, constituyendo así al teatro como zona de experiencia y construcción de subjetividad.

Capítulo 2: ACERCA DE LA PIEL Y SUS LECTURAS

Cartografías de la piel

La PIEL es un campo de batallas.

Es el límite.

Es el territorio de fronteras.

La batalla inicial con uno mismo.

*La piel es la barrera hacia el interior
que se abre hacia afuera.*

Cartografío la piel para encontrarme.

Hurgo la piel para conocerme.

La vida se mete a través de mi piel.

¿Cuál es el secreto que escondes debajo de tu piel?

Manifiesto liminal: Soy un sujeto de mi deseo.

"Mi piel en cuanto a órgano erógeno me recubre y ocupa la mayor parte de mi espacio visible. Es por ello que estoy constituida como zona erógena toda, y así, estoy sujeta a mis deseos de placer y a los raptos de mis dolores. Dolor y placer son una sola cosa, ya que son las dos respuestas a aquello que de afuera, quiere ingresar hacia adentro."



Preguntas al lector

¿Qué recuerdos guarda tu piel? ¿Qué experiencias han quedado grabadas en tu memoria corporal? ¿Podrías contar al menos una experiencia que haya dejado marcas en tu cuerpo físico?

¿Qué creés que es la memoria colectiva?

¿De dónde venís? ¿Qué deseas?

¿Quién sos?

¿Qué sos?

¿Si no fueras vos, qué serías?

Los cuerpos como manifestaciones de la experiencia

Se ha escrito largo y tendido acerca de la piel en los más diversos ámbitos y épocas, así como sobre el cuerpo humano en su totalidad.

Alegóricamente, la piel es una forma de manifestación del cuerpo porque en la realidad no existiría una sin el otro y porque ambos son manifestaciones del Ser en este mundo material. El cuerpo es la carne⁵³ y es la piel. La piel es entonces una metonimia⁵⁴ de la encarnación cósmica del ser humano en la Tierra.

Todos los fenómenos tienen, tanto como causa o como efecto una manifestación material y física (una "cosa") en el mundo físico "real". Todo cuerpo o cosa en este mundo produce efectos a nivel

⁵³ Maurice Merleau-Ponty hablará de la "Carne", como cuerpo-en-el-mundo, cuerpo con el mundo, en "pliegue" carnal con la realidad física o "ser exterior".

⁵⁴ Define Wikipedia: La metonimia (del griego "dar o poner un nuevo nombre") o trasnominación, es un fenómeno de cambio semántico por el cual se designa una cosa o idea con el nombre de otra, sirviéndose de alguna relación semántica existente entre ambas. Son casos frecuentes las relaciones semánticas del tipo causa-efecto, de sucesión o de tiempo o de todo-parte.

fenoménico: se manifiesta de cierta manera, de una u otra forma, bajo tales o cuales circunstancias (en filosofía se le llame a esta particularidad carácter objetivo de la causa).

El ser no puede diferenciarse de su manifestación física. En el caso de los seres humanos, su manifestación física es su cuerpo. El cuerpo es el vehículo que nos moviliza en el tiempo y en el espacio, a la vez que es nuestra identidad. Sin cuerpo no existimos y cuando dejamos de hacerlo en cuerpo el ser vital caduca.

En “La posibilidad de la fenomenología”, el fenomenólogo madrileño Agustín Serrano de Haro define el vehículo del cuerpo en la percepción fenoménica de manera muy precisa: “El cuerpo es y aparece como “expresión” y manifestación del “yo” para con los otros sujetos. La coexistencia de los sujetos es posible por la co-presencia de los cuerpos, del cuerpo del otro para “mí”, y de “mi” cuerpo para los otros. Finalmente, la intimidad inaccesible “toma cuerpo” visible en los gestos, posturas y movimientos corporales.” Para luego agregar: “en toda percepción externa también aparece “mi” cuerpo como formando parte del campo perceptivo”⁵⁵.

Todo estas experiencias van conformando nuestra experiencia sobre el mundo. Porque el mundo no es solamente dominio de la materia, así como tampoco es solamente una creación de nuestra idea. Pero sí tenemos que tener muy en claro la casi evidente afirmación de que solamente podemos tener acceso a lo que denominamos “mundo real”, a través de las cosas y sus manifestaciones, que son fenómenos. Por ejemplo, no existe forma de conocer la existencia de la energía electromagnética en el mundo en el que vivimos, de no ser por sus manifestaciones físicas, como son los rayos, las tormentas, el rotar de la tierra, el hecho de que “salga” electricidad por el cable que conecta al enchufe, por las descargas de corriente eléctrica que nos dan otras personas, los motores magnéticos, la luz visible, etcétera. Quien pudiese afirmar lo contrario acerca de dichos modos de acceso al conocimiento, probablemente habitase otro mundo, con otras realidades físicas y otras manifestaciones o eventualidades en el plano de lo material; y, por otro lado, aunque no tan alejado de este punto, tendría un sistema de códigos lingüísticos tan distintos a nosotros que ni siquiera sabríamos de qué están hablando o siquiera si están “hablando” o meramente comunicándose con nosotros (sobre esto véase a L. Wittgenstein y su razonamiento acerca del “león que pudiera hablar”).

Es en la Modernidad humana, con el pensamiento Renacentista y la cosmovisión que la historia ha llamado “antropocentrista”, que el interés del ansia de saber humano ha girado principalmente alrededor y desde el cuerpo y la presencia humana en nuestro planeta, su hacer, sus inquietudes,

⁵⁵ Agustín Serrano de Haro: “Fundamentos del análisis fenomenológico del cuerpo” en “La posibilidad de la fenomenología” (pág. 185-216). Madrid: Editorial Complutense

sus formas. Así como, según Protágoras, “*el hombre es la medida de todas las cosas*”, el Universo giró, al menos por un lapso de tiempo en el que el positivismo esperanzado brilló desde la Europa barroca, alrededor del planeta Tierra. Luego la misma ciencia y la técnica frustraron ese sueño egocentrista del saber empírico para demostrarnos que en la realidad, el ser humano es sólo una minúscula porción del Cosmos.

Más allá de esta breve reflexión acerca del conocimiento del universo desde los ojos del ser humano, nos interesa destacar la particularidad humana de vivenciar al mundo desde el cuerpo con el que estamos presentes en el mismo mundo. Como decíamos, mucho se escribe *acerca de* esta doble condición de la experiencia corporal: la de *ser* (1) un *cuerpo físico* que percibe el mundo físico a través de sí (2). Algunos de esos autores han intervenido en el curso de esta investigación, mas muchos otros se nos escaparán en la inmensidad del pensamiento humano.

De aquellos autores con que nos hemos cruzado comenzaremos destacando el trabajo del vienés Hundertwasser, sobre el que detallaremos en un apartado acerca de su conjetura sobre las “cinco pieles”, con la cual nos hemos encontrado a lo largo del proceso, ideas que contrarrestamos con las nuestras propias y con las del mencionado grupo de teatro-danza Taanteatro.

Otro autor con el cual contamos la gracia de habernos cruzado en una muy temprana etapa de la investigación es el también germano Georges Didi-Huberman, estudioso de la imagen, quien en su “Venus Rajada” escribe acerca del cuerpo femenino abierto y expuesto al erotismo ultrajante. Este libro, fue el germen de esta inquietud por explorar el interior del cuerpo y sus expresiones.

También autores que se han confrontado como Martin Heidegger con su concepto de Dasein, o “el ser mismo” o la “existencia”. O la visión que Merleau-Ponty tiene del ser y el tiempo. La consideración del Ser humano como corporalidad resultaba esencial para partir a construir una visión fenomenológica de los sucesos corporales. Lejos de la concepción cartesiana, que considera que la persona tiene un cuerpo que está separado de la mente, y que este cuerpo carece de la inteligencia del “pensar”, entender que la persona “es” una inteligencia corporal que se involucra en las situaciones que vive en el mundo material. También podemos nombrar algo del material de George Bataille, quien considera al erotismo como una “forma de ser-estar en el mundo”, o la forma de presentarse del Eros en el ser.

Desde hacía unos años el material que Gilles Delleuze desarrolló sobre el acontecer y el cuerpo han alimentado nuestra búsqueda y nos han llevado al conocimiento de varios otros autores que escriben sobre el cuerpo como vehículo de la experiencia humana.

Como el primer nivel que experimentamos frente al signo “cuerpo”, analizaremos la piel humana y sus indicios a la vista que percibe.

La piel

Es un error común pensar que es la vista el sentido que más nos acerca al mundo externo. La piel ocupa mucho más superficie que ningún otro órgano del cuerpo pueda cubrir. Toda la superficie de la piel percibe.

Mientras el cerebro humano procesa la información visual (que es, sin embargo, el estímulo más veloz en llegar a nuestras terminales cerebrales) recibida, nuestra piel recibe estímulos quizá imperceptibles conscientemente, pero constantes, a través de toda su superficie. A diferencia de nuestros ojos, que “apagan” parcialmente su función receptora mientras mantenemos los párpados cerrados durante el sueño profundo⁵⁶, nuestra piel está activada todo el tiempo, trabajando y sucediendo, manifestándose, como en una gran megapolis, en sus muy diversas funciones.

En constante renovación, la piel es mucho más que un simple envoltorio de nuestros órganos internos. Es el órgano vivo más pesado (de 3 a 4 kg en un adulto) y el más amplio del cuerpo humano (de 1.5 a 2 m²). En permanente relación con el interior, la piel puede revelar las disfunciones o enfermedades que padezcan otros órganos de nuestro cuerpo.

La piel es un entretejido de células epiteliales, que dejan espacio a poros, y donde se insertan folículos pilosos y glándulas (radicadas especialmente en la segunda de las capas dérmicas). El tejido cutáneo se encuentra dividido en tres capas: la epidermis, la dermis propiamente dicha y la hipodermis. La epidermis, la parte visible de nuestro tejido, es lo que se encuentra expuesto al exterior, que recibe la luz, roces con el mundo externo y estímulos de todo tipo.

De la piel en la escena

Hemos citado en algunas ocasiones dentro de este trabajo al grupo de teatro *Taanteatro*. El grupo desarrolla un concepto con el que trabajan ampliamente, al que llaman la *pentamusculatura*. Aclaramos que no estamos hablando de un concepto científico o médico, sino de una “metodología de trabajo para generar conciencia del cuerpo presente del performer en la escena”. Cada una de estas musculaturas son “objetos”, en relación a la escena y al mundo del performer. Conforman una “noción de cuerpo ampliada”, donde los límites del cuerpo se expanden. Estos elementos tienen fronteras porosas y permeables. Definidas dinámicamente las musculaturas son cinco:

⁵⁶ Sin embargo aún dormidos, nuestros párpados cerrados perciben cambios en la luz ambiental.

La *aparente*, o todo aquello que conforma la superficie del cuerpo (las faneras⁵⁷, las marcas incidentales o provocadas, la pintura y el maquillaje); la *interna*, nuestros órganos, “aparatos” y sistemas que “rellenan” el cuerpo bajo la piel; la *transparente*, que es la psique, la mente, el alma, el ego o el espíritu; lo *absoluto*, a lo que el grupo relaciona con lo Supremo, la Nada, el Vacío, Dios, Brahman, la Energía Universal, etc.; por último, la *extranjera*, siendo esta todo aquello que nos rodea alrededor nuestro, de la piel hacia afuera.

De estos conceptos, con los que hemos trabajado en los primeros comienzos de esta investigación escénica, hemos rescatado la idea de las musculaturas aparente, la interna y la extranjera.

Por otro lado, también nos hemos encontrado con otra interpretación del cuerpo y sus “pieles”, que es la visión del arquitecto vienés Hundertwasser (cuyo verdadero nombre fue Friedrich Stowasser), y fallecido en 2000, quien desarrolla en sus manifiestos el universo en el cual trabaja:

La primera piel, según él, es la de la epidermis, la membrana más cercana al yo interior; la segunda de sus pieles es la ropa, con la cual va a denunciar a la uniformidad a la que nos somete la cultura; el tercer elemento es el hogar, y en donde mayormente desarrolló sus interesantes trabajos, en torno a conceptos y teorías muy interesantes que escapan al punto de esta presente investigación; luego sigue lo que es el entorno social y la identidad, y por último el entorno mundial, la Ecología y la Humanidad ⁵⁸.

De todos estos conceptos hemos rescatado las primeras dos ideas de la epidermis y la ropa, y el concepto de entorno social y su relación con la identidad.

Las cinco pieles

Como se hacía necesario, desarrollamos nuestra propia idea acerca de estos conceptos, para aplicarlos directamente en la escena. En este contexto (sobre la escena detallaremos más adelante), las cinco pieles (o capas de pieles) que desarrollamos son:

- La piel social, nuestro ambiente: lo que nos rodea (que de alguna manera u otra elegimos para que nos circunscriba). Es una manifestación de nuestra soberanía o de nuestras elecciones de hábitat. Está conformado por lo que decimos (especialmente aquello que decimos que somos, las definiciones que hacemos de nosotros mismos), lo que vestimos,

⁵⁷ Wikipedia define fanera: (del adjetivo griego φανερά, phanērā: manifiesto, aparente) son estructuras complementarias y visibles sobre la piel o que sobresalen de ella, como por ejemplo las uñas, el pelo, las verrugas.

⁵⁸ <http://maricarmenvillares.blogspot.com.ar/2010/12/hundertwasser-y-sus-cinco-pieles.html>.

los programas de televisión, la música, el entretenimiento, la información, los ambientes que elegimos. Es el discurso de la piel, lo que usamos en lugar de ella.

- La piel. Propiamente dicha, en su estructura básica: es el límite que separa el afuera del adentro, y no hay organismo humano que no cuente con una. La piel es lo que mostramos cuando nos desnudamos de lo social. Hasta aquí llega el afuera.
- Los vínculos y relaciones, los tejidos energéticos que hacemos con los otros. Los lazos que unen a las personas son como hilos que nos conectan invisiblemente. A veces esos hilos invisibles se enredan y se tejen. Conforman las extensiones de la piel, las uniones.
- El cuarto elemento que reconocemos como “piel” son los órganos internos, partes del cuerpo que sienten y expresan. Son lo que somos, y en este sentido debe empezar a entenderse al concepto de “piel”, como decíamos, como una metonimia de “cuerpo”, la piel en su sentido más amplio. Los órganos del cuerpo, y por extensión los huesos, *la materialidad que contenemos*. Sabemos que el cuerpo es el que se encierra a sí mismo (mediante la piel) y libera aquello que necesita perder (el sudor, la pus, el vómito, las lágrimas, etc.). Así también permite la incorporación de sustancias e información pero cada una tiene su canal y sus preferencias. Es quizás la más física y material de todas, debido a lo “cárnico” del concepto: es el único estadio de la piel absolutamente “cósico”. El resto, inclusive *la piel*, en cuanto, como dijimos, a su lugar metonímico, establecen un lugar para la metáfora, los ejemplos, las asociaciones, las historias. Por el contrario: la carne es.
- Por último, en el trayecto al interior del cuerpo, encontramos, dentro de los huesos, en la fibra de nuestro ser físico, nuestros combustibles. el aliento, el alma, eso que se pierde en la muerte. Forma parte del folclore humanista, el ponerle un nombre a lo que no tiene nombre. Eso que exhalamos y nos da vida, aquello también es “piel”. Es quienes somos y qué vinimos a encarnar aquí en este plano físico de existencia. Si gozara de un plano material, lo identificamos con el oxígeno que transporta la sangre, y con el dióxido de carbono que liberan nuestras células en la respiración mitocondrial.⁵⁹

De esta manera quedan expuestos los cinco estadios del camino que deba seguir aquel que quiera atravesar esta “piel”, nuestra definición de piel. ¿Quién sino el propio sujeto es el más indicado para hablar y definir su propia piel? De eso se trata. A lo largo del proceso de construcción del producto escénico, cada uno de los artistas intentará hablar /dar cuenta/ expresar/ contamos “qué es su piel”, “qué siente su piel”, “cómo es tener esa piel”, “sentir desde esa piel”, la piel de cada uno de ellos.

⁵⁹ Sobre esta última “piel”, cuya materialidad identificamos con el “aire” que inspiramos”, y con el “aire” que exhalamos, elaboramos un apéndice de capítulo, al final de este tema.

La encarnación de la experiencia

Como venimos diciendo, el cuerpo es el vehículo de nuestra manifestación como seres en esta dimensión física. En él (y a través de sus “musculaturas” o “pieles”), se corporiza (toma cuerpo, se encarna) aquello que no tiene nombre. Eso que algunas culturas llaman “espíritu”, “alma”, “inteligencia”, “ego”. En realidad no son más que nombres porque ninguno de esos tantos términos muestra fehacientemente lo que es aquello que se manifiesta en nuestro cuerpo, aquello que lo mueve (esto que definía a la última de las pieles).

El cuerpo experimenta el existir. En la superficie de la piel. Bajo la piel. En la piel quedan marcadas eventualidades que nos transforman, que nos modifican nuestro aspecto, nos definen como “eventualidades andantes”⁶⁰. Es en el cuerpo-piel-carne donde aquel devenir, aquel pasar por la “vida”, en el cual vivir, para ser más concretos, se nos imprime. Es en el cuerpo donde tenemos las experiencias, con él y a través de él. Resulta paradójico que aunque admitamos que es nuestra conciencia (la clásicamente llamada “mente”) la que registra estos eventos, siempre es al fin y al cabo el cuerpo el catalizador.

No es de extrañar que se usen expresiones como “encarnar (ese personaje)”, “ponerse en la piel de”, “tener (mucho piel)”, al referirse al vínculo entre dos personas, de tratarse de una persona “entrañable”, etc. Todo el tiempo nuestro lenguaje está condicionado a las experiencias de nuestro cuerpo, ya que es en él en donde venimos a manifestarnos y a “encarnarnos”. No en vano una de las primeras enseñanzas escritas que recibe la Humanidad habla de que “el Verbo se hizo Carne”.

Pero los órganos por separado no dicen mucho sobre el cuerpo al que pertenecen; un cuerpo ultrajado, abierto, seccionado, es un cuerpo muerto. El arte de embalsamar cuerpos es la taxidermia, pero trabaja con cuerpos muertos, que ya no son el vehículo del ser que fueron.

Es el cuerpo desnudo la máxima síntesis a la que podemos reducir aquello que somos. El cuerpo desnudo es como el inconsciente. Desnudar (se) frente a alguien implica el desafío de exponerse al Otro. En ese sentido, relatar una experiencia privada muchas veces nos deja al descubierto con respecto a sentimientos, sensaciones, a expresiones de nuestro propio interior. El discurso construye lo que decimos que somos (Primera piel) y construimos discurso mediante el lenguaje. Este puede ser lingüístico o gestual. Si el discurso es lingüístico, está limitado a la palabra y su uso. Este uso puede ser comunicativo o expresivo, pero nunca privado. No existe un uso privado del lenguaje. Lo subjetivo en ello es la manera de exteriorizar el sentir. La manera en que construimos el relato que dará cuerpo a esa experiencia pasada.

⁶⁰ Luego hablaremos de esas marcas.

Más adelante veremos que, para la hermenéutica filosófica heideggeriana, el lenguaje no representa un instrumento del pensamiento sino que es el lugar desde donde se conforma la comprensión del Mundo. En este sentido el lenguaje es *el hilo conductor* de la comprensión.

Debido a esto, para la hermenéutica filosófica (o fenomenología interpretativa), la praxis (es decir, la práctica; la experiencia) es el elemento irrebalsable o último que otorga sentido a los conceptos que se utilizan para designar el mundo



Observaciones sobre la piel

La piel es, como sabemos, el órgano más extenso del cuerpo humano. Por la piel reconocemos al organismo, es en ella que se configuran los rasgos del individuo. La piel, con el color, la textura, la temperatura característicos; las arrugas, el bronceado, el cabello, hasta la vestimenta, que es una “segunda piel”. Así, a través de estos indicios conocemos y nos relacionamos con lo que vemos del Otro (o de Lo Otro). Recordemos lo que decíamos en el capítulo 1 acerca de esta entidad, de lo Otro, como el fin del conocimiento acerca del mundo, y el devenir como el estado del ser. Decíamos que como no podemos asir la Otra Cosa (lo Otro) en sí, porque la Cosa es en su devenir, accedemos al estado de las cosas. Buscar conocer el estado de las cosas es cartografiar su devenir (para que luego nuestro lenguaje re-construya (traduzca) esta experiencia y la enuncie a modo de relato). En la cosa o estado de las cosas, el devenir de la profundidad se conjuga con la presencia de la superficie.

La piel, en tanto superficie del cuerpo, es el órgano que hace de puente entre el interior de la persona, o sea, lo que reconocemos como el Yo, y el Mundo Externo. Por ello muchos diagnósticos médicos, por ejemplo, comienzan con la lectura de los síntomas de la piel. Podemos saber si un cuerpo está enfermo si aprendemos a mirar ciertas características. Por otro lado, la piel transita una conexión con el afuera, con la temperatura externa y otras particularidades atmosféricas, como la humedad o la sequedad del aire.

De alguna manera, la piel (la epidermis), al equipararse con lo *aparente*⁶¹, denota en sí lo que “mostramos”. La piel humana es territorio de tensiones, de luchas por la identidad. La piel es superficie de memoria.

Los ojos

Podríamos decir que *los ojos son piel que ve*. Son desarrollos celulares que han transformado, a lo largo de millones de años, fotoreceptores (orgánulos afines a ciertas especies primitivamente desarrolladas, y, por qué no, a la fotosensibilidad de las plantas - sólo que nuestra piel está procesando luz en lugar de la clorofila vegetal) hasta derivar en complejos y relativamente hipersensibles órganos como son nuestros ojos.

Los ojos son necesarios para nuestras relaciones con el afuera y han evolucionado en nuestros cuerpos porque en nuestra atmósfera hay luz “visible”. Este simple hecho no es menor. La presencia del sol nos obligó a elevarnos por sobre nuestros pies, para alcanzar con nuestros ojos la mayor cantidad de luz. Esta evolución del cuerpo externo se desarrolló a medida que nuestro cerebro creaba capas nuevas de tejido celular nervioso, hasta “terminar” en nuestro neocortex. No olvidemos que los ojos son apéndices del cerebro. El sistema visual siempre ha sido inseparable de los procesos imaginativos, ya que no vemos únicamente con los ojos sino con todo el córtex visual. Así también, se dice que pensamos con conceptos, pero también, con imágenes.

El teórico Ernst Gombrich, sobre esto, desarrolla la idea de que el hombre es una criatura fototrópica, que busca evolutivamente la luz. Por lo tanto el gusto artístico sería una función biológica, más que cultural, como si el hombre tuviese una necesidad innata de “buscar la luz”, que se vería reflejado en su inseparable relación con la idea de lo “divino”, la “perfección”, la “iluminación”, a lo largo de siglos de historia y de las distintas civilizaciones.

La mente

Cada terminal nerviosa tiene su correspondencia en nuestros cerebros, por lo tanto toda la información es procesada en el mismo centro, si bien sabemos que el cerebro cuenta con áreas especializadas y miles de millones de conexiones neuronales llamadas sinapsis, que son las verdaderas responsables de nuestros procesos psíquicos. Ciertamente se habla de que es el cerebro el contenedor de la “mente”, lugar virtual en donde procesamos los pensamientos, las

⁶¹ *Taanteatro*. Pág. 80. 2011.

ideas, las creencias, los estímulos, los conceptos, las relaciones, etc. Es en la mente en donde suceden los acontecimientos mentales.

Mientras que la vista nos posibilita observar distintos ángulos de la realidad material, nuestra racionalidad nos impele a mirar con mayor o menor intencionalidad⁶² esos mismos sucesos, según sus distintos aspectos. La intencionalidad es uno de los rasgos de la conciencia, gracias a la cual se puede afirmar que “toda conciencia es conciencia de algo”, según diría el filósofo Franz Brentano. “La intencionalidad se presenta en las vivencias (...). Lo conocible se da por medio de vivencias, y el centro de estas es la intencionalidad. Siendo más precisos, la intencionalidad es la que define a las vivencias.”⁶³

Conciencia y presencia

Las percepciones (sentir, tocar o mirar) constituyen la posibilidad de atestiguar la *presencia* del cuerpo en el mundo material, entre aquello que es “identificable” mediante el propio cuerpo físico.

Dice Christine Grenier: “El estado de la mente no es más que una serie de estados funcionales o de imágenes sensomotoras con autoconciencia. En otras palabras, el estado de la mente no está separado ni es otra cosa que el estado del cuerpo.”

Esta *presencia* se da a partir del tránsito entre esos lugares del interior y del exterior del cuerpo mismo, que, en la exposición al Otro confunden las fronteras entre el adentro y el afuera, originando el “intervalo” (definido como la “porción de tiempo o de espacio cuya extensión se expresa y en la cual sucede o se da una cosa”) y quedando en evidencia cuando el cuerpo entra en estado de alerta al ser observado y hacerse presente. Los estados corporales, generados en todo momento, no son necesariamente visibles.

Es aquí donde la mente humana “interviene” en la producción de sentido, constituyendo la percepción un acción donde se procesa la información (en forma de sensaciones) que viene del afuera, colocándolas en “relación con “, y creando nuevas conexiones (el propio intervalo funciona como un nexo, un “entre”, como lo llaman los delleuzianos).

⁶² Intencionalidad es un término filosófico que habla de la relación que existe entre la propia conciencia y el mundo externo. Se refiere la actividad de la mente en relación a un objeto, o como dice la Wikipedia: “la propiedad de los hechos con referencia de la mente (o hechos psíquicos) por los que ésta indica, hace referencia o se dirige a un objeto (externo o interno).”

⁶³ Para leer más:

<http://www.monografias.com/trabajos23/intencionalidad/intencionalidad.shtml#ixzz3U8K8SeNc>.

Lo que es analizable en este contexto es la “mirada que instituye”, es decir, la autopsia⁶⁴, de lo que puede o no ser visto con los propios ojos. Y aunque el *punto de vista* siempre parezca, para cada uno, el propio modo de ser de las cosas, es una ilusión de la conciencia, que crea diferentes realidades, de aquello que no es más que un encuentro con los pequeños acontecimientos que se encadenan unos a otros en el mundo físico. Tengamos en cuenta que las percepciones nunca son experiencias en estado puro.

El continuum de la piel como mapa del cuerpo

En nuestra sociedad, donde lo exterior es tan relevante en nuestra vida diaria, lo visual es el primer nivel de lectura que percibimos en nuestro devenir por el mundo físico. Es en este devenir de nuestro ser en donde nos encontramos rodeados de infinitud de estímulos. A esta infinitud llamaremos *continuum*, tal y como la nombramos en el capítulo anterior, en referencia al concepto estudiado por Peirce.

Los hechos que suceden a nuestro ser como estímulos que irrumpen en nuestro discurrir en el Mundo (tal y como lo definimos según el “ser-en-el-mundo” heideggeriano), son registrados por nuestra conciencia en nuestra psiquis. Y si bien el sentir es una experiencia universal, el registro de lo sentido es privado, y ocurre a través de nuestro cuerpo y por ello se procesa en nuestra mente. El registro del mundo puede incidir directamente en nuestra mente (muchas de esas vivencias modifican nuestro cuerpo de pensamientos y nuestros comportamientos), o en nuestro cuerpo físico.

En el caso del cuerpo material, nuestro “ser-en-el-mundo”, nuestro vehículo de existencia experimenta las situaciones de manera transitiva, en vivo y sin elucubraciones intelectuales. De esta manera las vivencias que nos atraviesan en nuestro vínculo tensivo con el mundo pueden dejar marca visible, como quemaduras o cicatrices, como un cambio en el cabello, un tatuaje, pintura en el cuerpo o la pérdida de un miembro.

Sea cual sea la marca o el surco que la vivencia deja en el cuerpo, constituye un índice de aquellos elementos de los cuales el continuum del cuerpo-en-existencia (siempre presente) es constituido, que no es sólo físico, sino experiencial.

Donde antes veíamos puro caos lo que hay son órdenes complejos

⁶⁴ Etimológicamente “ver con los propios ojos.”

El suceso irrumpe en el continuum del flujo físico y mental a través de la percepción dada por los sentidos. Ese continuum representa el caos sin distinciones de la realidad física, el primer grado de la percepción del mundo externo (la “autopsia” de la que hablábamos). Por ejemplo, cuando un espectador va al teatro (poniendo la intención y la atención al deseo consciente de ver teatro) reconoce indicios, índices (expresión que describe el “surgir” a la conciencia de evidencias de la construcción de un universo otro, que, al tratarse de un fenómeno “teatral”, es un constructo artificial, y por ende su poiesis es consciente y intencional) que le “hablan” de la obra. En el análisis de una escena teatral, si el foco de la conciencia del espectador estuviera puesto en un vestuario, podríamos decir que “una tela es una ropa, una ropa es una pollera, una pollera es el modelo tal, la tela es...; parece de la década de...”, y así, podríamos enumerar categorías ad infinitum que nos detallarían el objeto observado con lujo de detalle.

Si al foco lo pusiéramos, en las manos del actor, que tienen tantas posibilidades expresivas, nuestra hipótesis es que nuestra conciencia reconocería en esos indicios, una identificación con “lo humano” de los gestos y las expresiones. Y así, el “sentido” atribuido a esas microacciones (un estremecimiento, un palpar de una vena, una tensión en los dedos, el temblar de la palma), se transmitiría “empáticamente”, a través de lo que la “identificación”⁶⁵ con el estado del cuerpo de ese otro Ser genera como eco en el reconocimiento del propio-estado-del-cuerpo del sujeto observador. Diferenciar al “Otro”, “sacarlo” de un estado de común-uniión donde reina una identificación con el “estar en el mundo” de ese otro cuerpo percibido, es un acto de objetivación (“objetividades”, es decir que están “fuera del sujeto”) que necesariamente entra en tensión con el propio estado de comunión.

Según la idea de “comunión” (estar con el otro)⁶⁶. Al respecto de esto, José Luis Valenzuela, en su “Antropología teatral y sus acciones físicas”, en la página 179 habla de lo que el fenomenólogo Merleau-Ponty nombra como “carne” al cuerpo en continuum con el mundo.

Alain Beaulieu en su “Cuerpo y acontecimiento: La estética de Giles Deleuze” se refiere al concepto de Carne merleau-pontyano como, y pensemos que Deleuze es muy influenciado por Merleau-Ponty: “el arraigo del sentir en este trasfondo impersonal”. Esta noción habla de que la percepción del cuerpo propio no puede acceder al estado de caos de fuerza que lo habitan, por ser estas un compuesto de fuerzas inorgánicas, en donde el cuerpo tiende a desaparecer, pero, sin embargo, la Carne es el “ser de sensación” (“última peripecia de la fenomenología”), unidad y reversibilidad del sentiente y lo sentido, aún en ese mismo caos-del-mundo.

⁶⁵ Claro que, luego de ello, viene una identificación cultural del gesto (por ejemplo, reconociendo “mudras” o gestos adquiridos, por ejemplo, los dedos en “V” en señal de “victoria” o el pulgar arriba).

⁶⁶ Recordemos el acontecimiento convivial y el deseo consciente de interpretar la realidad perceptible del objeto escénico.

Y desde ese lugar “pre-objetivo” de un “yo” con el mundo (“estar-en-el-mundo”), Valenzuela se refiere al cuerpo “abierto al cuerpo de los demás o, más exactamente, yo estoy instalado en el cuerpo del otro, así como el otro está instalado en el mío en virtud de nuestros sentidos, nuestra motricidad y nuestra expresión misma. Hay reversibilidad de su visión y la mía (...) hay “intercorporeidad”.”

También se refiere a lo que el actor, director y teórico ruso Konstantin Stanislavski llama la “comunidad en la escena”, como “un estado de compromiso intenso con objetos, imágenes y “cuerpos vivos” que se opone a la “relación protocolar y mecánica”. Por lo tanto, en vistas de lo que ya a principio de siglo el director ruso identificaba en materia de relaciones tensivas en la escena, podemos deducir que la “capturación” de lo que “se ofrece a la captación de nuestros sentidos” (“el acontecimiento artístico de la escena”) es el “punto de llegada” como lo llama Valenzuela, y habla de la reversibilidad de la visión del “yo” (es decir, mi cuerpo) y el del cuerpo del otro.

A este objeto de estudio, de aprehensión, de captación, de nuestra intención de expectación, es lo que la investigadora en danza Claudia Galhós llama “unidades de sensación”⁶⁷, que constituyen ciertas unidades autónomas que “juegan con todas las posibilidades, pero que no son susceptibles de volverse rehenes de una caracterización simplificadora o reductora”⁶⁸. Son, por ejemplo, las tensiones en el cuerpo del performer, que nos acercan a la esencia del estado del cuerpo.

Recordemos que, según vimos en el capítulo 1, el “foco” estaba vinculado con la convención, dado que según Dubatti, estas serían los “criterios” según o con los cuales el espectador focalizaría la conciencia y la atención.

En este “lugar de la intimidad” que construimos con el foco puesto en el detalle, en el estado de sensación del objeto-cuerpo Otro, en “las pequeñas percepciones”⁶⁹, de la invisibilidad”, convierte las “micro en macropercepciones con una lente, la percepción del objeto se identificaba hasta el punto de exigir una descripción diferente.” Recordemos que, según hace una lectura del suceso, para Gilles Deleuze, en “Lógica del sentido”, el carácter eterno del acontecimiento hace de cada singularidad una especie de “microestructura”. El percibir es un juego de foco entre el “campo de percepción” y la singularidad, donde el sujeto de la percepción es siempre el cuerpo propio.

⁶⁷ Unidades de sensación: Son cuerpos investidos del poder que les confiere el momento, que busca “percibir aquello que necesita ser percibido”.

⁶⁸ Galhós, Claudia. Unidades de sensación. Pág. 162.

⁶⁹ Definido por Galhós como “sensaciones ínfimas, imperceptibles”, que acompañan “la aprehensión de una forma pictórica o musical” (o de un estado-del-cuerpo). Le atribuye al poeta Fernando Pessoa la expresión: “sensaciones mínimas”.

“La construcción de los sentidos del mundo.”⁷⁰

Para poder exteriorizar la vivencia subjetiva de la percepción del suceso objetivo, y hacer esta descripción de la que la autora habla, hacemos uso del lenguaje, ya sea hablado o escrito, como bien hemos dicho.

“Conocer y comprender lo que rodea al ser humano es una manera fundamental de ser en el mundo⁷¹. Las personas entienden y captan significados de lo que les rodea mediante el lenguaje. Los seres humanos son y están constituidos por el conocimiento y comprensión del mundo. Estos dos aspectos, pueden ser diferentes según el lenguaje que articula las distinciones cualitativas. Por tanto, el lenguaje sirve para representarse a sí mismo y al mundo”⁷²

Y si jugamos con el término continuum (y qué es el lenguaje sino un juego, en el que las metáforas son su herramienta más dinámica), atribuiremos la propiedad de continuum físico al territorio de la piel. La superficie de la piel tiene una extensión, pero, ¿sabemos en dónde empieza y en dónde acaba? Para hacer una posible lectura de los sucesos que ocurren en la superficie de un cuerpo humano, nuestra percepción reconoce “partes”, zonas... el continuum de esa manera empieza a adquirir significados. Es relativa a nuestra conciencia la irreversibilidad de nuestra piel. Por debajo de ella ocurren fenómenos que traspasan las dermis y llegan hacia el exterior, y nosotros percibimos así sus manifestaciones cutáneas. Con nuestra mente (y nuestra imaginación) podemos ser capaces de “revertir” la piel y “tener conciencia” de esos procesos.

El lenguaje como herramienta en el mundo

El lenguaje constituye uno de los medios de intento de objetivación más desesperados del hombre. El ser humano inventa la lengua articulada para no sentirse tan sólo, para comunicarse y expresarse. Cada una de las vivencias que la persona experimenta⁷³ tiene posteriormente su lugar

⁷⁰ Título del segundo apartado del artículo de la autora, titulado “Unidades de sensación”.

⁷¹ Recordemos el modo en que Heidegger se refiere a la idea de Mundo, y que esta misma autora explica en su “La fenomenología interpretativa como alternativa apropiada para estudiar los fenómenos humanos.”

⁷² Edelmira Castillo en “La fenomenología interpretativa como alternativa apropiada para estudiar los fenómenos humanos”. Página 3.

⁷³ La diferencia entre experimentar y experimentar es que en un “experimento” las condiciones objetivas, como tiempo, espacio y observador, pueden ser definibles con anterioridad. En cambio el sujeto que “experimenta” tiene una vivencia única e irrepetible.

en la conciencia y aquellas que son transducidas⁷⁴ son verbalizadas para su comunicación al resto de los individuos receptores de la experiencia relatada.

Existen vivencias que mantienen un registro inconsciente en la psiquis y muchas veces son necesarias técnicas alternativas para ahondar en esos lugares; aquí podemos citar técnicas como la hipnosis y las terapias de “vidas pasadas”, usadas para remover material psíquico hasta llegar por ejemplo a descubrir el motivo de una fobia. En estos topos⁷⁵ de información podemos encontrarnos con recuerdos demasiado violentos y perturbadores que nuestra mente consciente calla, vivencias en estados de anestesia total, sueños y situaciones intrauterinas, que habitan en nuestro inconsciente.

El discurso, construye la realidad. Dice Wittgenstein que “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”. En la medida en que pueda relatar un discurso personal y subjetivo, puedo expresar quién soy y cómo percibo al Mundo.

Experiencia privada expresada: lenguaje privado.

Existen experiencias vividas que nos es difícil de expresar abiertamente, porque ocurren al límite del lenguaje, sea porque sobre ellas se yergue un trauma psicológico, o porque son situaciones de mucha vinculación afectiva, o experiencias recientes y poco digeridas, o porque responden a vivencias de nuestro cuerpo y para las cuales no se han desarrollado las delicadezas del lenguaje articulado que pudieran expresarlo.

Como cuando vamos al médico y nos pregunta en dónde duele; cuando la pregunta del profesional es “¿cómo es el dolor?”, muchas veces nos trabamos en la respuesta... “es un dolor punzante... intenso... como un aguijón ... como un golpe... me retumba la cabeza... como si me estuviesen estrujando los órganos... siento que me muero... que me sacan una parte del cuerpo... es el dolor más fuerte que sentí en mi vida”, en fin. A veces hasta el más intelectual de los aquejados se siente sobrepasado por la experiencia del cuerpo y “no encuentra palabras” para expresarse en el dolor.

⁷⁴ Tomamos este término de las teorías literarias, pero más bien de las ciencias naturales, en el sentido de “transducción de señal”, para utilizarlo en el sentido de “verbalización de los estímulos”. Por ejemplo, cómo se “traduce”/transduce una señal visual en una señal eléctrica en el cerebro.

⁷⁵ El término tópos es un tecnicismo dialéctico introducido por Aristóteles. Habla de los “lugares” (en el lenguaje articulado). Lo son de dos tipos: comunes o generales y propios o específicos. Los lugares comunes son puntos de vista de aceptación general, recogen opiniones extendidas y pueden aplicarse a argumentos diversos, en cualquier campo del saber. “El topos está prefijado, y por tanto refleja un orden preexistente a la obra...”, según Umberto Eco.

Experiencias similares se dan en sucesos como un parto, como un accidente muscular, una neuralgia⁷⁶, o experiencias “alteradoras de conciencia”, donde los límites entre lo mental y lo fisiológico (lo límbico: de limbo, borde, frontera, limítrofe) nos confunden. Y es que son dos aspectos del ser que están íntimamente ligados en nuestra relación con el mundo.

Hay formas de arte que recurren a estos lugares limítrofes, que confunden a la conciencia y la percepción. Un claro ejemplo es el del arte cinético de Julio Le Parc, donde, en las más osadas y desarrolladas de sus obras, recurre a espacios completos, donde monta estructuras y juegos de pequeños motores, cajas de madera, cortinas y mamparas, usa materiales como vidrio, chapas de metal, transparencias; el recurso lumínico es la constante, en el juego con los reflejos y las sombras, sumado muchas veces a un elemento sonoro, que contribuye a construir el efecto hipnótico y a la larga, incómodo, al espectador. Excelente experiencia espacio –tempo -sensorial.

Pero así como redactamos estas ideas sobre las experiencias de otros, a la hora de contar “cómo fue la obra de Le Parc”⁷⁷, nos cuesta describirlo, porque “las náuseas que sentí a la tercera vez que entré a la habitación y me paré frente al cubo de madera a mirar fijamente girar la luz que se irradiaba desde el interior, y que luego se intensificó a la cuarta y quinta vez de repetir la experiencia”⁷⁸, es una descripción de un fenómeno por el momento personal, ya que si bien todos los seres humanos pueden saber lo que es sentir náuseas, “mi” percepción de “mi” estado físico y perceptual en esos momentos fue *única* para “mi” (“nunca me había sentido así antes”) y “me remitió” a experiencias anteriores pero de naturaleza muy distinta.

Distintas son las náuseas sentidas ante la altura en una montaña rusa, ante el aspecto mórbido de un cadáver, o de un animal “desagradable”, ante la ingesta de un alimento infectado o un tóxico, ante el trance provocado por una danza ritual o la bebida espirituosa del chamán. Si bien el mecanismo fisiológico puede ser similar (en “mi” y en tanto miembro del reino animal), las sensaciones subjetivas son absolutamente diferentes. En la nota “Los 10 peores dolores que el cuerpo humano puede experimentar ¿Te ha pasado?”, en el sitio Difundir.org, podemos encontrar una breve enumeración acerca de dolores comunes pero de mucha intensidad. Nombra, por supuesto, al dolor del parto, a la neuralgia del trigémino y al golpe en las partes íntimas

⁷⁶ Con respecto a esto. En etapas previas a la redacción de este informe, realizamos consultas con amigos y conocidos, con preguntas tales como: “Contame cómo fue el parto de tu hija”, “cómo fue haberte operado sin anestesia”, “cómo te dolió la extracción de la muela”. O relatos espontáneos donde se narraban por ejemplo, un caso de neuralgia del nervio trigémino, donde la afectada contaba cómo había sucedido que le dañaron el nervio, y cómo repercute en su vida diaria el intensísimo dolor en el lado izquierdo de su rostro, que solamente se calma con altas dosis de ibuprofenos y opiáceos. En otro caso, un chico nos contó cómo se había quebrado el tobillo jugando al rugby, de lo cual lo más llamativo fue su relato acerca de cómo sintió “crujir el hueso como si fuese una madera que rompés para tirar al fuego, luego un mareo raro, y caí al piso con toda mi gravedad. Hasta entonces no me di cuenta de que me habían roto el tobillo de una patada.” Lamentablemente, justamente por lo espontáneo de estas conversaciones, y por lo inicial del proceso de investigación, no se procuró tomar registro de lo dicho y no existe material a donde citar, más que el último ejemplo.

⁷⁷ Julio Le Parc / Lumière: Muestra montada hasta octubre de 2014 en el museo Malba de Cap. Federal.

⁷⁸ Descripción hecha por la una visitante al museo cercana a la tesista. Visita hecha en septiembre de 2014.

masculinas. Al respecto de esto: “Aunque lo que nunca se sabrá es cuál es el dolor más grande, si este o el del parto, un eterno debate entre hombres y mujeres imposible de tener resultado porque ninguno puede sentir ambos.”

Y volvemos una y otra vez a este tema, que es en donde nos interesa hurgar.

El problema del lenguaje privado

*“Según Wittgenstein el lenguaje privado se refiere a aquellas sensaciones que el hombre tiene y que solo él comprende pero que sin embargo no puede expresar o explicar a través de palabras del lenguaje público, es decir, aquellas que denominan las sensaciones como “dolor”, “cosquillas”, “comezón”, etc. Pero que sin embargo tratamos de expresar a través de analogías (“es como un dolor ardiente”) o palabras vagas y generales (“siento una molestia”). Ahora bien, el lenguaje público está formado por infinidad de relaciones signo-objeto, las cuales son relaciones fijas y pactadas socialmente. Pero en el caso del lenguaje privado no hay reglas, no hay tal relación signo-objeto, o signo-sensación, y por consiguiente no parece afectar el hecho de que haya un error o no en la identificación de dicha sensación, cosa que en el lenguaje público no es permitido ya que las características del objeto, o lo que sea, deben corresponder al signo o conjunto de signos que se le han adjudicado para lograr la comunicación que es el fin último del lenguaje. En base a lo anterior tenemos que dentro del lenguaje como lo conocemos un mensaje emitido debe poder ser descifrado por un receptor, por lo que pareciera no existir tal lenguaje privado, o que por lo menos es mal nombrado”.*⁷⁹

Cabe aclarar que para la citada hermenéutica o fenomenología interpretativa, el lenguaje es algo público y no privado. Es decir, sólo hay lenguaje y, por ende, sentido, en la comprensión en tanto ésta se comporta intersubjetivamente.

Hablar acerca de las experiencias subjetivas

Nos preguntamos hasta qué punto es *subjetiva* una experiencia, y de qué tipo de subjetividad estamos hablando. Subjetividad es la propiedad de las percepciones, argumentos y lenguajes basados en el *punto de vista* del sujeto (ya hemos hablado sobre el punto de vista). Un sujeto es definido como aquel ser que es “actor de sus actos”. Se entiende al sujeto como un individuo

79 Citado de: (2012, 06). Lenguaje Privado Según Wittgenstein. BuenasTareas.com. Recuperado 03, 2015, de <http://www.buenastareas.com/ensayos/Lenguaje-Privado-Seg%C3%BAAn-Wittgenstein/4505250.html>

humano, sujeto *cognoscente*, porque es capaz de *conocer* la realidad como *objeto*, es decir, *tal cual es*, más allá de sus condicionamientos subjetivos.

El sujeto se ve rodeado por un mundo conformado por una realidad *en apariencia* objetiva. Esta "realidad" es lo Otro. Entonces, lo que no pertenece a la esfera de la subjetividad del sujeto, es lo perteneciente a aquello Otro.

El subjetivismo es por ello, la acción y el efecto de posicionarse desde el (punto de vista del) sujeto. Entonces entendemos, a raíz de ello, que todo pronunciamiento original es una acción subjetiva, ya que se desprende de la *experiencia*, la opinión y la capacidad argumentativa, comunicativa y expresiva del sujeto que emite una proposición.

Centrémonos en el sujeto, e intentemos resolver las cuestiones que se nos presentaron:

¿Existe realmente en la experiencia humana la posibilidad de experimentar sensaciones privadas?

¿Hasta qué punto es posible hablar de una experiencia privada en el ser humano?

¿Existen experiencias privadas de una sola conciencia individual? En ese caso, ¿cómo dar fe de eso? ¿Cómo demostrarlo?

En caso contrario, asumimos que si son todas nuestras experiencias de índole humana, por tanto, de todos los seres humanos, de alguna manera u otra, hemos experimentado todas las mismas sensaciones, en respuesta a esas experiencias, en algún momento de nuestras vidas, o lo haremos a futuro.

Supongamos el caso contrario, donde hipotéticamente existiera un sujeto X que experimenta sensaciones que *realmente*, empíricamente, *nadie* más experimenta ni ha experimentado. Las razones de esto pueden deberse a que este sujeto hipotético tuviese un órgano sensitivo de naturaleza mutante, o que la estructura de su mapa nervioso sea disímil al común de la raza humana, o a que su decodificación de las señales nerviosas sea diferente de la estándar⁸⁰.

En este caso quizá sea posible hablar de experiencias privadas, pero Wittgenstein nos dice que "si un león pudiera hablar, no podríamos entenderlo", porque "no entiendo el lenguaje de un león porque no sé cómo es su mundo".

El problema es que nuestro lenguaje es nuestra lengua de fuego babilónica. Somos presos de nuestras verbalizaciones y nuestras condensaciones del mundo. Salvo un esquizofrénico, o debido a otros trastornos de cognición, cada persona habita un mundo relativamente reducido. Ese

80 Para ejemplificar este caso de experimento mental, recomendamos leer la novela Flatland, de Edwin Abbott.

universo de referencias (uno y único, necesariamente, extenso y limitado por nuestras configuraciones mentales en relación a nuestra cognición y a los condicionamientos culturales) habla de lo que somos: “somos lo que decimos.”

Cada uno de nosotros tenemos acceso nada más que a nuestros propios contenidos experienciales (la *sense data*, o datos de los sentidos). Nadie más tiene acceso y conocimiento de aquellos contenidos a excepción del propio individuo que los experiencia.

En cualquier caso el registro de la experiencia se realiza desde lo subjetivo, lo individual, lo propio, lo diferente del Otro. La carga emocional adjudicada es dada por quien lo vive y sólo comprendida por él misma. Una misma experiencia vivida por personas diferentes adquiere valores únicos para cada uno.

Podemos decir que la conciencia está “*encarnada*” (es decir, que no está separada del cuerpo) y que las experiencias son “*in-corporadas*” a la conciencia mediante el cuerpo. Ese acceso de la conciencia-inconciencia durante la experiencia, queda en la memoria del sujeto que experiencia registrado a manera de sensaciones (corporales y del ambiente), recuerdos de tipo “topográfico”. Es decir, configuraciones espacio-temporales (del adentro y el afuera) que contribuyen a esta especie de “cartografía” que construimos de la citada experiencia. Recordemos aquí a la *pentamusculatura* del Taanteatro.

Los qualia

El concepto de términos mentales o qualia (el hecho último del análisis fenomenológico de la conciencia es la intencionalidad, es decir, la continua referencia a objetos del mundo) se inscribe en aquellas corrientes de estudios filosóficos que se oponen al dualismo cartesiano, que concibe al ser en una dicotomía alma (o pensamiento) versus cuerpo. En el ámbito de los estudios fenomenológicos, los qualia representan ese eslabón perdido entre la percepción y la conciencia, entre la experiencia y el lenguaje verbalizado.

Cuando intentamos atestiguar un fenómeno corporal, ocurrente en el mundo físico que nos rodea, suele suceder que no podemos verbalizar, comunicar verbalmente, una experiencia física, sensorial, emocional o una vivencia incorporada. Eso es el qualia, las cualidades subjetivas de la comunicación verbal de las experiencias privadas. También ocurre cuando algo nos estremece o conmociona hasta las lágrimas, o cuando ciertos estímulos generan en nosotros reacciones inesperadas, o cuando esperamos estimularnos y nos encontramos cara a cara con experiencias que nos dejan sin habla.

Y, como dice Dubatti en su *Introducción a los Estudios Teatrales*, para analizar una experiencia es necesario regresar al tiempo de la infancia, es decir, al del no-lenguaje. En el capítulo 1, al respecto del concepto de convivio desarrollado por este teórico, decíamos “Como experiencia vital, el hecho teatral nos pone en situación de in-fantes, en el sentido en que nos priva del “poder” de la comunicación a través del lenguaje” (página 14).

Existe un nivel de vivencia que se imposibilita a su acceso mediante la lógica o el lenguaje, y es el ámbito de la vivencia o de la ocurrencia, de hechos imposibles de narrar o contar. Las lecturas que hacemos de lo que nos acontece en ese nivel no nos privan de la experiencia, no la sustituyen, pero tampoco pueden dar absoluta fe de aquello. La experiencia podría ser considerada el anverso del relato, la otra cara de “la cosa”: lo que ocurre y lo que se dice que ocurre.

El relato objetivo

Lo interesante entonces deja de ser el hecho en su pretendida objetividad para ser la percepción que del hecho tenemos. Un ejemplo podría ser que al mencionar a aquellos cuántum de energía comprendidos entre 400 y 700 nanómetros, estuviésemos haciendo referencia a la forma de energía visible para el ojo humano que es la luz... sin embargo esa información no nos dice nada de cómo funciona en la realidad. Para el ser humano, esta percepción de la “realidad” es tanto más compleja que, por ejemplo, para un radar o un fotómetro. Al ojo humano, la luz se comporta de maneras caprichosas, de acuerdo a la forma en que están constituidos nuestros ojos, a las composiciones particulares de los fotorreceptores, a nuestros hábitos, nuestro ADN, a la atmósfera, a las circunstancias físicas, en fin. Un ejemplo de ello es el caso que se dio con el famoso vestido que podría ser azul y negro o dorado y blanco⁸¹.

Esto ocurre con múltiples sucesos, como el dolor físico, una experiencia que compartimos al menos con el resto de los animales que cuentan con un sistema nervioso. Este es el encargado de transmitir las sensaciones (información electromecánica) desde la piel, donde están nuestros receptores externos, hasta el cerebro, que es el que procesa esa información para “reaccionar frente al estímulo”.

El dolor físico

⁸¹ Para referencias y más información, visitar: <http://www.abc.es/ciencia/20150228/abci-vestido-azul-blanco-201502271934.html>

El dolor es un estímulo; cuando es físico, es nuestro cuerpo el que lo percibe. Cada individuo aprende el significado de la palabra dolor a través de la experiencia personal; este tiene múltiples causas, diversas características anatómicas y fisiopatológicas, y variadas interrelaciones con aspectos psicológicos y culturales. Esto hace que su definición sea difícil y que la terminología usada en relación al dolor sea fuente permanente de confusiones.

Sin embargo podemos decir que si bien el dolor físico es una experiencia sensorial y objetiva (motivada por estímulos objetivables), su percepción es individual: se trata de una sensación, que evoca una emoción en aquel que la experiencia.

La percepción fisiológica del dolor tiene cuatro etapas:

La primera es llamada “nocicepción” o “nocipercepción”, y es la única etapa común en todas las personas pues es una etapa inicial bioquímica, un mecanismo que permite nuestra supervivencia. A su vez se divide en tres subetapas que son la transducción, transmisión y modulación del dolor. Estos son “movimientos” de estímulos electroquímicos a través de nuestro sistema nervioso periférico hasta el central.

Luego se sucede una etapa de percepción consciente del dolor, que suele experienciarse como el “sentir dolor” en la conciencia. Puede suceder en un instante (un golpe), o ser derivado de un proceso, como una irritación en la piel.

Aquí deviene el sufrimiento, dado que para la mayoría de las personas, el sentir dolor es una experiencia desagradable. El sufrimiento de dolor es una experiencia animal tan antigua y tan consciente que solamente pocos casos constituyen ejemplos de “no percepción del dolor”, y son trastornos o enfermedades peligrosas, dado que el dolor consciente es una señal de una amenaza al cuerpo físico (lo mismo con el dolor emocional, como la tristeza o la ansiedad).

Por último deviene un comportamiento frente al dolor, una reacción al mismo. Esto puede ocurrir por ejemplo, involuntariamente cuando tenemos la reacción de apretarnos el sector magullado, o conscientemente, como ponernos agua fría en una quemadura, o vendar para evitar un sangrado. Son comportamientos innatos o aprendidos culturalmente, muchas veces desde pequeños, si no es que los “intuimos” del comportamiento animal (como lamerse una herida).

Las tres últimas etapas que describimos, es decir, excluyendo la percepción electroquímica del estímulo, son etapas de codificación, donde la reacción del cuerpo (eléctrica) es tendiente a “interpretar” el afuera del cuerpo, y así adaptarse a las condiciones externas.

Cómo interpretamos el dolor

El dolor físico, en los seres humanos, es más que una simple reacción al medio. El dolor puede medirse objetivamente⁸², pero además, es indudable que el dolor genera sentidos. Como el ser humano atribuye sentido a los sucesos que experimenta, el dolor muchas veces se convierte en una instancia de interpretación activa, un vínculo y un estímulo.

Fisiológicamente el dolor es sólo una sensación física relacionada a un estímulo nervioso-eléctrico. O sea que es sólo eso, dolor. Pero es indudable de que del dolor al placer, hay un trecho no tan profundo. Un ejemplo de esto es la práctica llamada “sodomismo”, que en un contexto de actividad sexual, transforma la agresión física en un estímulo erótico. Con los años de cultura, la humanidad ha transformado todo estímulo físico en un posible estímulo tensivo a la creatividad.

A nivel interpretativo, podemos decir que, en cierto modo, el trauma físico produce imposibilidad a nivel emocional; esto quiere decir que cuando nos lastimamos, el dolor nos produce una modificación emocional que a veces nos impide seguir haciendo las actividades normalmente. Curiosamente, el cerebro es incapaz de distinguir entre el dolor físico y el dolor emocional, por lo que el dolor frente a la pérdida de un brazo, por ejemplo, activa las mismas regiones que el causado por el desamor.

La vivencia de dolor, independientemente de su intensidad, tiene un particular modo de instalarse en la vida consciente capturando al yo y su interés. Esta atención suspende la ejecución de la acción cotidiana y se focaliza en el miembro o la parte definida del cuerpo que experimenta la vivencia-dolor como tal. Estas partes o miembros padecen, entonces, una objetivación, como si el contenido de la vivencia afectiva fuera un dato captable en la superficie de la piel o en la disposición de algún miembro.

También podemos hacer el planteamiento contrario, decir que el trauma emocional (una depresión), degrada al cuerpo físico, haciéndonos perder o ganar peso, arruinando nuestra piel, dejándonos ojeras, según cada caso. Fuera de eso, todas las interpretaciones que podamos hacer sobre el dolor son sólo eso, interpretaciones subjetivas.

Todas estas relaciones tensivas, objetivaciones y vínculos, entre, por ejemplo el dolor y el placer, son vistas desde el punto de vista fenomenológico del dolor.

Por ejemplo, siguiendo el caso anteriormente ejemplificado, y de acuerdo al intento que Serrano de Haro hace de objetivar el aparecer fenoménico del cuerpo, se puede definir a la vivencia-dolor con las siguientes propiedades: es temporal y cualitativa, su experiencia incide en la atención de modo

⁸² Existe tecnología específica que mide el “umbral del dolor”.

particular; no es visible ni es palpable: “carece de aparecer fenoménico”⁸³. Esto significa que no se ve, no se toca, por todo ello su certeza es íntima (indemostrable objetivamente, salvo por el propio relato).

Lo que es fenoménico es su ubicación en una parte y estado del cuerpo, e incluso esta objetivación es susceptible a fallas, pudiendo ser este sentido también ser errónea, o incluso ilusoria (miembros fantasmas que duelen o heridas que, circunstancialmente, no duelen).

Experimentar la existencia a través del eje del yo es como estar encapsulado, como si el yo fuere una burbuja que nos separa de la realidad. Pero cada persona en el mundo vive de esta manera, creciendo en edad y acumulando experiencias dentro de esta “burbuja”, mientras un entramado de complejidad psicológica va ocupando ese espacio interno. El místico Krishnamurti decía que “meditar es observar sin el yo”. Y en este sentido, la Verdad no es algo que pueda ser experimentado con los sentidos. Justamente porque toda experiencia empieza y termina en el campo del Yo. Mientras sólo sepamos vivir a través del yo siempre vamos a estar realmente aislados del Otro. ¿Será posible gobernar sobre otros ejes de la existencia? ¿Y vivir sin eje alguno, directamente en la totalidad? Por el momento son preguntas que solamente campos como la meditación, la psicología trascendental, las experiencias místicas, buscan responder.

Relatos del dolor

La experiencia del dolor⁸⁴ es un acontecimiento que no puede *demostrarse* (en el sentido de “dar fe”, tal como Wittgenstein se refiere a la certeza) al *Otro*, simplemente debido al hecho de que se trata de una *reflexividad*, el “hacer consciente” el propio dolor y externalizar la experiencia (¿o mejor debemos decir la sensación de la experiencia?). Es decir, se puede demostrar el hecho de haberse quemado, pero no de “*lo que es*” quemarse la mano, o lo que se dice “cómo es quemarse una mano”, “cómo es la experiencia de quemarme mi mano”.

¿Qué es entonces lo que puedo *de-mostrar* de esa experiencia pasada? Puedo construir un *relato* verbal (¿podremos construir un relato no verbal?) que *dé cuenta*, es decir, que *cuente*, *muestre*, *presente*, *traiga al presente*, mis sensaciones subjetivas en relación al evento ocurrido (“haberme

⁸³ Serrano de Haro, Agustín, “Fundamentos del análisis fenomenológico del cuerpo”.

⁸⁴ Vamos a tomar un ejemplo a partir de la proposición compuesta: “Yo me quemé la mano. Ahora tengo una marca.”, siendo el pronombre “yo”, usado en lugar de mi persona, “Soledad Cipollari”. Estoy basándome en un suceso real acontecido un par de horas antes de momento en el que escribo estas palabras por primera vez, al tiempo de que reflexiono sobre ello.

quemado la mano”). Un observador externo podrá decir “Soledad se ha quemado la mano” o “Soledad se quemó”. Sin embargo la experiencia ocurrió “*en mi cuerpo*”, y por ello quien puede dar realmente un relato acerca de la experiencia “mi quemadura”, “*soy yo*”. Otro, el lector, por ejemplo, podrá hacer otro tipo de relatos, similares, a la manera de “yo me quemé”. Pero ya no hablaremos de esa quemadura, sino de *otra* quemadura, *su quemadura*, la del lector, o presumiblemente de algún otro, con su sucesión de eventos “causísticos” (de y por sus causas), sus peculiaridades espacio-temporales, su tipo y modo de quemarse, su grado (de quemazón, de afectación), el medio, sus acciones-respuestas relacionadas, la *marca que ha dejado tal quemadura*, etc.

A este punto pretendíamos llegar. Del evento “quemarse la mano” se derivan dos “consecuentes” acontecimientos: por un lado, el relato que de esa experiencia hace el sujeto que lo vive *en carne propia* (no vamos a hablar ya del observador externo, ese para el caso no nos interesa por ahora), y la marca que queda de esa experiencia. A esta marca vamos a llamarla, parafraseando a Gadamer, “símbolo”, y desarrollaremos más adelante en el apartado correspondiente.

Marcas en la piel

Con marcas, nos referimos a las huellas, las cicatrices que los acontecimientos dejan a manera de recordatorio en la piel-territorio de nuestro cuerpo. “La piel es superficie de memoria”, dijimos anteriormente. Es la parte “visible”, el rastro de la experiencia, de la vivencia. Así como en nuestra conciencia quedan “marcadas” las experiencias como un recuerdo, en la piel quedan las marcas de los acontecimientos que nos ocurren. La piel recibe las impresiones de las experiencias físicas. Es un registro de nuestra vida; algunos de esos registros son imborrables, inalterables. Sólo hace falta saber mirar, saber leer correctamente los síntomas-signos de la trayectoria de ese cuerpo.

La piel como mapa (de experiencias)

Al proceso de lecto-escritura de las marcas-signos que surcan su recorrido por la piel lo llamaremos *cartografía*. Este paralelismo es en evidente referencia a la ciencia (o el arte) que se encarga de la elaboración y el estudio de los mapas. Un mapa no es el territorio que describe. Solamente es un atisbo, una aproximación. Quien se encuentra en el terreno descubre, además de

los cruces de camino, los accidentes, las fallas, la vegetación, las hendiduras, que en el mapa solamente pueden estar sugeridos con “símbolos”.

Usamos la palabra cartografía porque entendemos la piel humana como un mapa de sucesos pasados, atravesados por el cuerpo como sujeto de las experiencias. Así, leeremos a estas marcas como un recordatorio de algo que sucedió previamente.

Si de hecho es imposible “recuperar” el momento pasado de la experiencia vivida, ¿qué podemos hacer con ese pasado? Solamente rastrear sus marcas, a la manera de un sabueso, del recuerdo vivo que deja en el presente. La experiencia deja una marca, una herida, una quemadura en la piel, como un símbolo. Así, por ejemplo, la quemadura pasa de ser una experiencia (un trazado, un recorrido por la piel, el proceso que “deja la marca”), a convertirse en un “recordatorio”, un recuerdo (la “marca”) de ese suceso. Las cicatrices son el “símbolo” del momento pasado. Pero también queda su marca como resultado, un “signo” del suceso.

Decíamos que Gadamer habla de que “el símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular, se representa como un fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o, también, quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital.”⁸⁵

De esta manera el “fragmento de Ser” es un vestigio que nuestra percepción “conquista”, en la búsqueda de completar ese momento de realidad vivido. Por ejemplo, un tatuaje es la huella de la experiencia de haberse tatuado. Un tatuaje es, entonces, un símbolo en la piel.

Cartografías de la escena

Como lo sugerimos en el capítulo uno y también en relación al concepto de símbolo gadameriano, usaremos una analogía del recorrido, del trazo, de la huella que dejan las experiencias en la piel humana, y la trasladaremos a la escena, proponiendo así, una forma de leer la escena en relación a su presentación como producto-proceso (esto es, un producto sin acabar, una obra abierta, diría Umberto Eco). Es por eso que la obra es simbólica, ya que el símbolo no es una imagen sino pluralidad de sentidos. Se entiende obra abierta como la proposición de posibilidades interpretativas, como configuración de estímulos, de tal manera que el espectador posee una serie de lecturas variable frente a la obra.

⁸⁵ En Gadamer, *La actualidad de lo bello*. Su primera edición es de 1987, y traducida al castellano en 1991.

Una obra de teatro es un entramado de signos dispuestos en un marco espacio-temporal que traen al presente una búsqueda pasada, por parte del equipo de creadores que trabajaron la poiesis (los artistas).

La percepción del hecho teatral por parte de los espectadores, es una experiencia senso-intelectual, donde interviene el cuerpo presente con sus sentidos activos que construyen la percepción. Por eso es una actividad mental de recepción e interpretación de signos. Ya dicho esto, comprendemos que el hecho teatral es un trabajo conjunto (recordemos lo dicho en base a Dubatti en el capítulo 1 acerca del tri-acontecimiento teatral), es una forma de vivencia y convivencia de subjetividades.

El proceso y el producto, en el caso del teatro, son las dos caras de la misma cosa. Una vez que el artista (el grupo de artistas, en el caso de las artes escénicas) muestra su proceso-producto al público, este proceso pasa a ser abierto a lecturas e interpretaciones y, de cierta forma, el creador deja de ser dueño de ese producto.

Siguiendo la idea que veníamos estudiando sobre el símbolo, podríamos suponer que de alguna manera la obra de arte que se muestra al público es una “huella” de su proceso pasado. Existe una doble presencia en el producto del arte siendo que lo que concebimos como producto estético es un producto complejo, con muchos niveles de existencia y trascendencia.

El completo entramado de relaciones y procesos que forman la “obra” que se presenta a público es un acontecimiento per se, vivido como una creación por el equipo que “dio a luz” al producto escénico. El producto artístico que se presenta a público es, de esta manera, la huella: el resultado de ese proceso y es un suceso en sí mismo. Es un “símbolo” (recordemos, la “experiencia de lo simbólico”), un dispositivo mediador, que se torna formalmente teatral en el convivio. De aquí su doble naturaleza: lo que es y lo que fue. Lo que es es el presente, el acontecimiento. Lo que fue, el proceso, fue vivido como acontecimiento durante la creación (poiésis).

El cuerpo del creador-performer

“De la piel para dentro empieza mi exclusiva jurisdicción. Elijo yo aquello que puede o no cruzar esa frontera. Soy un estado soberano, y las lindes de mi piel me resultan mucho más sagradas que los confines políticos de cualquier país.”

(Anónimo contemporáneo)

Como dijimos cuando definíamos la percepción, es el cuerpo todo el que percibe, no solamente su mente. Ampliamos este espectro sensitivo (del cuerpo-presencia del actor al cuerpo-presencia del espectador) y sobre él nos basamos para hablar del actor considerado en su *esquizopresencia*, al decir de Maura Baiocchi y Wolfgang Pannek en su libro (quienes a su vez lo desarrollan en base al esquizoanálisis guattari-delleuziano). Definen esquizopresencia como “una opción de presencia escénica y el modo como el cuerpo pentamuscular de performer se concretiza: un individuo como acontecimiento en devenir (...)”.⁸⁶ Y básicamente nos habla de una presencia dispuesta, que no acepta restricciones, un “inconsciente productivo no interpretante”.

Según podemos leer en la página 63 del libro de Taanteatro, “*tensión* es la entrelínea, el eslabón invisible, la atmósfera, la energía subyacente (...); en los cuerpos y entre los cuerpos acontece siempre algo, y ese acontecimiento se realiza siempre en el “entre”. Lo que percibimos como el aspecto fenoménico del mundo no es un agregado de bloques de realidad, sino un proceso (tal y como un continuum infinitesimal de materia y energía)⁸⁷”. Recordemos el carácter procesual de la obra de arte que destacábamos con respecto a la percepción del producto artístico. La tensión última siempre se genera en relación al espectador. También hablamos de los procesos que accionan sobre el cuerpo.

El cuerpo del actor-performer hace poner en tensión⁸⁸ en su materialidad su función de signo natural y su disponibilidad poética. Todo creador es performer: hacedor. Por eso en este marco conceptual, y a lo largo de este escrito, y de la debida investigación que constituye este trabajo de tesis, las palabras actor, performer y poietés, en el último de los casos, son sinónimos. Hablamos del producto de la creación, trazando cartografías en la performance.

En la búsqueda de la forma escénica en la cual encontramos cómodos y “en presencia”, donde no nos encadenamos al ensayo y a la forma previamente conocida, al guión y a “lo que se ve”, sino más bien a la acción pura, abordamos este concepto y su forma de trabajo, así como la performance como acontecimiento escénico único.

En este marco, nos autodenominamos performers de la esquizopresencia en la medida en que para situarnos en el lugar del relato de las experiencias con las cuales estamos trabajando, necesitamos auténticas *manifestaciones* de subjetividades. Tal y como lo aclaramos en la primer parte de este trabajo, *no estamos trabajando con autobiografía*. En todo este proceso no es de nuestro interés trabajar con la anécdota, ni el lugar común al que puede acceder el público gracias a y junto con el actor en escena. Lo que está en el foco de nuestra búsqueda expresiva y creativa es la producción de material escénico a partir de la evocación de relatos de experiencias

⁸⁶ Taanteatro. Teatro coreográfico de tensiones. Pág. 97 (2011).

⁸⁷ Aclaración de la tesista.

⁸⁸ Y tensión y devenir están ligados, en tanto la tensión engendra el estado de los cuerpos. (Página 63).

particulares que hayan tenido lugar en el cuerpo del performer, así como de revivir sensaciones que el cuerpo del creador haya experimentado. Esto es, poner foco en el proceso mediante el cual tuvieron lugar en el cuerpo esas experiencias, las sensaciones de aquel individuo que las experimentó y las marcas que tales experiencias pudieron haber dejado en el cuerpo físico del sujeto.

La esencia de la esquizoescena, emparentado, como su definición dice, con el devenir típicamente delleuziano, es la experimentación. Es “habitar y ser habitado” por esa tensión que produce la auténtica soberanía sobre lo creado. Al producirse el juego entre el fluir de la creación espontánea y sin prejuicios, y las posibles interpretaciones a las que está a merced el mensaje, el artista creador se encuentra en un lugar de plenitud y absoluta soberanía sobre su producción.

Como el sujeto creador de teatralidad sólo existe en presencia del público y de la escena, esta se convierte nuevamente en el *campo de batallas* necesario para desarrollar la acción o acontecimiento escénico.

De guerrero a santo

El cuerpo esquizopresente se presenta en todo su ser, sin vestiduras ni máscaras. Es de esta manera que el performer ofrece todo su aparato creativo a la acción creadora. El performer en escena es un mártir del acontecimiento escénico, dispuesto a dar todo de sí en pos del momento.

La incertidumbre que es inherente al vértigo del acontecer es aquello que entra en tensión con la acción y conforma identidades. La identidad no es un a-priori, sino que se forma con los estados por los que el cuerpo transita “en los momentos en que palpitan los sucesos”. El modo esquizo de presencia escénica es soberana, al decir de Sade, es decir libre y responsable total de sus procesos y formas-de-ser en el mundo.

El *dasein*⁸⁹ heiddegeriano, es un modo de presencia en el mundo, “un encuentro con los pequeños acontecimientos que se encadenan unos con otros”, según Christine Greiner. Vemos a la esquizofrenia como fragmentación de la unidad. Por ello el cuerpo esquizo es el cuerpo renegado de sus estructuras y sus definiciones previas. Hablamos del “cuerpo sin órganos” de Antonin Artaud, un cuerpo total, al servicio de la escena, estableciendo una forma única de atención sensible, una disponibilidad. El cuerpo vivo es algo más que una cosa extendida en un espacio, es también todas las relaciones que suscita y que son singulares. El cuerpo poiético vive, siente, percibe y experiencia, siendo la piel (o las cinco pieles, según el grado de apertura consciente del

⁸⁹ Según la definición de Wikipedia, Da-Sein se define como “ser-en-el-mundo”, la existencia, o “el estar haciendo algo ahí”, entrecruzando “ser” con “existencia”. Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Dasein>

performer de la escena) una especie de pre conciente, que recibe los estímulos del afuera indiscriminadamente, liberados de la lógica y de una psicología de encadenamientos causales.

El cuerpo es una construcción subjetiva, que trasciende los “límites” de la carne y su organización biológica. El ojo se constituye como zona erógena ya que es en la tensión entre el “ver” y el perderse en el acontecer poético del cuerpo observado (el cuerpo poético sucediendo, matando la idea de sujeto o persona con identidad social) que se establece esta “confusión” de deseos entre el “ver” y el “ser” el cuerpo.

La presencia del cuerpo del actor se instaura como acontecimiento, porque la poiesis misma es acontecimiento. El cuerpo es poético en su presencia porque el cuerpo es suceso, y es signo, a la manera de Peirce. En el cuerpo del *performer* coincide la materialidad del cuerpo con su función de signo natural. Y de esta doble condición de signo, se pueden hacer infinitas lecturas. Es en la presencia aurática de los cuerpos presentes en el evento teatral/performativo donde radica la teatralidad del cuerpo dispuesto a sacrificar su identidad (su ego), en pos de la escena.

“Just cause you feel it doesn’t mean is there.”⁹⁰

El esquizoanálisis⁹¹ es una teoría alternativa, e incluso contraria, al psicoanálisis, creada por los filósofos franceses, Gilles Deleuze y Félix Guattari⁹² (1988), renunciando a toda interpretación consciente. Para el esquizoanálisis, aún el inconsciente no quiere decir nada.

El esquizoanálisis busca situar al individuo en el puro devenir inconsciente, sin interpretaciones o construcciones interpretantes. El Ser no tiene divisiones porque es uno con el momento, y sólo está sujeto a los avatares del acontecimiento. El ser existe antes del lenguaje que lo comunica y expresa al mundo.

Por eso este modo de esquizoanálisis se propone incorporar en el acto analítico una actitud que asuma la potencia del acontecimiento, y de la singularidad, hallando en el mismo devenir del acontecimiento la maquinaria para deconstruir el acto. El esquizoanálisis nos permite analizar y trabajar la producción de subjetividad desde el lugar del deseo que genera acción; básicamente se trata de entender que allí donde existe un observador existe un vórtice de metáfora subjetiva y propia⁹³ que ningún intento de objetivación puede detener.

⁹⁰ “No porque lo sientas significa que está ahí”. – *There, there*, de la banda inglesa Radiohead.

⁹¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Capitalismo y esquizofrenia*.

⁹² Aparece por primera vez en el Antiedipo, primer volumen de la serie Capitalismo y esquizofrenia

⁹³ El individuo está invadido, tomado, por el lenguaje y este está condicionado por el mundo interno del sujeto-a-con convenciones. Es una retroalimentación exquisitamente humana y que trasciende culturas y educación. Somos lo que decimos.

En este mundo físico *otro* que se construye desde las leyes del caos y que varía a cada momento, según la mirada de un espectador. Este es subjetivo y móvil, humano al fin, pues que es el mundo sino un constructo humano. Las leyes humanas, incluso las físicas y naturales, no son absolutas.

Somos superconductores, instrumentos de afinación del gran suceso caótico. Pensemos al individuo-observador (perceptor sería lo más correcto) como la medida de todas las cosas. Como humanos, formamos parte de la Naturaleza, del Mundo/Cosmos/Caosmos, pero podemos actuar sobre ella y hablar de ella. Esa extraña capacidad nos convierte en seres *mágicos* y *demiurgos*, simplemente por la capacidad humana de construir enunciados. Coincidimos con Wittgenstein (*Tractatus logico-philosophicus. Alemania, 1921*) en la búsqueda de ese cariz *místico* que la vida tiene para ocultarnos pero que sin embargo *se muestra*, en estos instantes de percepción consciente, en el lenguaje en las *proposiciones mentales* más profundamente imbricadas.

PERCEPCIÓN DEL HECHO ESTÉTICO QUE LLAMAMOS TEATRO

Sobre otra lógica intersticial

A pesar de todo lo que se viene diciendo sobre el carácter de símbolo de la obra de arte, el mismo Gadamer decía, algunas décadas antes:

“Una obra de arte no quiere decir algo, no remite a un significado como un signo, sino que se muestra en su propio ser, de modo que el observador se ve obligado a detenerse delante de ella.”⁹⁴

De esto interpretamos que la obra de arte tiene una mera existencia en sí misma, que es autónoma a sus creadores. Algo de eso se sugiere cuando hablábamos de obra abierta. La misma obra, que como decíamos, es la huella que el proceso creativo deja, y que es presentada al espectador para su experimentar estético, es un ente autárquico que genera la huella en el recuerdo del espectador.

Es un proceso de doble vía, en el cual la obra, que es objeto poético (la cosa en sí) y gracias a la cual se da el resto del acontecer teatral; por el cual se convoca a dar comunión a esos espectadores, para que sean testigos observadores de “eso” que sucederá allá, esa misma obra es también el resultado de un proceso de poiesis. Hay un proceso de “impresión” en la percepción de la obra y en el proceso de generación de la obra. Esa doble huella es un devenir en el tiempo, un “estado-de-la-cosa” en el que la “piedra” pasa a ser escultura, y ese otro en donde se “muestra” al espectador.

Cuando elegimos hacer foco en la “presencia” de la cosa (la obra, y su reducción óptica, el acontecimiento), en el suceder de la escena (lo que está pasando), y no en el proceso previo de construcción (lo que “quiere decir”), las posibilidades son absolutas. Es como el esquizo análisis deleuziano, donde las categorías estallan y el observador es el “obligado”, diría Gadamer, a detenerse frente a su “significado” y explorar la obra/suceso.

Con el teatro, esta actividad es mucho más compleja porque la naturaleza del teatro, al ser un “producto” que sucede “en vivo”, el diagrama del flujo del deseo, de la acción y de la intención se complejiza. Es imposible, por otra parte, analizar la huella que queda en el recuerdo del que ha experimentado. Recordará el lector que, cuando definimos percepción estética, hablamos de lo que

⁹⁴ *La verdad de la obra de arte*. Hans George Gadamer. Texto de 1960, incluido en *El origen de la obra de arte*, de su mentor y maestro Martin Heidegger.

Baumgarten definía como aprehensión de lo bello. Gombrich se refería al fototropismo del espectador de arte, que busca “la belleza” “a la luz” de los objetos del arte. Por lo tanto el concepto de estético estaría definido por el foco de la mirada puesto en “lo bello” de la escena y todos sabemos que se suceden más que “cosas bellas” en un suceso teatral.

El análisis de la relación huella-suceso sucedidos durante el ente poético/ obra presentada “en-sí”, hecho a posteriori del suceso, puede ser ligeramente diferente para la parte del artista creador que para el espectador de la performance sencillamente porque los puntos de vista han sido diferentes, y porque los cuerpos se vieron involucrados de forma distinta, y el relato depende del punto de vista de cada uno.

La experiencia estética en el teatro

Lo que trataremos primeramente es de hacernos conscientes de los distintos niveles de realidad presentes en el evento determinado, para recortar el “fuera de foco” y situarnos en una capa de realidad en particular. Se pueden descartar “capas” de realidad en el análisis, a sabiendas que estás son inagotables y extendidas, tanto hacia “arriba” como “abajo”. De desconectar niveles de lectura para avocar por entero nuestras fuerzas concentrativas en el análisis del acontecimiento escénico que nos interesa.

Esta propuesta de análisis considera a la teatralidad como un nivel de realidad (aquello que según Patrice Pavis es específicamente teatral o escénico). Insistimos en que, en el marco de esta investigación, si hablamos de teatralidad, también hacemos extensivo este término a todas aquellas acciones que podamos considerar “meramente” (o mejor dicho “ónticamente”) *performáticas*.

Similar a los modelos propuestos por los investigadores Marco de Marinis, o incluso Patrice Pavis, o Jorge Dubatti, en sus intentos por alejarse de los antiguos modelos de análisis logocentristas heredados de la literatura, y partir de la escena y no del texto, nuestro objetivo es desarrollar un tipo de análisis más bien fenoménico, que identifiquemos similar al tipo de análisis fenomenológico interpretativo propuesto por Martin Heidegger.

La fenomenología interpretativa o hermenéutica fue propuesta por Martín Heidegger en 1927 como una metodología filosófica para descubrir el significado del ser o existencia de los seres humanos en una manera diferente a la tradición positivista. Como método investigativo se basa en la filosofía ontológica de Heidegger y, como tal, está interesada en entender los fenómenos en sus propios términos. El principal objetivo de Heidegger fue entender lo que significa ser una persona y cómo el

mundo es inteligible para los seres humanos. La fenomenología mira las cosas por sí mismas. Un fenómeno es, siguiendo esta lógica, lo que se muestra por sí mismo, lo que se hace manifiesto y visible por sí mismo. Una entidad puede manifestarse por sí misma de diferentes maneras dependiendo del acceso que se tenga a ésta.

Cartografías de los cuerpos en la escena

La fenomenología del cuerpo permite la descripción de un saber pre-tético, anterior al conocimiento científico y al pensamiento objetivo. El punto de partida del método concibe precisamente la disposición del cuerpo como pura condición de posibilidad.

En nuestro caso queremos montar una relación entre el concepto que “Cartografía” de los estados corporales del performer en relación al suceder de la escena, y de sus propios qualias, como representaciones de las experiencias pasadas en la escena.

Recordemos que en el comienzo del capítulo 1, atisbamos una consideración de carácter ejemplar, donde dábamos a suponer un escenario imaginario, donde invitábamos al lector a imaginar una situación en la que fuésemos a tomar un colectivo y este acelerase y “se nos pasara”. Bien, los experimentos mentales tienen la utilidad de “hacer como si”, cuando sabemos que no tenemos la capacidad de observar los fenómenos sucederse “en cámara lenta” frente a nuestros ojos, con sus “objetos atractores”, sus intenciones dirigidas, las “nubes de intención”, etc.

¿Cómo analizar una obra, de acuerdo a estas características? Podríamos intentar con un “modelo actancial” o un diagrama de flujo del momento, a manera de los esquemas con los que se grafica una “caída libre” o un despliegue de fórmulas como en química orgánica. También podríamos graficarlo como un campo de fuerzas que actúan alrededor de (una intención); o una intención que va dirigida a (una flecha), etc. O con representaciones en tres dimensiones a modo de maquetas,

Se hace necesario ganar conciencia sobre la infinidad de cosas que nos rodean en la escena, a nivel material, así como a nivel energético, fuerzas, tensiones.

Semejante lectura, tendiente a manipulación de la materia y las fuerzas (a nivel descriptivo) implica niveles de conciencia dispuestos, activos y *presentes*.

Para trabajar la escena en base a estos conceptos nos hacemos preguntas como:

¿Cómo cartografiamos las experiencias y los procesos del cuerpo, más específicamente, de la piel? ¿Qué hacemos con esas experiencias del pasado y las marcas que han dejado o dejan en los cuerpos? ¿Cómo mostramos una experiencia con el mirada puesta en la escena? ¿Qué construyo

como relato? ¿Cómo le transmito al Otro la experiencia que fue sólo mía? ¿Es certera la experiencia? ¿Cómo se verifica desde afuera? ¿Qué hago ver? Y, por otro lado, ¿podré saber cómo interpretará el espectador lo que muestro? ¿Cómo manejo el foco de la atención del espectador?

Poner el foco en el evento performático.

Como espero se haya visto hasta aquí, el eje sobre el que gira esta reflexión es el de las particularidades de la captación estética, entendida esta como un modo singular de relación del hombre con el mundo, aplicadas al evento performático. La dimensión estética como lugar de resistencia frente a la vacuidad del solipsismo, que genera el deseo de superar el vértigo que el Otro me genera y entrar en sus espacios de entre-ser.

Este es sin duda uno de los asuntos que se presentan como un desafío para el pensamiento estético en tanto que las preguntas acerca de ¿qué es lo que hace que un determinado objeto o situación en el marco de la performance sea captado estéticamente?, o incluso más: ¿qué cuestiones están implicadas en el momento de una captación estética o del producto artístico que constituye el acontecimiento poético? aún quedan sin responder.

Desde esta perspectiva, la cuestión sigue siendo comprender qué es lo que “convierte”, por así decirlo, a cuerpo, un objeto, o a una situación dentro del acontecimiento performático, en un objeto estético. Es decir, para aplicarlo al caso de este producto escénico que hemos construido, qué vemos en el acontecimiento que hace que sea definido como performance. ¿Podemos dar cuenta del acontecimiento convivial, el de los cuerpos presentes aquí y ahora en constante devenir con el acontecimiento que está sucediendo y del cuál somos parte? ¿Vemos la poiesis, el acto de creación metafórica, de instalación de una realidad otra, del “salto ontológico” que Ramón, por “no entrar en convención”, o el Quijote de Ortega y Gasset, no son capaces de ver? ¿Existen subjetividades que hacen cosas, o cuerpos a los cuales “les suceden cosas” y de los cuales nosotros, el público, somos espectadores, gracias a ese salto óntico⁹⁵ entre la naturaleza de unos, creadores, y otros, observadores? Los límites entre realidad y “constructo”, en la performance, se

⁹⁵ La diferencia entre óntico (lo que es, el ente) y ontológico (la pregunta por el sentido del ser en cuanto ser) radica en que lo óntico mira al ente, a la cosa, al mundo, desde afuera, contemplativamente, y esa observación no afecta la existencia de las cosas; mientras que ontológicamente, es una interpretación que el hombre da cuando “se pone a descubrir la esencia de las cosas”. El ser humano vive en una comprensión del ser al tener ser él mismo. Cada ente dice de su existencia con sólo dejarse ver. Pero ningún ente, salvo el humano, dice por sí mismo en qué consiste ser él. Para profundizar sobre esta diferencia, leer a Heidegger, “El ser y el tiempo.”.

encuentran desdibujados, y muchas acciones han carecido de un evidente tono "poético"...
entonces, ¿qué es lo que las hace "performáticas" y no sólo "vida real"?

APÉNDICE AL CAPÍTULO 2 (LA QUINTA PIEL, O EL ALMA HUMANA)

La quinta piel que desarrollamos al principio de este capítulo no es un concepto que explique una materialidad física de nuestros cuerpos humanos, sino una condición de ser para su manifestación en el tiempo. Hablamos de la vida, el alma, el pneuma, conceptos algo vagos pero que nosotros identificamos con la materialidad de la “voz”. La voz humana expresa quiénes somos y cómo estamos, ya desde su materialidad y cualidades tímbricas, como por lo que dice con su lenguaje articulado.

La voz humana: manifestación del cuerpo.

*“(…) ¡cuán dulce es encontrar en el estudio del canto la más noble evasión de las preocupaciones,
el más poderoso tónico del alma, el medio de expresión de. . . lo Indecible!*

*Ningún trabajo, ningún placer, pueden proporcionar con mayor intensidad las puras satisfacciones
que da este arte, tan profundamente humano y tan próximo a lo divino.”*

(Madeleine Mansion)⁹⁶

Cada voz tiene un registro único, reconocible como lo son las huellas dactilares y las marcas particulares de cada ojo. Cada fisionomía del cuerpo responde a una contextura física influenciada en parte por la genética, en parte por el ambiente, en parte por la historia personal de cada uno: los accidentes, las actividades que desarrolla, las formas particulares de mover y usar el cuerpo de cada uno. Así, esa “forma de usar el cuerpo” responde a una persona, una personalidad, una energía particular que moviliza ese cuerpo.

La voz humana es el medio de expresión más antiguo con el que cuenta el hombre, junto con el movimiento. El humano desarrolló la voz articulada con el propósito de comunicarse mejor, deviniendo del “lenguaje” de los sonidos guturales e inarticulados que compartimos con otras especies animales. Responde a una expresión que puede ser lógica (y articulada como el lenguaje hablado, o el canto), o puede ser expresión de sensaciones físicas: placer, dolor, aburrimiento, terror, alegría, llanto por tristeza.

⁹⁶ Mansion, Madeleine. “*El estudio del canto*”, Ed. Ricordi Americana. 1947

Mediante la voz podemos sacar emociones olvidadas, podemos remover heridas, sangrar traumas y dolores de lo más profundo. La voz expresa, lo que es una actividad puramente humana. El actor y docente Roy Hart desarrolla ampliamente el poder expresivo de la voz en su trabajo sobre las dificultades y particularidad fisiológicas y expresiva de cada uno.

“La voz está íntimamente ligada a nuestro cuerpo y emociones.

Desde el llanto del nacimiento hasta el grito de la muerte.

Es expresión, es comunicación, hacia fuera.

A su vez, la voz es una llave para el interior.”

(Extraído de internet. Autor anónimo.)

La voz en la escena

En la performance que desarrolla la tesista en el trabajo escénico, rol que hemos llamado “la Psyché” y que corresponde a la última de las pieles según nuestra teoría de las pieles, se trabaja con el recurso de la voz. También lo identificamos con “lo último y más profundo que nos habita y habitamos” y que hemos llamado *la última piel*. La voz es la expresión de la psyché.

Quisimos trabajar sobre lo que surge cuando traspasamos el límite de la voz “cuidada”, y donde la expresión transgrede a la técnica para convertirse en suceso vivo. Esa atracción misteriosa que nos produce la voz de aquel cuya fuerzas físicas están al límite de la resistencia, o esas voces que exultan en alegría y emoción. Nos preguntamos qué es de aquellas voces que expresan lo que está más adentro de las estructuras lógicas (y lingüísticas) del hablante.

Aquello que contiene la exhalación, el aliento, es lo más profundo de nosotros mismos. A nivel fisiológico, es nuestro desperdicio, la exhalación de CO₂ (dióxido de carbono) de cada una de nuestras mitocondrias, ya que cada célula imita el proceso del macro cuerpo, que es el que identificamos con nuestro ser físico. A nivel quizá poético, pero principalmente energético, aquello que soltamos junto con la exhalación (y la voz cuando está articulada) es el pneuma, lo que los antiguos romanos creían contenía nuestro espíritu; el prana, que según los hindúes contiene y transporta la esencia divina a todos los seres vivos; el chi de los chinos, que movilizan mediante respiraciones y secuencias para reorganizar la energía del cuerpo.

Nos remitimos al contenido de una película llamada “21 gramos”, que habla de que ese es el peso que pierde el cuerpo humano al fallecer, lo que sería el “peso del alma”. Más allá de esta metáfora

y de lo real que pueda existir en ella, nos pareció un buen punto de partida para explicar esa última piel que imaginamos intangible, que pretendemos por momento únicamente humana, que nos acerca a la divinidad (sea cual sea ese concepto), y que nos mantiene al filo entre la vida y la muerte. Metáforas históricas como “el aliento divino” o “el soplo de vida”, o la leyenda bíblica de que Dios creó a Adán “soplándole” vida a una estatua de barro, o de que el mismo Omnipresente (como lo es el Prana hinduista) “nombró” las cosas al crearlas, han venido alimentando nuestro inconsciente creativo a lo largo de proceso de creación de este trabajo sobre la expresión de la voz.

Capítulo 3: POR QUÉ PERFORMANCE

Este capítulo habla de la puesta en escena que acompaña esta investigación teórica. Primeramente, se explican algunos conceptos básicos sobre los que hemos trabajado y se intentarán responder inquietudes acerca de qué se pretende poner en foco.

Qué es la performance.

Si bien el término *performance* es un anglicismo que nos remite al verbo “to perform” (hacer, accionar), su uso ha trascendido las fronteras de su idioma original, para traducirse generalmente como “ejecución”, “puesta en acto”, “acción”. Estas dos últimas aplicaciones vinculadas con la *puesta en escena* y el concepto de *acción*, pilar aristotélico de la dramaturgia, son casi puramente teatrales. Y es que el término *performance*, insistimos, tiene tantas aplicaciones como la palabra “acción”. Por eso el término “ejecutar”⁹⁷ como traducción de *to perform* es una de esas acepciones a las que preferiremos no aplicar, pese a su asociación semántica con la palabra “hacer”.

Con respecto a esto, vimos en el primer capítulo que el término “poiesis” como proceso de creación es la palabra para el “hacer” más “artístico”, que destaca lo procesual de la creación. Así, el “poietes”, es el poeta, en su sentido más amplio, y para nosotros, el creador, el artista, el *performer*.

Dicho esto, utilizaremos la palabra con una especificidad del campo referida a cierta acción artística realizada en vivo, cuya denominación comenzó a popularizarse en la década del '60 en la costa este norteamericana, en relación al trabajo “off-side” (más correcto sería decir “off-Broadway”) de ciertos artistas, muchos de ellos de formación antes plástica o escultórica que teatral, que comenzaron a intervenir espacios muchas veces alternativos, como departamentos, sótanos, salas de arte y la vía pública.

El término *performance* suele confundirse con el de *happening*, y es que van emparentados tanto en su nacimiento histórico como en sus formas. La diferencia radica en que en el término *performance*, el foco está puesto en los “actuales” y en la acción, siendo la improvisación un elemento muy importante y alejándose de esta forma de la representación “teatral”. Por otro lado,

⁹⁷ O “trabajo”, como podemos deducir, suele aplicarse al caso de la “performance” del motor de un auto, o de maquinarias especializadas, o de un corredor de carreras, por ejemplo.

el happening, corriendo el foco ligeramente un poco de los objetos, se centra en el espacio y su plasticidad, en cómo esos elementos “ocurren” en el evento.

En este caso los eventos son los protagonistas, así como el público que es instado a participar. Este ya no es pasivo sino una parte esencial de la acción. Cabe destacar que la palabra “happening” quiere decir literalmente “sucediendo”, lo cual nos da una idea de la objetividad del suceso que ocurre; mientras que, como decíamos, performance, habla del proceso de la acción, y por ello pareciera sugerir un “performer” que “performa”, es decir, que acciona.

Sin embargo y pese a estas aclaraciones, en la práctica los límites son flexibles y se confunden las prácticas y los agentes artísticos que las realizan. Ambas suelen ser, por ejemplo, y en la práctica, interdisciplinarias y se suceden en los límites del consumo estándar de arte. Para un común entendimiento desde siempre hemos hablado de performance para referirnos a nuestro trabajo actoral.

¿Porqué performatear? ¿Porqué elegimos trabajar con una performance antes que con las formas clásicas del teatro?

Porque estamos investigando acerca del suceso, de aquello que llamamos acontecimientos, y de cómo el hecho escénico se constituye mediante manifestaciones de subjetividad puestas en escena, que construyen un discurso poético. Por ello encontramos más “verdad” en la *acción performática* que en la teatral propiamente dicha, porque con el elemento de improvisación podríamos descubrir sucesos imprevistos y originales, sucediendo de manera única y real (no mentales, no planeadas, no buscadas, en ensayadas). Queríamos *pre-sentar* una acción, a la cuál le daremos el marco de “acción teatral performática”.

En la búsqueda creativa y por los procesos por donde transitamos, nos hemos embebido de múltiples lenguajes, que, lejos de quedar a la vera de las investigaciones, fueron incorporados a la acción poética. Entendemos por *acción*, en el plano de lo real, a aquellas manifestaciones que, aún sin importar si han sido ensayadas con anterioridad, se *presentan* al público en su plena presencia en tiempo y espacio.

¿Qué quiero decir con estas acciones?

Queremos hablar de cómo las experiencias más íntimas pueden transformarse en objetos estéticos, con el método poiético (la poiesis como praxis y como condición creativa, una metodología y una estética) que cada artista (poietés) encuentre conveniente.

Queremos poner el foco en las micro acciones, a veces involuntarias, que expresan y dicen sobre la subjetividad del que experiencia *su estar en el mundo* (en este caso hablando sobre las experiencias vividas por y a través de la piel). Esta experiencia, común a todos los seres que *están* y *son* en este *Mundo* es inefablemente privada; sin embargo, como decíamos en el capítulo dos, es posible expresar un atisbo de esas sensaciones mediante acciones físicas o verbales (el lenguaje hablado) que establecen, en la *común-uniión* de los cuerpos en presencia convivial.

El cuerpo es en sí, expresivo, productor de signos, que se muestran a través de su piel como membrana que separa el interior del Ser del exterior del Mundo. De esta manera, el adentro y el afuera son reversibles, porque exponer el adentro, presentándolo hacia el afuera, esa actividad quirúrgica, casi de autopsia, es una acción poiética. Es poner en una mirada en el interior subjetivo del artista para revelarlo a la vista del observador, como si pudiésemos abrir un cuerpo para observar sus fluidos, funcionamientos y mecanismos.

¿Qué quiero que los espectadores vean?

Queremos generar un método de análisis que permita "leer" el objeto teatral propuesto ("performance"), con el foco puesto en los acontecimientos y microacontecimientos (acciones, microacciones, tensiones y estados). Una propuesta de análisis que difiera de los métodos con los que nos encontramos en nuestra búsqueda de referencias.

Este atisbo de propuesta sugiere que si existe una mínima intención consciente (aunque sea en el grado más bajo de la conciencia) en encontrar "teatralidad" (atisbos de teatro) en los sucesos y darles un marco poiético. Este marco está sugerido por la tarea poiética de los creadores del material "presentado", pero si no es aceptada la convención por el espectador, el convivio (conjunción de cuerpos: comunión) ni la expectación alcanzan.

¿Qué quiero demostrar?

Mi intención final sería acercarnos a las evidencias de que la teatralidad es un estado de la mente, sujeto a la voluntad de entrega, al deseo. Que si bien la teatralidad es una acción que construye

poéticamente el artista, la completa el espectador desde su mente y su aceptación del “pacto” tácito que implica la convención, dentro del marco espacio temporal de la acción mostrada en vivo en un encuentro de cuerpos, si no existe una intención en “pactar” ese acuerdo, este no se da. Sin duda se enmarca en un juego de entrega y compromiso a la intensidad del momento.

En estos momentos, y después de este trabajo, aún no podemos comprobar que efectivamente ese elemento de intención ligado a la “consciencia” sea efectivamente una condición a toda expectativa teatral, ni para todas las formas de teatro, ya que seguimos encontrándonos con formas que ponen en duda esta suposición.

¿Cuál es el objetivo de encontrar un método de análisis específico?

Generar un modo de registro a posteriori, de aquellos eventos que, considerándose “teatrales”, “performáticos”, “presentaciones”, “muestras” (y más) generen en el espectador el deseo consciente de “dar” el salto ontológico al vacío del acontecimiento artístico/poiético/“otro”.

Respecto a la pregunta “¿Con qué condición la acción real se transforma en poiesis?”, creemos que en la tensión generada en el acontecimiento de los cuerpos siendo observados por miradas de consciencias otras, es donde se genera la “irrealidad” que el Quijote desdibuja. Es decir, en la conciencia de la distancia entre una y otra realidad. Cuando se pierde la conciencia del salto, y aquí los motivos son muchísimos, o cuando es nula desde un principio, es cuando se habla de “espectador imposible”. Bien, este es el método para el espectador imposible, para el que decide jugar en el medio del río del suceso, donde “poiesis/realidad” juegan. El limbo, el entre, quizás.

¿De dónde surge esta percepción “otra” del hecho teatral?

Desde mediados del siglo pasado se comienza a hablar de Teatro posdramático, para englobar a expresiones de alteridad en el ambiente de la danza, la danza teatro, el teatro y las artes performáticas, donde los límites entre disciplinas fluctúan, donde el texto se convierte en mero atrezzo (o se revaloriza con intensísimos diálogos), donde se reduce la caja teatral a la intimidad del “cara a cara”, donde el actor se mata frente al público (en sentido figurado).

Los intentos por encontrar modos de analizar, criticar y estudiar estas obras provinieron de los campos de la semiótica, el periodismo, la crítica, desde las artes del espectáculo, a la variedad escolar, del Broadway off a las calles de Madrid. El teatro posdramático venía a quedarse, quizá

porque desde las vanguardias tardías, y quizá más aún, después del existencialismo y el absurdo, hasta la misma idea de “realidad” cambia.

Vivi Fernández, reflexionando sobre las rupturas culturales que se provocaron en el seno de mediados del pasado siglo, dice: “(...) *Se nuclearon y problematizaron experimentaciones en torno al rechazo de categorizaciones y limitaciones disciplinares, convenciones estéticas, formatos preestablecidos y metodologías prescriptivas como un modo fenoménico de acceder a la conciencia propia de sí en el máximo sentido de su espesor corporal, donde “el otro” es potencia y expresión constituyente de su mundo.*”⁹⁸

Reflexionando sobre este lugar del espectador en el siglo XXI, pensamos que el lugar del “teatro” hoy, es el lugar del existencialista frente a la “náusea”. La sensación de que “la realidad está ahí”, tal y como le ocurre al personaje en novela llamada, justamente *La Náusea*⁹⁹, puede llegar a ocurrir con tanta crudeza tanto “en la vida real” como en el “teatro”. La única diferencia entre una y otra, es el marco.

Por eso creo que más un análisis que “encasille” a la obra en un género teatral, adheriría a una búsqueda filosófica acerca del “caosmos” que genera la obra. El “absurdo” es entonces una toma de posición, es la elección del lugar desde donde observar los sucesos del mundo. Elegimos una mirada de espectador “existencialista, absurdo”, elegimos mirar la “cosa” aceptando la náusea inherente al vértigo del momento. Por eso creemos que “ver teatro” es un estado de la mente, porque es un lugar desde donde se accede conscientemente, simplemente porque en la lectura del acontecer como “teatral” ya existe la convención.

El lugar privilegiado del espectador es el que nos otorga la facultad de ejercer una lectura activa sobre los sucesos. El efecto que la acción poética genera, es afectar al espectador hasta entrar en un estado de “comunidad” (“estar en común, dice Fernández), adscribiéndose a la entidad fenoménica. La edición que el espectador hace, su “recorte” de la realidad que lo rodea, es subjetivo. Pero el encuentro permite que, a manera de “acuerdo”, las convenciones se aúnen.

⁹⁸ En: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas: *La aficción indescifrable de un cuerpo que es danza* (2012).

⁹⁹ Novela de Jean Paul Sartre, publica en el año 1938.

LA PUESTA EN ESCENA

Sobre los roles de la tesista

En este trabajo elegí desarrollar varios roles, de acuerdo a diferentes inquietudes por las que transito en estos momentos. Como primer tarea estoy desarrollando el rol de *directora*, tanto de actores (para las performances, donde por momentos se trabaja un registro más actoral, por otros más de la danza), como de la escena en general, en un rol que se asemeja más al de *régisseur*¹⁰⁰.

Asimismo surgió durante el proceso la necesidad de incursionar en el rol de *curadora*, una especie de *régie* de la materia plástica del espacio, colindante con el diseño de la escenografía y el ambiente sonoro.

Por otro lado tuve la necesidad de actuar, de performar. Para ello sentí muchos deseos de explorar mi voz y sus posibilidades.

En otros roles tuve decisiones, como en la composición de la música, en la gestión del evento, en la organización de las fechas, etcétera.

¿Cómo y con qué empezamos?

Los recursos humanos con los que contó el grupo desde los comienzos han ido variando, aunque algunas personas quedaron o redefinieron sus roles. Se hicieron al menos cuatro convocatorias, dos de actores, una para escritores y otra para artistas plásticos, por medio de redes sociales, de lo cual resultaron a veces aciertos, y otros motivos de encuentro personales.

Se transcribe a continuación una parte de una sesión de chat en donde se invita a participar a uno de los performers:

"Parto de un plan de acción: mi intención es generar un acontecimiento-muestra de arte, donde el cuerpo, la piel, el dolor, las sensaciones, el placer, las marcas sean el tema principal y a su vez una excusa para hablar del arte, del acontecimiento poético, de los encuentros entre los cuerpos y los sucesos... la "obra" es una muestra de arte, donde van a exponer ahí en casa taller artistas

¹⁰⁰ "En la ópera la tarea del régisseur es unir las partes, la música con el teatro, las plástica, la literatura", Carlos Palacios en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/noticiasdc/mas_informacion.php?id_noticia=1790

plásticos, en la parte de arriba, luego la parte de abajo se sucede con performances, vernissage, la idea de la banda tocando ahí en ese espacio. al final hay una escena medio onírica medio en silencio, y después de todo, una fiesta, probablemente más grande en la última función.

Nos interesa el teatro-antes-del-teatro, antes de la representación, la presentación. El actor que sin ser actor, está en escena, en plena presencia. El cuerpo que no quiere decir nada, que solamente hace. Quiero hablar de los cuerpos, de los encuentros entre los cuerpos. De las tensiones que experimentan/tamos en los cuerpos y entre los cuerpos. De las tensiones que generan el dolor y el placer en el cuerpo. Del encuentro entre un filo y una superficie. Del encuentro de dos universos, el choque, el filo, la grieta, el pliegue. Las relaciones entre los cuerpos. Cuando dos elementos se juntan se produce una atracción mutua, que desencadena en un choque, y en un consiguiente desgarre de la unicidad de cada uno de los elementos.”

La idea era conformar un colectivo artístico de naturaleza pasajera, que se reuniese con el fin de provocar este evento artístico. Con el plan de contar con una situación audio-visual, se convocó para ello a actores-performers, con lo que comenzamos a trabajar las escenas y solos.

Nos propusimos indagar en el relato que cada uno de los performers pueda construir acerca de la realidad que les sucedió, tanto como de su percepción de aquellos sucesos. Por eso, las directrices cada solista/performer serían particulares para cada uno de ellos. Íbamos a respetar las limitaciones y condiciones de cada cuerpos, explorando y explotando sus potencialidades. Porque el cuerpo no puede mentir acerca de su condición de cuerpo-mismo, pero sí puede generar poiesis con un accionar real. Cada uno de ellos “representa” una “capa de piel”, que son nuestra versión de la pentamusculatura del Taanteatro.

El colectivo artístico Preña Mutosi (que se autodefine como “Ciclo Pagano de Poesía, Performances y Música”) se suma como parte del equipo de trabajo, ya que desde hace algunos meses me he sumado a su proyecto de intervenciones en bares, fiestas, en la vía pública y con participación en festivales. La metodología de trabajo del grupo es singular y particular para cada presentación. Se hace una reunión grupal una vez a la semana, donde se discuten las próximas fechas a realizar, se arman proyectos para presentar a convocatorias (o el proyecto para el dictado de un taller sobre performance, por ejemplo), se comparte material. Luego, en este año, se sumó un día nuevo de reunión, que busca ser de entrenamiento y formación expresiva vocal y física. El grupo cuenta con actores, músicos, escritores, dibujantes, que comparten su hacer y sus inquietudes en pos de esta búsqueda temática tan singular que es la de Preña Mutosi. Las presentaciones suelen ser en Casa Taller en el marco del llamado Movimiento Sotánico (organizado por Las hijas de Israel), en los bares Hipo y Bela Lugosi (una vez al mes para cada uno) y en eventos esporádicos.

Los “otros” performers

Luego fue el turno de los artistas plásticos: para ellos hubieron convocatorias abiertas y cerradas. Les propuse su participación a varios artistas que fui conociendo en el transcurso de los últimos años, muchos de ellos por haber expuesto en Casa Taller, y cuyas temáticas me interesaban para esta exposición.

Luego le llegó el turno a la música, para lo cual comencé a trabajar con una persona de mi confianza, con la cual compusimos un tema que empezó a ser trabajado por la bailarina Morena Lucero M.. Para comienzos de este año 2015 tuvimos que hacer un cambio: se sumó el compositor Maximiliano Lezcano, con el cual compusimos los temas para las bailarinas.

Invitamos también a participar al colectivo Las Hijas de Israel, conocidos dentro del ambiente de la producción artística independiente de Córdoba por hacer del *noise* una marca personal, apelar al “ruidismo” para la generación de ambientes y atmósferas, muchas veces en conjunción con otras expresiones. Sin embargo, pese a que expresaron interés en participar, el grupo está fuera del país, por lo que no pudimos contar con su presencia.

La invitación al público

¿Quiénes asistirán a ver la obra?

El público será debidamente invitado, mediante una carta, mail, evento cerrado en facebook, etc., a un evento de carácter privado (no habrá “funciones” abiertas). En esta invitación se detallará: dirección del espacio, día y franja horaria que ocupará el evento sugerido.

¿Qué van a ver?

El público asiste a una “actividad teatral”. También podrá ser llamado “evento teatral”, “performance”, “presentación a público”, etc.

En el espacio será convidado con una suerte de agasajo, un aperitivo, escuchará linda música, podrá degustar una muestra visual. Será invitado a pasar un buen momento. Luego se desarrollará la actividad más típicamente “teatral”.

Pero, en realidad, lo que el público va a presenciar (no quisiera insistir con el término “ver”) es un “acontecimiento”. El acontecimiento está constituido por cada uno de los eventos particulares encerrados en el continuum de la sala.

¿Qué quiero decir con esto? Que, al instituirse un “evento”, determinado por la institución de una serie de coordenadas espacio-temporales, estoy demarcando la convención de la teatralidad en la singularidad de este evento. La idea de presentación conlleva, lógicamente, a la de presentar, a mostrar. Se presenta un acontecimiento que, según la convención, es un hecho teatral.

El espacio

“El público baja las escaleras de ese espacio. Oscuridad, luces ocasionales, barra. Un simpático muchacho expende vino y hay bocaditos para degustar. Vernissage. Entran en tono. Continúa la exposición.”¹⁰¹

En la búsqueda de espacios donde hacer la presentación de la muestra final, planteé las siguientes pautas:

- Preferencia por lugares destinados a muestras de artes visuales. Interés por la disposición del espacio destinado a la mirada del espectador. Conceptos como “Curaduría”, “exposición”, “vernissage”, venían rondándome.
- Búsqueda de un espacio “institucionalizado” para el arte. Con esto quiero decir un espacio que tenga reconocimiento por parte de los agentes culturales del medio, productores, gestores, y consumidores de arte, los feligreses. Para eso quedaban descartadas casas particulares.
- Por cuestiones burocráticas, evitar las gestiones necesarias para acceder a lugares estatales de cualquier clase.
- Poner atención a la ubicación física de la sala. Un espacio muy alejado del centro de la ciudad podría implicar inconvenientes para el jurado y/o los espectadores a la hora de asistir al evento.

“Si vamos a usar esa salita, tenemos que conocerla como el útero de nuestra madre.”¹⁰²

Finalmente, dimos con Casa Taller. El espacio a trabajar es una casona antigua, remodelada y que se usa actualmente para actividades cultural. La sala presenta características muy particulares. Cuenta en primer lugar con un espacio tipo hall o recibidor al que se accede por un pasillo corto. Luego este espacio se comunica con dos salas, relacionadas entre sí por una puerta,

¹⁰¹ Parte de un diálogo entre la tesista y un colaborador, vía chat.

¹⁰² Frase anotada en uno de los cuadernos de registro.

generalmente cerrada. Estas salas, junto con el hall se usan generalmente para muestras plásticas. Luego sigue un patio, dividió del espacio anterior por una gran puerta de vitraux.

Al sótano, quizá el lugar más interesante de la casa, por su particularidad, se accede tanto por delante de la casa, como por el fondo. Este sótano consta de cuatro habitaciones contiguas, unidas entre sí por aberturas. El techo es bajo y el espacio tiende a ser húmedo y oscuro.



De acuerdo con la teoría acerca del acontecimiento como evento en el espacio, este es una condición necesaria para que suceda el fenómeno, o al menos, le otorga validez objetiva al mismo, dado que, por suceder en el "espacio exterior" a uno, ha de existir una condición objetiva para donde enmarcar un discurrir temporal (antes y después) en el marco espacial fijado.

De igual modo se haría necesario determinar un ajuste temporal para el suceso, que debería tener un inicio y un final, para ser considerado "evento". Sin embargo, este último motivo nos deja muchas más dudas que certezas, acerca de la posibilidad de generar acciones artísticas con una masividad espacial y temporal múltiple.

La edición del ojo del director

En el proceso de armar este collage escénico, tuvimos que dejar mucho de lado, muchas veces en mitad del proceso de ensayos. Los procesos son largos y tediosos y muchas veces el factor económico interfiere en las decisiones de las personas a la hora de dedicarle su tiempo a un proyecto.

En este proceso, aprendimos que hacer teatro es gestionar y dirigir. Al menos en este trabajo, el rol de tesista-directora es también el de gestora, productora, investigadora, castinera, etc.: casi todo ello implica decidir.

Personalmente, como directora encontré muchas trabas a la hora de comunicar mis ideas al otro, especialmente con los actores. Es muy complejo hacer que la otra persona comprenda lo que una quiere decirles y quiere que haga. Con el caso de los músicos, se puso en evidencia que la falta de experiencia en producir música con un objetivo determinado (ser bailada, por ejemplo) era un obstáculo a la hora de dirigir las acciones de otros.

Para la escena, construimos acciones tendientes a organizar la mirada de los otros. Trabajamos con la idea de *foco*, extrapolado de la fotografía y el cine, a un arte *aurático* como el teatro. ¿En qué ponemos el foco?

Los fotógrafos y el registro.

Para registrar estos eventos recurrimos a fotógrafos, amigos y conocidos, que de alguna forma, directa o indirectamente, estuvieron involucradas en el proceso. Elegimos sus miradas justamente por eso, por su cercanía a nuestro “punto de vista”, y por la apreciación del suyo propio. Nos interesaban miradas escrutadoras, que tuviesen la práctica de captar el suceso, *enfocarlo*.

También en busca de este fin es que contamos con un camarógrafo cuyo rol es el de trabajar con el foco puesto en la aguja del tatuador, en el punto de encuentro entre el filo y la carne, entre el trabajo de impresión del símbolo y la piel, para luego proyectar esas tomas.

El juego con el foco.

El trabajo con el foco es uno de los primeros objetivos a trabajar cuando comenzamos a indagar en el tema del acontecimiento. Para hablar de algo que acontece se hace necesario precisar un tiempo y un espacio objetivos, coordenadas que determinen el momento concreto y delimitante de ese evento en un continuo espacio-temporal infinito a la percepción humana. Esto es para los fines de la comunicación de ese evento.

Cuando hablamos de foco, no hablamos solamente de aquel que es capaz de manejar un fotógrafo, sino además del ojo que la vista del observador regula, tanto fisiológica como perceptivamente. El ojo (órgano exterior de nuestra percepción) “elije” qué punto es el que va a ser focalizado, de acuerdo al grado de interés que le despierte, tanto por lo atractivo del objetivo (por ejemplo, y encontrando un paralelismo con el foco de la cámara, un objeto brillante, o una bella flor entre un fondo de maleza verde), como por la relevancia icónica que representa (la línea del horizonte cuando se está frente al mar, las señales de tránsito en la ruta, los peatones a uno y otro lado de la ciclovía, mi mascota jugando, mi madre gesticulando, el televisor, la taza que estoy por tomar, o las palabras en una pantalla). Aquello que no está en foco queda en un segundo plano, “borroso” a la vista, aunque sin embargo, dentro de nuestro campo visual. Hay personas con mayor o menor capacidad de enfoque, hecho que responde a distintos factores. El astigmatismo y la miopía son versiones de distintas “dificultades” a la hora de enfocar la visión, fisiológicamente hablando.

Pero después está la “visión” de la conciencia, el foco puesto en aquello que la mente encuentra “considerable”. Un ejemplo de nuestra capacidad humana de enfoque consciente es lo que se suele llamar “concentración”. Cuando un niño cumple con su escolarización y se le enseña a “prestar atención”, en realidad se le está incitando a dirigir su foco consciente a “la clase”, y no a sus compañeros charlando, a los autos que pasan por la calle o a la revista que esconde debajo del banco. Suele ocurrir que cuando la criatura se aburre en la escuela, se “distrae”, se lo rete o se lo envíe a un especialista o un médico.

Cuando vamos a ver teatro nos focalizamos en lo que ocurre “en escena”. Cualquier intromisión de otro foco de atención nos dispersa, nos distrae del objetivo de “ver teatro” y nos molesta. Ejemplo, una señora con un ataque de tos a nuestra derecha en la platea es considerada “distractivo”; un ruido proveniente de la cabina técnica detrás de nosotros un objeto que se cae entre los asistentes, un espectador desenvolviendo un caramelo, un mal olor “casualmente” percibido. Todos son factores que nos distraen de aquello que hemos ido a hacer / ver.

“Hace algunos años que tengo la vivencia de “no poder concentrarme” en la ficción o en el relato cuando voy a ver teatro: me aburro, me pierdo en la historia, no presto atención al vínculo entre los personajes. En mi trabajo final de la licenciatura también quise hablar de esto. De esta “dificultad” perceptiva, que, sin embargo, me ha hecho desarrollar un gusto por el observar “detalles” que ocurren frente a nuestros ojos y que a veces se los pasa por alto por considerar el macro evento: una gota de sudor en la punta de una nariz, un botón que se desprende y cae cerca de la platea, un anillo de compromiso olvidado por el actor en el dedo de un “Hamlet”, un tatuaje no tapado, las costuras de un vestuario. Los accidentes son maravillosos y, muchas veces, cuentan otra historia.”¹⁰³

Sobre esto quisimos investigar, sobre “qué vemos” cuando “vemos teatro”.

¹⁰³ Comentario de la tesista.

QUÉ VAMOS A VER

A continuación relataremos cómo se sucederán las acciones de manera temporal, cronológica. De acuerdo a la teoría, decíamos que la percepción y la mente, organizan la sucesión de acciones del continuum, en un tiempo lineal, que constituye un relato. El espacio funciona de esta manera como una “hoja en blanco” en donde se trazan los recorridos de las acciones.

Llegada de los presentes

Tiempo 00:00 - Ramirez de Velazco 957. Barrio Ducasse. - 20.30 hrs. Puntual.

La excusa para el evento es la inauguración a una muestra de arte. En la entrada de una casa blanca numerada en donde apenas se deja leer “Casa Taller”, los espera un asistente que les abre la puerta.

El público debe presentar su invitación (cerrada, privada y exclusiva) a la persona que abre la puerta.

Entrada del público a la sala; exposición, charla con los artistas. Situación social.

Copa de vino.

Luz tenue. Música extradiegética. Presencia del dj en la sala de abajo.

El público puede ver la muestra montada para la ocasión.

En el patio la artista plástica Muchi pintará un cuadro en vivo. Mientras el público espera se expenderán alimentos y bebidas a los presentes.

(Tiempo de contemplación de la obra estimado: 30 minutos)

Instalación en el baño a cargo de María del Carmen Cachin Marusich.

- Suena “Cuadros de una exposición”, intervenido con textos de Allan Kaprow leídos por encima. Son un prelude a la acción y un comentario a lo que sucede.
- Música ambiental. Sonido ambiente, música chill out (por ejemplo, Goldfrapp).

Se invita al público a bajar por las escaleras.

Entrada al sótano

Propuesta de Atmósfera Sonora y Visual

Interior del cuerpo humano, latidos, los sonidos se perciben como si viniesen desde adentro del cuerpo mismo, donde el espectador es parte de la organicidad del cuerpo.

Visualmente se busca la imagen de un manojo de arterias y venas, un bosque orgánico y blanco. Tejido orgánico, entrecruzamientos, mangueras rellenas de sangre que palpita. Ramas, tejidos, lazos, tramas.

En lo sonoro, al sonido del líquido que fluye que forma parte de la casa, se le suman el “ruido” que genera la interferencia de las corrientes energéticas de cada individuo con el entorno. Así, según cada escena que se suceda, el sonido de fondo es diferente y una ligera variación del anterior, de manera que devenga en una ola de sonido a niveles hipoacúsicos casi al límite de lo imperceptible.

En la última sala se desarrolla una escena con textos, que requiere de ruidos y sonidos que recalquen la atmósfera de bosque, de vacío lleno, los ecos, el goteo.

Descripción de lo que sucederá en el sótano del espacio (según los planes)

“Me enfrenté ante el desafío de describir qué veo y cómo veo en mi mente.

Es una posible interpretación, la mía, desde mi mesa sentada ante una hoja en blanco.”

El público recibe la invitación a descender al sótano. Se los acomoda alrededor de las paredes de la habitación, que ostenta luz negra.

En el medio de la habitación, cerca de la abertura de la puerta, de escasa altura, una boca respira ruidosamente, envuelta en un plástico negro. Un par de manos palpan el plástico que se extiende como las alas de un insecto. Las manos deslizan, suaves, a través de la oscuridad tensa. Aparece una luz de fondo, que ilumina a través. La respiración sigue. La luz se mantiene fija en el frente. Dura unos instantes y desaparece. La figura se desarma. De la espalda de la cosa sale una mujer alta con un rodete que queda atado a la mano de Él. Ella comienza a andar. La vista de una tensión en su estremecer hace tomar conciencia de la cuerda que los encadena en los tobillos. Ella intenta huir. Él intenta convencernos de que la mujer es buena raza, tiene un buen amo. Está bien cuidada. Él y la mujer comienzan a ejercer una danza violenta. Ella intenta acercarse al afuera. Él la oferta, ella es su posesión. Ejerce fuerte control sobre la mujer, cada uno va por su lado pero Él tira de ella. El espacio en donde se desenvuelven es pequeño, como si les quedara chico. El

movimiento tiende a ser concéntrico: giran sobre un centro imaginario. Él nos sigue reprimiendo a la mujer que parece querer decirnos algo. En el éxtasis de la escena ella levanta el brazo y quiere pedir ayuda. La presencia del otro genera rechazos y encuentros entre los cuerpos. Es una batalla de cuerpos. De repente, Él le tapa la cara a la mujer y la baja con ella. Luego ella escapa lentamente, toma unas tijeras y corta ese vínculo. Cuando Él descubre el escape grita en silencio y desaparece... Ella rompe con la punta de la tijera la pared de cinta que se arma en la abertura y nos invita a continuar la huida a través del pasillo.

De la abertura que ella va rompiendo, sale un aroma intenso a inciensos encendidos. En el pequeño espacio donde el público se acomoda se encuentran objetos personales y luces tenues. Una mujer con el rostro vendado canta una canción en la tela. Hacia el final, se levanta, se acomoda en un espacio pequeño y prepara tinta china. Con el pincel, comienza a dibujarse un límite en su piel, despacito, disfrutándolo. Cuando concluye, comienza a relatar acerca de las experiencias que a ella le han dejado marcas en su cuerpo e invita a sus observadores a escribir sobre ella palabras que desangren y que acaricien, palabras que hieran y palabras que curen. Ella va lamiendo eso que las personas escriben en su cuerpo como un gato. Ella se queda lamiéndose la piel.

Comienza a sonar el violín. La violinista nos seduce y nos hace entrar al cuarto más grande, más luminoso. En el espacio encontramos a la misma mujer de arriba, envuelta en un vestido y en el suelo con flores esparcidas. Lentamente la mujer se va deshaciendo de la quietud y se mueve despacito debajo de las flores. Tiene puesto un vestido vaporoso y con muchas capas.

Se mueve con la música. Tiene el cuerpo tomado por el movimiento. Su cuerpo es como el péndulo que oscila en la superficie de la tierra. Su cuerpo es un trompo, que tiene una atracción por la gravedad que la tensa entre la melodía y la caída.

Cuando el violín calla, se les invita a ingresar al cuarto contiguo. Una muchacha aparece envuelta en hilos y atrae al público hacia ella. Comienza a bailar en su red y nos envuelve a todos con sus movimientos. En la circunstancia, ella misma se envuelve, desespera, grita y huye.

Todas estas visiones nos hablan del lugar del cuerpo en el espacio y cómo se vivencia este existir.

Continuamente, en una mesa luminosa, dos sujetos destapados se disputan el diálogo imposible de un monólogo con dos cabezas. Recitado preñamutosiano.

Rato de distendimiento. La barra se habilita para los paladares invitados.

Irrumpe entonces una muchacha que nos invita a intervenirla... mientras tanto, arriba, continúa la acción con la pintura...

Acciones para ver. Tocar. Intervenir. Sentir. Y vivir.

“La piel que soy”
Trabajo final de la Licenciatura en Teatro con orientación Actoral
Soledad Valeria Cipollari

EPÍLOGO

¿Qué podemos decir acerca del tema que nos trajo aquí, sobre el cierre de este informe? Que en la búsqueda de definición de “lo teatral”, hemos venido rastreando aquello que, siendo denominado con el nombre de “teatralidad”, convierte en “teatral” a una acción performática (hablamos de acción no verbal) y que determinamos que para que una acción sea “teatral” (por “poética”, artística”), se hace necesario que se “convenza de ello” a los espectadores del acontecimiento.

Que la teatralidad es, básicamente, el teatro menos el texto; que la teatralidad es un estado de los acontecimientos; que la teatralidad es, según Óscar Cornago, un paradigma de la modernidad, y que estas son todas miradas sobre el mismo fenómeno, que no es exclusivo de la escena, sino que de alguna manera “la circunscribe”, la “especifica”, alejándola de la “literalidad”, es decir, de lo específicamente literario, del texto. Que el teatro es un fenómeno de cuerpos en presencia, que gracias a esa presencia de cuerpos que generan la poiesis (el arte) y los espectadores que la observan y participan en ella, es que el teatro es un acontecimiento vivo, aurático y convivial. Que la praxis poética no se puede escindir del trabajo humano, que es un trabajo no tendiente a un fin, que la obra de arte es una convención en la percepción, que la percepción estética es una forma de experiencia vivencial y sensible del mundo, una aprehensión de una realidad “otra” a la que el artista invita a participar al “observador”.

Con la forma de la performance vemos además resaltado el elemento de suceso único del acontecimiento en devenir, que no admite relaciones ni definiciones previas. Vemos que el llamado arte post dramático (en la era de la post modernidad) conjuga una superación de la literalidad y una completa soberanía de la escena, con formas mixtas, cruzadas, heterogéneas de trabajo, de formas artísticas, donde el proceso y el producto se fusionan, muchas veces dejando expuestos en el acontecimiento espectral sus mecanismos y sus engranajes. El arte contemporáneo no tiene formas a las cuales aspirar (como a un canon), pero sí hace gala de toda la libertad conquistada por las vanguardias históricas, y todo el entramado de la realidad para su re-construcción poética (recordemos que poiesis es un hacer productivo de la poiesis misma).

Los conceptos de belleza han cambiado en torno a esta caída de los cánones y por regla general podemos decir que el arte contemporáneo trabaja con el “collage” (ver: Rosalind Krauss sobre la obra de Pablo Picasso), o como lo llama el teórico Fredric Jameson, “pastiche”. Según una investigadora española que analiza el concepto de pastiche como estética posmoderna, “Jameson

concibe el pastiche como un fenómeno asociado al deseo humano de habitar en un mundo transformado en imágenes, en pseudoacontecimientos o en espectáculo.”¹⁰⁴

El espectáculo en el que Guy Debord y Jean-François Lyotard ponen el ojo, al tomar conciencia de que la mediatización implica una caída de los grandes relatos, y una puesta en valor de las “pequeñas historias”, que reivindican lo individual y lo local frente a lo universal. Esto implica una fragmentación, y quizá también una “babelización”, donde al caer el discurso hegemónico (política, social y económicamente, y por ello, en el plano de la creación, la comunicación y la expresión), el hombre se enfrenta a su propia subjetividad expuesta al mundo. El concepto de posmodernidad parece originarse en las corrientes francesas que dieron cuna a Bataille, a Delleuze, a Foucault.

No podemos evitar contemplar estas definiciones e intentar relacionarlas en esta pretensión de una “teoría del todo” que sugerimos al comienzo, donde a la hora de “interpretar” un espectáculo, es el método fenomenológico interpretativo heideggeriano, o el hermenéutico que su alumno Gadamer desarrolla, el que más se ajusta a esta búsqueda de “des-aprender” el “único y verdadero sentido” de la obra, sino explorar las diversas manifestaciones e interpretaciones que esta suscita en las subjetividades de los espectadores. Con respecto a esto, hacia el final del proceso de escritura de este material, nos reencontramos con Chevallier¹⁰⁵, con quien familiarizamos la búsqueda de un modelo de análisis alternativo del acontecimiento teatral (artístico). Jean Frederic Chevallier es francés, teórico, y trabaja en Calcuta, en la India, con una hibridación de culturas y subjetividades que vincula su origen con lo nativo, con ocasionales colaboraciones de actores, bailarines, directores, docentes e investigadores de México y otras partes del mundo.

Como dijimos en un principio, nuestra intención fue reflexionar acerca del suceso teatral y su ontología como manifestación-en-el-Mundo, como estado de las cosas y acontecimiento convivial y aurático, de origen poético. Este recorrido no acaba acá, y es de alguna manera una inauguración a un segundo capítulo, u “otro ángulo” de la red de temas que entrevimos en estas páginas.

¹⁰⁴ Inmaculada Murcia Serrano: La estética del pastiche postmoderno. Una lectura crítica de la teoría de Fredric Jameson. Página 225. En dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3282990.pdf.

¹⁰⁵ El primer contacto con “Fenomenología del presentar” fue en el año 2014. Sin embargo luego de una primera lectura, el material de Jean Frederic Chevallier quedó archivado. Casi finalizando el mes de marzo, nos reencontramos con él y, sorpresivamente y con gran placer, hallamos en sus ideas y modelo de análisis, muchos ecos con nuestra búsqueda, hallando en la inquietud por el método fenomenológico de percepción e interpretación del hacer artístico. Encontramos su trabajo también en <http://cuadrivio.net/dossier/la-crisis-ha-terminado/> donde reflexiona acerca de la tan mentada “crisis del teatro” posmoderna.

Nota de la autora:

(Los anexos que el lector pueda encontrar a continuación forman parte de la presente investigación, pero se han considerado accesorios al desarrollo de esta línea narrativa.

Estos son:

- Proceso de Trabajo Final
- Texto curatorial
- “Teatro de la presentación”. Mail de invitación a artistas.
- Presupuesto general para el montaje de la obra, edición e impresión de corpus teórico y demás.
- Recorte de cronograma diario de las actividades del mes de marzo de 2015.
- Ejemplo de notas de ensayos.
- Guías para la escena.
- Lista de artistas que trabajan en la obra
- Dibujo de planta de Casa Taller y aproximación a la escenografía
- Boceto de vestuarios

BIBLIOGRAFÍA

- Alba, Guillermo Roque. (28/05/2014) *Sensación y Percepción*.
<https://prezi.com/ttevbkuxeohc/sensacion-y-percepcion/>
- Baiocchi, Maura y Pannek, Wolfgang. (2011). *Taanteatro, teatro coreográfico de tensiones*. Córdoba: Ediciones El Apuntador.
- Beaulieu, Alain. (2012). *El ser y el acontecimiento, la estética de Gilles Deleuze*. Buenos Aires: Editorial Letra Viva.
- Castillo, Edelmira. (2000) *La fenomenología interpretativa como alternativa apropiada para estudiar los fenómenos humanos*. Cali: Revista Universidad de Antioquía. Consultado en <http://tone.udea.edu.co/revista/mar2000/Fenomenologia.html>.
- Chevallier, Jean-Frédéric. (2011). *Fenomenología del presentar*. En *Literatura: teoría, historia, crítica*. Volúmen 13, n°1. Trimukhi Platform: Calcuta, India. Extraído de www.bdigital.unal.edu.co/26103/1/23648-82495-1-PB.pdf. También: <http://www.trimukhiplatform.com/trimukhi-en-espanol-p74460> y <http://cuadrivio.net/dossier/la-crisis-ha-terminado/>.
- Constantino Nicola. <http://www.nicolacostantino.com.ar/>
- Conti, Romina. *Herbert Marcuse y Martin Seel. Actualización crítica de una estética no conceptual*. Teoría Crítica. CETEC. ISSN 2314-1328.
http://www.teoriacritica.com.ar/?page_id=608
- Córdoba Córdoba, Mario. (2004) *Noción de intencionalidad en Edmund Husserl*. Rosario: Escuela de Ciencias Humanas. Programa de Filosofía. Universidad del Rosario.
<http://www.monografias.com/trabajos23/intencionalidad/intencionalidad.shtml#ixzz3VQu36hpA>
- Cornago, Óscar (2009). *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad*. Medellín: Agenda cultural Alma Mater N° 158. Universidad de Antioquía. SBN 0124-0854.
<http://www.telondelfondo.org/numeros-anteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>

- Difundir.org. (26/03/2015) “Los 10 peores dolores que el cuerpo humano puede experimentar ¿Te ha pasado?”, en Difundir.org.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (2004) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Dubatti, Jorge. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Editorial Atuel.
- Dubatti, Jorge. (2009). *Filosofía del Teatro II*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Dubatti, Jorge. (2011) *Introducción a los estudios teatrales*. México DF: Ed. Libros de Godot.
- Dubatti, Jorge. (Enero/ Abril 2011). *Pensar la expectación desde la Filosofía del Teatro: Miguel de Cervantes y Jorge Luis Borges frente al espectador teatral*. Buenos Aires: La revista del CCC [en línea]. n° 11. (citado el 12.03.15). Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/216/>. ISSN 1851-3263.
- Einstein, Albert. (1998) *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*. Madrid: Ediciones Atalaya
- Fernández, Vivi. (2012) *La afección indescifrable de un cuerpo que es danza. Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*. Buenos Aires: Editorial Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas. Consultado en: <http://red.antropologiadelcuerpo.com/wp-content/uploads/Fernandez-Vivi-GT7.pdf>
- Gadamer, Hans George. (1991) *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. España: Ed. Paidós.
- Gadamer, Hans George. (1960) *La verdad de la obra de arte*, incluido en *El origen de la obra de arte*. Madrid: Editorial Alianza.
- Galhós, Claudia. (2009) *Unidades de sensación. Capítulo 7, en Arquitecturas de la mirada. Colección: CdL: Danza y Pensamiento, Número 2*. Madrid: Editorial Universidad de Alcalá de Henares.
- Greiner, Christine. (2009) *La visibilidad de la presencia del cuerpo como estrategia política. Capítulo 3, en Arquitecturas de la mirada. Colección: CdL: Danza y Pensamiento, Número 2*. Madrid: Editorial Universidad de Alcalá de Henares.

- Kaprow, Allan. (1966) *How to make a happening*. Nueva York: Mass Art.
<https://www.youtube.com/watch?v=8iCM-YIjyHE>.
- Kaprow, Allan. (1985), *La cola meneando al perro (Tail Wagging Dog)*, publicado por primera vez en The ACT Performance Art Journal.
<http://artecontempo.blogspot.com.ar/2008/05/allan-kaprow.html> u original en inglés:
https://www.google.com.ar/webhp?sourceid=chrome-instant&rlz=1C1AVNC_enAR563AR563&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=The+Act+%E2%80%93+a+Performance+Art+Journal+allan+kaprow+tail+wagging+dog+year&spell=1.
- López Sánchez, Gonzalo.(07/03/2015) *La explicación de la ciencia para el vestido azul y negro o blanco y dorado*. Madrid: ABC.es. Ciencia. Link:
"http://www.abc.es/ciencia/20150228/abci-vestido-azul-blanco-201502271934.html"i-vestido-azul-blanco-201502271934.html
- Malo, Antonio (2007). *Teorías sobre las emociones*. Philosophica: Enciclopedia filosófica on line. <http://www.philosophica.info/voces/emociones/Emociones.html>
- Mansion, Madeleine. (1947) *El estudio del canto*. Buenos Aires: Ed. Ricordi Americana.
- Martínez, Trinidad. *Marcas efímeras*. Mav: Canal cultural.
http://www.mav.cl/marcas_efimeras/index.html.
- Mater, Joan. (8/12/1995) *Entrevista con Allan Kaprow*. Publicado en Off Limits. Rutgers University and the Avant-Garde 1957-1963. The Newark Museum y Rutgers University Press. Nueva Jersey.
<http://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/html/kaprow.html>"tp://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/html/kaprow.html
- Murcia Serrano, Inmaculada. (23/10/2009). *La estética del pastiche postmoderno. Una lectura crítica de la teoría de Fredric Jameson*. Sevilla: Revista Internacional de Filosofía Contrastes, vol. XIV. Departamento de Estética e Historia de la Filosofía Universidad de Sevilla. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3282990.pdf
- Palacios, Carlos. (30/12/2009) *En la ópera la tarea del régisseur es unir las partes, la música con el teatro, las plástica, la literatura*. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/noticiasdc/mas_informacion.php?id_noticia=1790

- Pavis, Patrice. (2005) *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Prieto, Antonio. (noviembre de 2005. *Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico*. Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral, No. 1. México: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), CONACULT.
<http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/07/los-estudios-del-performance-una.html>
- Serrano de Haro, Agustín. (1997) *Fundamentos del análisis fenomenológico del cuerpo en La posibilidad de la fenomenología* (pág. 185-216). Madrid: Editorial Complutense. En www.accionfilosofica.com/misc/1243742891crs.doc.
- Soberano, Ramsés. (2007) *Deleuze; Defragmentación de las estructuras clínicas y de las unidades discursivas*. Revista Observaciones Filosóficas. México: Universidad Veracruzana. <http://www.observacionesfilosoficas.net/deleuzedefrag.html>
- Schimmel, Paul. (1998) *Leap into the Void: Performance and the Object*. Out of Actions: between performance and the object, 1949–1979. Los Angeles, New York/London: MoCA.
<http://artecontempo.blogspot.com.ar/2008/05/allan-kaprow.html>
- Taylor, Diana. (2005) *Hacia una definición de "performance"*, Revista Picadero n°15: *Teatro y performance*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Tye, Michael. (20/08/1997) *Qualia*. Texas: Stanford Encyclopedia of Philosophy.
<http://plato.stanford.edu/entries/qualia/>
- Valenzuela, José Luis. (2000). *Antropología teatral y sus acciones físicas*. Buenos Aires: Ediciones del INT.
- Villares, María. (4/12/10) *Hundertwasser y sus cinco pieles*. La paradoja de la percepción.
<http://maricarmenvillares.blogspot.com.ar/2010/12/hundertwasser-y-sus-cinco-pieles.html>.
- Yaccar, María Daniela. (3/08/2014) *Vivimos en un país en el que todo el mundo actúa*. Buenos Aires: Página 12. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-32943-2014-08-03.html>
- Wikipedia. (12/09/2014) *Hipótesis de Sapir-Whorf*. Wikipedia, la enciclopedia libre.
- Usuario "xavygs". (11/6/2012) *Lenguaje privado según Wittgenstein*.
<http://www.buenastareas.com/ensayos/Lenguaje-Privado-SegHYPERLINK>

"<http://www.buenastareas.com/ensayos/Lenguaje-Privado-Seg%C3%BAWittgenstein/4505250.html>"
<http://www.buenastareas.com/ensayos/Lenguaje-Privado-Seg%C3%BAWittgenstein/4505250.html>

- Usuaría: xyzmarian. (2009) *Fragmento de El AntiEdipo: Capitalismo y Esquizofrenia*.
<http://www.taringa.net/posts/apuntes-y-monografias/2107053/Introduccion-al-Esquizoanalisis.html>.
- (09/06/2012) *¿Qué es una "vernissage"?* Protocolo y etiqueta.
http://www.protocolo.org/social/etiqueta_social/que_es_una_vernissage.html
- Ziegler, Klaus. (16/03/2011). *Espacio, tiempo y continuum*. Colombia: El espectador.
<http://www.elespectador.com/impreso/espacio-tiempo-y-continuum-columna-257319>
- (Fuente removida a la fecha. Consultada en septiembre de 2014)
<http://sebft.wordpress.com/2012/06/19/fenomenologia-del-cuerpo-y-del-dolor-fisico-1a-y-2a-sesion/>

ANEXO

Sobre el proceso.

Cómo fue el proceso desde sus inicios

Los albores de las primeras inquietudes fueron allá en 2008, cuando la inquietud acerca de trabajar con *hechos reales* me invadió. Desde hacía un tiempo que venía dudando de la ficción, de la capacidad de sorpresa que me generaba el teatro como espectadora. Venía impresionándome más por eventos y sucesos reales.

Durante el 2009 me ocupé de mi producción de cuarto año, en la cual básicamente trabajábamos el suceso real y la idea de banquete. Nos interesaban los sucesos reales, la no ficción. Para ello, usábamos un espacio real (el antiguo bar Treintaiuno), en donde armamos una suerte de cabaret. Cruzada con escenas “teatrales”, escenas de Marco Antonio de la Parra, sucedían hechos “reales”: bailarinas, un tango en el patio (una de las funciones debajo de la lluvia), un banquete preparado especialmente para nosotros, servido con un buen vino y estimulantes secuencias de luces acondicionando el espacio donde se ajustaban nuestros cuerpos con los del público, en un diciembre de mucho calor y emoción. Ese fue uno de mis puntapiés.

Durante el 2010 estuve ocupada con otras producciones teatrales de dirección ajena, por lo que las ideas se mantuvieron al margen en mis procesos creativos.

Fue en el 2011 que empezó la “travesía”, cual Odiseo. Hubieron variadas esfinges en el camino. Contaba con la asesoría de Marcelo Comandú y de Oscar Rojo, y la co-asesoría de Maura Sajeve, a los cuales debo agradecer con mucho cariño la paciencia y el acompañamiento.

A nivel teórico, me aboqué a estudiar la idea de mito y ritualidad. El mito de Eleusis fue en realidad la primer idea para trabajar. Me interesaba mucho en el origen del teatro, una alternativa a la estudiada referencia a las bacanales de la antigua Grecia. Si bien a nivel teórico el tema aún me resulta fascinante, en la escena, sin embargo, se hubiese complicado su representación, por lo cual decidí tomar un mito y desarrollarlo en escena. También estaba estudiando la violencia en la escena, el teatro de la violencia, la llamada “Estético del mal”, el erotismo, el silencio y lo inexpresable. También estudiaba sobre el convivio.

En el mes de Julio comenzamos con los ensayos del esbozo del primer proyecto. El lugar era la antigua sala de Bordes. En esos momentos comenzamos a ensayar con Soledad Avellaneda como

actriz y asistente de dirección y Ana Gei como actriz. En un momento se sumó Roxana Sella, pero su participación en el proceso creativo fue de tres encuentros solamente. Trabajamos con la idea del cuerpo de la mujer. Teníamos un texto de Tantanian, quería trabajar con el personaje de Eurídice (del mito de Orfeo). Me interesaba la presencia/ausencia, el desgarró emocional, la mujer como figura de la melancolía. Estas experiencias no dieron resultados escénicos concretos, sin embargo podría decirse que se trató de una primera instancia del experimento sobre las experiencias de los cuerpos. Por ese entonces me hacía preguntas del tipo: “¿Cuándo el dolor se torna expresivo? ¿Cuándo el placer se convierte en un motor expresivo?”

Durante el 2012 ensayamos con un grupo convocado a través de “facebook” una obra de mi autoría, con el tema de “La violencia en la escena”. Estudié por un tiempo al movimiento de teatro británico “In-yer-face”, con la intención de poner en escena el texto propio (“Waking up in the sprawl”) asumiendo una estética y metodología afín a las obras de Mark Ravenhill, Sarah Kane, y también al grupo de teatro americano, originario de las primeras “performances”, The Living Theatre. Contaba con cinco actores, tres mujeres y dos hombres, y ensayábamos de dos a tres veces por semana. Por cuestiones de tiempo el proceso no funcionó. Así, tomé la decisión, también motivada por asuntos personales, de cancelar el proyecto y dar de baja el “trabajo final”, abdicando de la asesoría con la que contaba. Esto enmarcado en una fuerte crisis personal en la que la “creencia” en el teatro se hizo más fuerte, y donde me volqué a otros caminos, como la escritura, el dibujo, el canto.

En el año 2013 retomé la intención de recibirme de la Licenciatura, y presenté otro proyecto, el que actualmente trabajo: “El cuerpo poético: Experiencia, percepción y relato.” De aquel proyecto se conserva y amplía el marco teórico, los estudios sobre acontecimiento y teatralidad. También me dediqué a estudiar al cuerpo y al sentir, al dolor físico, al cuerpo como quiasmo.

También dediqué mi tiempo a estudiar algo de teoría de la percepción y de la estética, así como teoría de la performance.

El espacio y la acción

Abril de 2014. Reunión con los diferentes grupos de colaboradores. Se producen tres reuniones, la primera de ellas en el bar de psicología de la U.N.C.. Encontré el lugar en donde quería hacer la obra: Casa Taller (<http://casatallercordoba.blogspot.com.ar/p/taller-libre-interactivo-de-artes.html>), una galería y espacio de arte independiente y autogestionado, que funciona desde 2011 y que maneja Nicolás Machado, artista plástico, docente y gestor.

Comenzamos el proceso de pensar la performance en ese espacio. De alguna manera el espacio sugirió el proceso, ya que suelen realizarse eventos de ese tipo. Al mismo tiempo comencé a sumarme a las reuniones y propuestas del colectivo Preña Mutosi, que trabaja también en la Casa, por lo que todo resultó más fluido.

Pensaba que, teniendo la intención de *presentar* al público un evento, sería interesante que la excusa con la que convocara a los espectadores sea la de la presentación de un libro, que pensaba escribir e incluir en él el corpus teórico de la obra, el texto teatral que había escrito para el proceso anterior, etc. Sin embargo después tomé conciencia de que más interesante sería exponer otro producto artístico: plástico, y que el “tema” que reuniese las obras, fuese las percepciones del cuerpo y de la piel.

El lunes 4 de agosto de 2014, gracias a una convocatoria que hice por internet, buscando artistas plásticos, se suma María del Carmen al proyecto. Muy interesada en las ideas que propongo explorar, su experiencia personal y profesional trascurrió por lugares colindantes entre la plástica (el vestuario, por ejemplo) y la performance. Ella tiene algunos personajes que ha desarrollado a lo largo de su trabajo profesional.

Existió una decisión acerca de trabajar con “no actores” de profesión, sino con jóvenes estudiantes y no egresados de la carrera de Licenciatura. Así como con Preña Mutosi trabajamos el deseo de “exorcizar” y la intervención es libre para quien desee hacerlo, considero que no es necesario haber “estudiado” para actuar.

Esta decisión implica también una toma de decisiones a la hora de dirigir, ya que el proceso es un poco más arduo, haciéndose más dificultoso “transmitir” al actor el deseo de cómo ve el director ese movimiento, gesto o escena.

En el caso de Morena, nuestro contacto fue casi casual, dado que nos conocimos el día en que una muchacha que iba a bailar decidió que se iría de la ciudad y no podría continuar con el proceso. Morena es amiga y vecina de Juani, uno de los expositores, y siempre estuvo dispuesta a participar del proceso de experimentación y creación. Ella tiene experiencia en diversos estilos de danza y movimiento, y experimenta con su cuerpo y la escena. Tomó clases de teatro y de acrobacia en tela, así como talleres y seminarios.

Álvaro ha tomado clases de teatro con diversos docentes y participa de un colectivo de improvisación.

Sobre el proceso de las ideas

Ahora, a la luz de los "productos" que están surgiendo del proceso, observamos que el hilo conductor que une todos estos puntos (¿marcas?) en el camino siempre han tenido que ver con la presencia del cuerpo, con el convivio con el espectador, con la acción real y las vivencias corporales. Por eso considero que es toda una sola tesis, con distintas etapas, y que este "producto" que se muestra es también una instancia más de un proceso que seguirá en mi mente por años.

Realmente el proceso es agotador. Un día se baja una persona, al siguiente de la nada surgen sustitutos. Los obstáculos son diarios, y están en todas partes. Cuando pensás que todo va fluyendo, surgen imprevistos. Cuando creés que el proyecto no avanza, tiene cientos de patas con las cuales colarse y seguir sucediendo. Cerca del final te das cuenta de que lo importante y lo único real es el proceso.

Quisiera concluir con una frase un poco irónica acerca del hecho teatral, no mía, sino del autor norteamericano Jerome David Salinger, en el libro "El guardián entre el centeno", que resume esa sensación que tengo a veces frente a las obras de texto:

"Es un rollo tenerse que leer las obras uno mismo, pero es que cuando un actor empieza a representar, ya no puedo ni escucharlo. Me obsesiona la idea de que de pronto va a salir con un gesto falsísimo."
Holden Caulfield,
J. D. Salinger.

Del evento.

1) Notación de acciones – guía para la primer escena en el sótano.

Primer sala

Suena: Eliane Radigue - Transmorem-Transmortem (link: <https://www.youtube.com/watch?v=s8Tn0JN-pzM>)

Álvaro es Él

Andrea es La mujer.

1era acción_ (dejar que se asiente cada acción, darle tiempo)

1°_ Introducción. An y Al. Abajo de la capa, respiración de fuelle Álvaro. Empieza en silencio, aparece por debajo de la capa la mano de Andrea, sincroniza con la respiración. Luego, aparece la luz, al frente, manos estrujan la capa.

2°_ Álvaro gira con la capa. Controla la cabeza de Andre con el pañuelo.

"Exploración".

Control. "Caballo-esclavo"

3°_ Toman distancia .

4°_ Juego con las paredes y con el público. Álvaro: texto musitado.

5°_ Suelo. Álvaro tapa a Andre con la capa. Jaulita. Manos de Andre, brazos estirados al frente.

2) Textos seleccionados para uso de Soledad Pérez Otazú en escena

A)

una flor
no lejos de la noche
mi cuerpo mudo
se abre
a la delicada urgencia del rocío

B)

1
He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz
y he cantado la tristeza de lo que nace.

2

Estas son las versiones que nos propone:
un agujero, una pared que tiembla...

C)

silencio

yo me uno al silencio

yo me he unido al silencio

y me dejo hacer

me dejo beber

me dejo decir

3) Notas a integrantes de Preña Mutosi sobre sus escenas

Ramo y Maxi__ Lo vuestro sería un ejercicio de concentración. La acción consiste en jugar al ajedrez y recitar. Con esas dos consignas re-crear el Universo. Creería que con las máscaras puede andar. Pensé en que a uds el texto se las da muy bien! Sería hermoso que sean textos suyos. Es un recitado y no un diálogo porque detrás de las máscaras no hay personaje, no hay roles, son indistintos, como piezas de un juego, intercambiables y equivalentes. Sería genial que portasen vestuarios negros, distintos, pero negros. Tuve una imagen en un sueño anoche, en donde los habitantes de un barrio al que llegaba tomándome un tren/bondi equivocado eran agujas de reloj devenidas hombres, caminando, estoicos, con cuerpos negros de hollín y rostros blancos como la luna del reloj. Es una propuesta, si no les va, es toda suya la escena!

Para esto pienso tener a disposición una mesa de ajedrez-void, con luces en su interior, y estaría funcionando en una de las esquinas de la sala más grande del subsuelo de casa taller.

Eve_ o La Venus ... tu figura es muy importante porque sos muy visual. Me gusta cómo hacés uso de tu cuerpo y de tu conciencia escénica... es muy fuerte tu imagen! Este trabajo es lo más parecido a una estatua viviente, pero llena de presencia. Muy llena de presencia. Si hace falta, trabajaremos la presencia con ejercicios y entrenamiento. Me interesa cómo trabajás el erotismo y la mujer.

Para esta imagen pensé en una Venus envuelta en capas de veladuras. Leyendo material sobre los museos y la curaduría, leí que en Japón, a las obras realmente valiosas, las ponen detrás de capas de tela muy fina, a modo de protección, y que eso, con un juego de luces, da una atmósfera de niebla que envuelve y cuida a la pieza.

Y vengo investigando sobre la Venus. La Venus de Médici y la Venus salvaje de la antigüedad. El cuerpo herido, el cuerpo abierto, el cuerpo expuesto. Tengo un material que quiero pasarte, si te interesa trabajar en esto. Quizá pudiera tener un texto, o una canción.

También me imaginé una proyección hecha sobre el cuerpo de esta Venus, que deja su sombra proyectada en la pared a través de las telas.

Cualquier intervención es totalmente recibida.

4) Muestra colectiva con curaduría: Notas. (ejemplo)

Titulo posible: "La piel que soy"

Por qué X artista?

Qué tiene que ver con el tema?

A dónde va su obra?

Qué relación tiene su obra con las otras?

Cómo las ordenaré?

Qué es lo primero que quiero que vea el espectador?

+ Juan Coronel_ me interesa su mirada del cuerpo desde afuera, sus desnudos.

+ Leo Tosolino_ impresiones subjetivas fotografiadas

+ Sofia Pech_ video arte_ impresiones sobre su piel

+ Maria del Carmen_ el espacio personal

5) Cronograma diario (fragmento de ejemplo)

domingo 1ero de marzo:

- 15 hrs. primera reunión con Andrea y Álvaro. se les presenta la propuesta, se habla de ensayos y tiempos. Se leen textos propios, de Andrea, míos y uno de Marguerite Durás.

-18 hrs. me junté con Nicolás, el sonidista. le conté la propuesta, le hablé de tiempos y fechas, y de algunos temas que se iban a usar. me preguntó si la sala contaba con sonido y le dije que sí, consola y amplificación.

- 20.30 hrs. reunión con Lurdes y Juan. ellos ofician de "asesores" de curaduría. me ofrecieron material, hablamos de los artistas y las obras, se sugirieron obras (Juan

además, expone), y se habló de la posibilidad de preparar una serie de fotos para la obra.

lunes 2 de marzo.

-edición de corpus

martes 03 de marzo:

-15.30 hrs. ensayo con Andrea y Álvaro. escena filos /relaciones. Hicimos un calentamiento con caminatas, introducción a la danza contact, presencia, trabajo con pesos y energías. Se leyeron textos (en la reunión previa también se leyó) y se debatió sobre ellos. Luego de una pequeña improvisación, respondieron unas preguntas (tomadas del manual del Taanteatro), probamos elementos de vestuario, y se cerró

con una reflexión sobre el ensayo, que terminó a las 18 hrs.

-edición del corpus teórico

miércoles 04 de marzo:

- 11.30 hrs. ensayo con Lely y More. introducción a la presencia de cuerpo y la conciencia escénica. trabajaremos con contact y con la conciencia de los gestos. usar espejo.

-edición de corpus

jueves 05 de marzo:

-reunión con Verónica fotógrafa.

- edición de corpus teórico

viernes 06 de marzo al domingo 08 de marzo:

- edición de corpus

lunes 09 de marzo:

- edición de corpus teórico

- 21 hrs. reunión de escenografía

martes 10.03:

-edición de corpus

- 15 hrs. ensayo con Andrea (Álvaro no puede asistir) y Soledad P. O. Entrenamiento físico.

(continúa)

6) Notas de ensayo (ejemplo)

Ensayo del 04 de marzo con MORENA.

Trabajamos el tema de la presencia y la mirada. La presencia porque su trabajo es sobre su piel y su aspecto visible, así que creo que es importantísimo trabajarla.

Le cuento la anécdota del juego de foco con la mirada al público y con el espectador y/o con un interlocutor imaginario, y mi inquietud de larga data con respecto al foco de la mirada en escena.

La intención de hoy es que ella empiece a trabajar con la conciencia de su presencia escénica. También empezar a delimitar una secuencia de acciones físicas para poder desarrollar en otros entrenamientos.

Trabajamos en silencio.

1- Le leí un segmento seleccionado del texto de Marguerite Duras que ya trabajamos con Álvaro y Andrea. La consigna para ella era que ella

imaginara la situación que le describía que sucedía con "ÉL" y "Ella". Aquó mi intención es trabajar la imaginación como cuerpo creador y con mucho poder de modificar la acción.

2- Segundo, volví a leer el texto y le pedí que además de imaginar, tomara el lugar de uno de los personajes, que no me lo nombrara, pero que reprodujera con su cuerpo uno de los roles y produjera las acciones con su cuerpo. Que se sintiese libre de empezar desde donde quisiera y de improvisar.

3- Luego, secuenciar las acciones de manera que conformen una frase de un minuto. Una célula de acciones.

4- Así, construir con esa misma célula pero con el movimiento más restringido o retenido en el espacio.

En este caso, sin la lectura del texto, la acción quedó muy precisa y fue mucho más significativa.

Le pedí que recordara la célula de acciones básicas que habíamos construido, no para que la

recordase tal cual, sino para que tuviésemos con qué volver a trabajar el próximo encuentro.

_Ojo con las expresiones faciales. No "hacer cómo". Conserva el mismo gesto.

>_El mirar. Es un tema al que volveremos. Por momentos ella me mira y yo le sostengo la mirada pero por momentos su mirada se vuelve a perder.

>_Se me ocurre que ella puede bailar entre hilos de colores y trenzarse el cabello con una aguja grande.

Su cabello es muy expresivo. La próxima vez y en adelante, el pelo suelto, salvo que veamos lo contrario.

(Página 14. El hombre en el pasillo. Marguerite D.)

Ella habría vuelto a moverse. Lo habría hecho lenta y largamente ante él, que mira. El azul de los ojos en el pasillo oscuro que sorben la luz, bien lo sabe ella, taladrándola. Veo que ahora ella levanta las piernas y las separa

del resto del cuerpo. Lo hace igual que las ha recogido, con un movimiento concienzudo y penoso, con tanta fuerza que su cuerpo, contrariamente

al momento que ha prece dido, se mutila cuan largo es, se deforma hasta el punto de una posible fealdad. Otra vez se inmoviliza así abierta a él. La cabeza sigue desviada del cuerpo, reclinada sobre el brazo. A partir de entonces, ella permanece en esa posición obscena, bestial. Se ha vuelto fea, ha pasado a ser lo que habría sido de ser fea.

Es fea. Allí está, hoy, en su fealdad.

- Próximo encuentro: Traer aguja y el texto de Durás.
- Red de lanas?

7) Mapa de acciones para el día de la fecha. 8 de mayo

(Música de Eliane Radigue.. Transamoren Transmortem)

Tiempo 00:00.

22.15 hrs

Horario: 20,30 hrs

- 1- Invitación, cerrada, privada y exclusiva. El público es citado en una fecha y horario en una dirección determinada. La excusa es una muestra de arte.
- 2- En la entrada de una casa blanca numerada en donde apenas se deja leer "casa taller", los espera un asistente que les abre la puerta. Asistente.
- 3- Muestra de arte. Exposición de cuadros, fotografías, grabados, dibujos y pinturas. Música de fondo. Presencia de los expositores.

- 7- Pequeño cuartito privado. Acción de Sole C. con tinta.

22.30 hrs.

- 8- Violín y Sole. Danza en el espacio. En la sala estarán montadas proyecciones e imágenes.

22.45 hrs.

Muestra y curaduría
Copa de vino.

- 9- Irrupción de Morena, se los invita a entrar al espacio. Red. Espacio a través de las tensiones.

(Tema: Entrañas 3)

Pintura de Muchi en vivo.
Luz tenue, composición.
Música composición, extradiagético.
Presencia del dj en la sala de abajo.

- 10- Barra con vino, tragos, etc
Proyecciones fotografías. + DJ

23 hrs.

"Las piel velada, lo que se ve y lo que no."

(Cuadros de una exposición. Chill out.
Goldfrapp, etc)

23.15 hrs.

30 minutos

21 hrs

- 11- Espacio de lectura de textos. Preña Mutosi....

23,30 hrs

- 4- Salas. Artistas. Tiempo de contemplación de la obra.
Maria del Carmen (baño).

- 12- Gala. Intervención sobre su cuerpo.

23.50 hrs...

El personaje de Sole que está en el suelo
invita al público a entrar al patio.

21,15 hrs

(Música libre, playlist)

- 5- 21.30 hrs

Apertura del patio sensitivo.
PATIO SENSITIVO, intervención a cargo de
Preña Mutosi.

22.00 hrs.

- 6- Se invita al público a acceder al subsuelo. El espacio de abajo está intervenido con escenografía de ramas y texturas entre-luminosas
Primer acción: Álvaro y Andrea.

8) Participantes

Fotógrafas:

Eugenia Las Heras

Nancy Gall

Artistas plásticos:

Muchi

Nico Machado

Juan Coronel

Leo Tosolino

María del Carmen Manusich

Preña Mutosi es:

Maximiliano Victor Facundo Acosta

Ramona Antoine

José Abalde

Leila Ramírez

Eve Gala Xia

Soledad Pérez Otazú

Morena Lucero Manzitti

Andrea Saal

Álvaro Pereyra

Catering por Estelar.

Sonido por Fer Rivetti.

Gráfica por Martin Febrero.

Objetos lumínicos: Soda Pop

9) Presupuesto aproximado

DETALLE	PESOS
- flores sueltas.....	\$ 100
- luces de navidad.....	\$ 160
- lana.....	\$ 100
- materiales bolas de látex.....	\$ 50
- pintura en aerosol x 2 \$ 35 c/una.....	\$ 70
- dos bolsas de cal. \$20 cada una.....	\$ 40
- cola vinilica	\$ 35
- corte láser para el sello.....	100
- lentes void.....(corte láser)	100
córdoba gomas (manguerita + goma negra).....	\$ 68
.....	\$

10) Texto de e-mail de presentación (2014)

Teatro de la presentación. *

Hola a todos!

Les escribo por lo siguiente: con todos he hablado alguna vez de mi tesis. La idea es contarles qué tengo en mente y para qué los necesito y que uds consideren si les interesa colaborar o no.

Por lo pronto, algunas ideas: la cuestión a armar es una PRESENTACIÓN. Esto va sustentado con teoría acerca del acontecimiento, que es mi principal tema de tesis. Esta presentación debe sus raíces a la intención de generar un EVENTO, un suceso único que se conformará de partes, a la manera del collage. La idea es armar un "colectivo artístico" (real o no, provisorio o no) compuesto por sus presencias, con un tema en común: hablar de la piel y las experiencias subjetivas acerca de ello, las vivencias y sus relatos de ellas.

Para esta presentación, que va a suceder en un espacio de arte, canonizado o en vías de, más o menos formal (y ya les cuento por qué este interés), necesito mucha gestión. La idea es ... imitar la forma de los vernissages de arte, jugar con eso. Eso es lo que va a ser

"La piel que soy"
Trabajo final de la Licenciatura en Teatro con orientación Actoral
Soledad Valeria Cipollari

"preparado": una muestra, con la excusa de (he pensado) la presentación de un libro, y donde sucederán eventos, acciones que se generen alrededor. Estos eventos son ustedes: puede haber una muestra de cuadros, una lectura, una tocada (música inevitablemente va a haber), un semimontado, etc.. el tema que guía estos eventos articulados del collage es LA PIEL (primer subtexto). Preveo mucho trabajo de gestión.

Por el lado teórico, todo se basa en una teoría del acontecimiento y del happening (o performance, aunque me parece que esto tira más para el happening)...

El segundo tema, y por eso el espacio y todo lo FORMAL, y esto no está implícito en mi proyecto, pero es un leve motiv de muchas de las personas con las cuales me he rodeado últimamente, es hacer una crítica, una mirada, una lectura, de mundillo del arte tal y como funciona en la actualidad. La idea de arte, la muerte del arte, los artistas, etc. En el fondo, vamos a hablar de arte, porque mi postura política frente a una universidad que va a darme un título de licenciada es que hay que salir capacitados para criticar aquello que se toma.

Sobre esto supongo van a haber cafés de idas y venidas, pero tengo mucho material teórico y una cátedra que sustenta esta "postura". Volviendo al tema de la piel: me interesa como disparador, como movilizador de subjetividades. Es lo más "artístico" que tiene mi tesis, este aspecto. Poniendo que divido este trabajo en tres ejes, el primero es el acontecimiento, que es el tema de la investigación teórica, es un juego de lentes que aplico a la teoría con la práctica. No os preocupéis por eso (a menos que quieran que lo charlemos con un café de por medio ... filosofía y vida); el segundo eje es la crítica, o mejor dicho, la "sentación" (sin el pre) de una postura política que une al colectivo, porque creemos que el arte es esto, esto es producto de la praxis, no tiene ni porqué estar explicado en el corpus, es el motivo por el que los convoco, porque quiero crítica, no solamente praxis; y el tercer eje es el creativo: sobre qué hablamos, de qué partimos y de qué se va a tratar (además de, y de esto también hablo cuando hablo de focos y LENTES: el suceso mismo de la presentación).... o sea: qué va a ir a ver la gente. El souvenir, le quiero llamar yo, la anécdota. De qué se habla? de la piel. Ok. La piel, las experiencias y los relatos acerca de ello. A esto, las formas en que cada uno de ustedes haga su trabajo, lo voy a registrar y a convertir en una metodología, que es el objetivo final de un trabajo final de licenciatura en teatro: construir una poética propia, es decir, una metodología y estética propia, o sea mía, que me recibo, y de mi grupo, o sea, ustedes. Del colectivo que nos une.

Hasta acá creo haberlos agobiado bastante como para que aún me digan que no quieren participar. A los que sí quieren, continúo con aspectos más concretos.

Cuándo? Mi idea es empezar a trabajar tranquilos y seguros en enero. Si no hay nadie en Córdoba o no hay ganas, será en febrero, pero por mi parte he estado, estoy y voy a estar escribiendo, pensando, gestionando y creando MI parte. Como si se tratara de solos de teatro o de danza. Algo así vendría a ser esto. Esto está sustentado por un concepto muy posmo que es el de COLLAGE.

Quiero que todo sea muy sencillo y que el trabajo sea fluido: nada de ensayos que se joden porque uno no puede ir, nada de textos que aprender como en los ensayos de teatro, nada de alquilar salas (salvo en la muestra), nada de pagar derechos. Quiero divertirme, pasarme noches en vela buscando ESE término para cerrar ESA idea, según ESE autor, como me pasa a veces, quiero juntarme con gente con pila, ganas, sueños, capacidades y coherencia (o ganas de tenerla) crítica.

Quiero necesitar aprender más y preguntar y discutir y buscar cabezas que me ayuden en el camino de aprender. En fin, quiero ser una licenciada digna de cualquier universidad del mundo.

Porqué les escribo a ustedes? Porque creo y confío en ustedes, porque los veo hacer cosas, porque estudiaron aspectos interesantes de la praxis humana. Me encantaría escuchar, leer, sus dudas y críticas.

Ah, otra idea. Quiénes son los actores, si se trata de una tesis de teatro? los actores somos todos, nosotros, y el público. Nos miran, porque "creen saber" que tienen que hacerlo; los miramos, porque el público (y más el público "especializado") es muy interesante, son personajes, los artistas son sus mejores vendedores, no hay mejor artista que el que se sabe vender, y los vernissages de arte, y los lobbies de las obras de teatro, son los mejores show room que hay (si no están de acuerdo, genial, empezó el duelo). Esto, es puro happening, forma de arte pasada de moda, retro, sesentista pero efectivamente maravillosa para hablar de la meta teatralidad. Sigo insistiendo, todo lo que quieran saber, tengo mucho material en mi cabeza, leído y por leer, que puedo pasarles. La parte que más me inquieta porque menos sé, es la de la muestra, qué se va a mostrar. Pero supongo que es una inquietud normal: qué va a verse de la obra antes de los ensayos no lo sabe nadie. Por lo pronto, insisto, estoy en el camino de documentarme, leer, saber, relacionar teorías y fundamentar ideas. Para eso recibo el material que sea. Lo más importante de un TF es fundamentar todo. Dentro de la red de fundamentaciones, a la manera de un capullo de insecto, están contenidos todos los delirios que se nos ocurran. Mientras estén justificados con teoría, no pienso cercenar ninguna cabeza creativa. Quiero personas con sentido crítico. Y que me critiquen.

También me interesan mucho los aportes de la teoría del arte, filosofía del acontecimiento, fenomenología, teoría del discurso, del lenguaje, etc etc. Siempre con la idea de que "arte es todo aquello que el artista dice que es arte", o sea, todo lo institucionalizado como arte. Si yo encierro en un círculo (bien matemático, teoría de conjuntos) elementos varios y digo: "esto es arte, porque yo, que soy crítico de tal diario, o profesor de tal unidad académica, o dueño de tal espacio, o etc., o soy yoko ono, o soy marta minujin o soy ... que se yo, cualquier pope del arte".. eso instantáneamente se convierte en arte. Y si encima se consume como arte, soy un artista re pro. Y si encima hablan de mí los medios, guau, soy un hito. No quiero llegar a eso último pero de eso se trata, de ser conscientes de que el arte es un enfoque, es un antejo. Es una institución, una convención y un capricho. (el siglo XX lo avala).

Esto se lleva al teatro, más o menos como lo dice Dubatti, teatro es todo aquello que vemos como teatro. o sea que el teatro, el arte en general, es un problema de enfoque, de querer ver lo teatral en ello. Muchas veces pienso que si me siento en la esquina del patio olmos y grito a los que me rodean: "¡Miren (señalando la vereda de enfrente), esos de ahí están haciendo teatro!" muchos van a caer. Los que quieran CREER en ello, los que VEAN el teatro (en personas , u objetos, jeje, que no están haciendo teatro) lo verán. Porque el arte es un acto de fe, como dios, como los milagros, como la política.

Les cierro esto con una frase. Dice Daniel Veronese, que el artista es una "máquina subjetiva individual". La idea es generar una suma (infinita, exponenciada) de máquinas poéticas en cada uno de nosotros. El teatro es una máquina de pensar, de generar sentidos, subjetividad.

* Jorge Dubatti, *Filosofía del Teatro I, Convivio, Experiencia, Subjetividad*. En http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/52/-quotfilosofia_del_teatro_i_convivio_experiencia_subjetividad-quot_por_jorge_dubatti_buenos_aires_atuel_2007.html

11) Cronograma previo a la presentación preliminar

Martes 28: 14 a 16.30 hrs. / ensayo con Leyla y Sole / Andrea y Álvaro. Casa Andrea

Miércoles 29: 14 a 17 hrs. / ensayo general con Ley y Sole, Álvaro y Andre, Morena y el sonidista.
/ Casa Taller / montar instalación

Carpeta_: Terminar bocetos de vestuario. // completar índice.

Jueves 30 / viernes 1ero: entrega de corpus teórico a jurado.

Viernes 1ero al domingo 3 de mayo: ensayo y preparación "espacio privado" y escena con la tela + canción.

Lunes 4:

Martes 5: ensayo general.

Miércoles 6: ensayo general.

Jueves 7: montaje de instalación, luces, escenografía, muestra.

Viernes 8: detalles. Horario de reunión: 17 hrs.

12) Vestuarios

Soledad Pérez Otazú y Leila Ramírez. Secuencia n° 3. Sala grande, sótano.

Danza y violín. *Estados del cuerpo, el cuerpo en trance.*

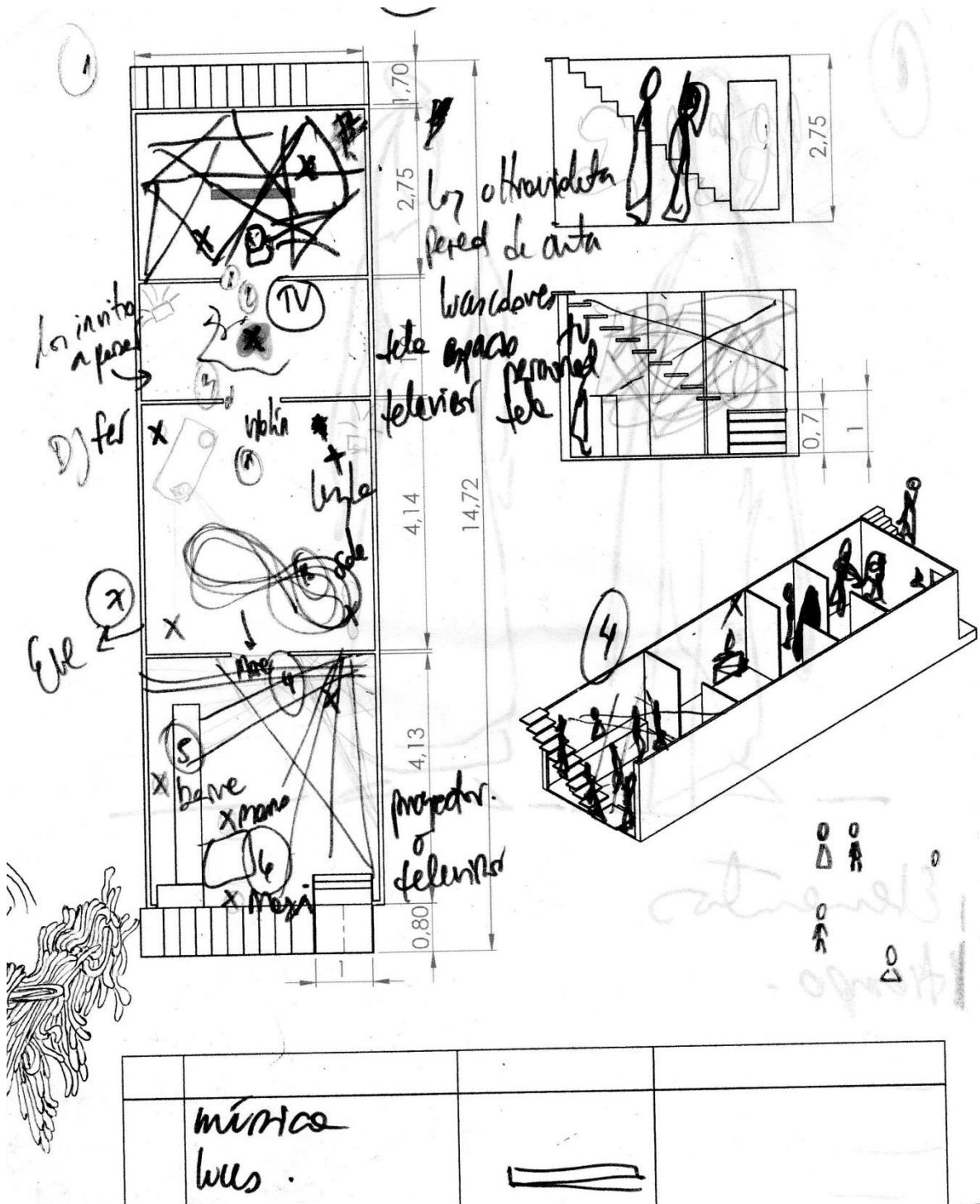


Soledad Cipollari – Espacio personal I. 2do espacio, sótano.

El ser que exhalo: lo que me mueve. Intervención.

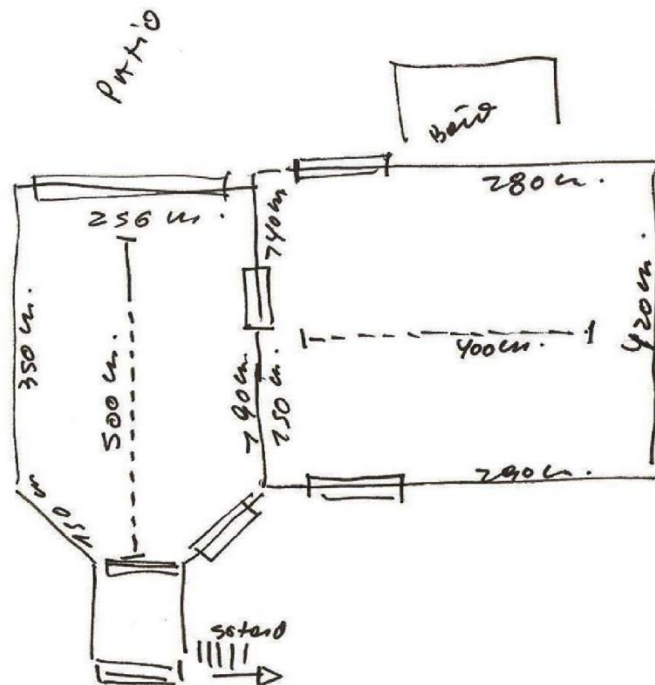
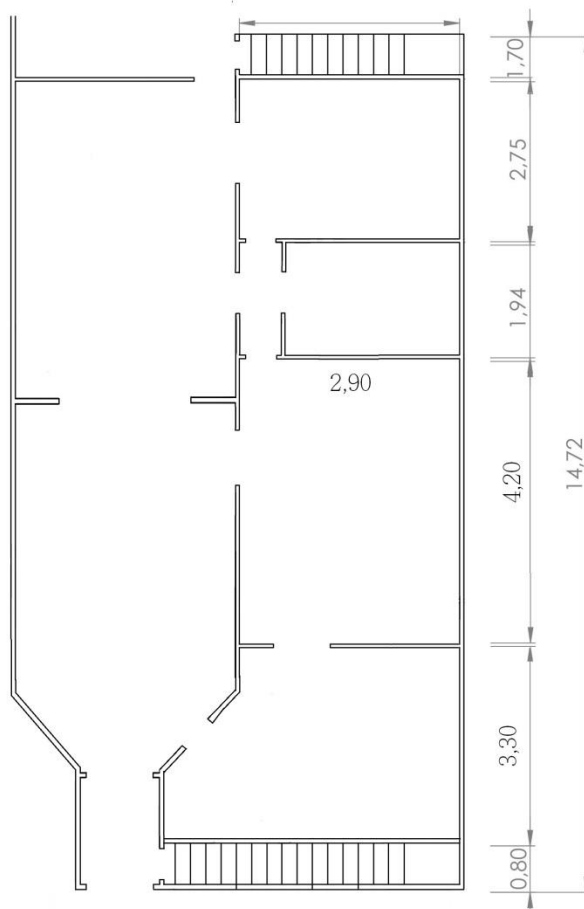


13) Diagrama de sucesos/momentos/escenas



14) Diagrama de acciones planta baja.

Muestra, intervención en el baño, danza y violín, pintura en vivo, muestra fotográfica, patio estimulativo.



15) *Gráfica de invitación (vía electrónica)*



*Por medio de la presente,
queda usted debidamente invitado/a
a la inauguración de la muestra:*

"La piel que soy"

*que tendrá lugar en
Casa Taller
Ramírez de Velazco 957
B° Ducasse,
en la fecha Viernes 8 de Mayo
a las 20.00 hrs.*

*Por favor, confirmar por este medio, por facebook
o por celular su presencia.
Se ruega asistencia puntual después de las 20:30 hs
se cerrarán las puertas de la casa
Con su asistencia acepta Ud. la totalidad de los
sucesos que ocurrirán allí e impliquen a su persona.
El valor de la entrada
es una consumición mínima por persona.
Muchas gracias. Lo esperamos!*

“La piel que soy”
Trabajo final de la Licenciatura en Teatro con orientación Actoral
Soledad Valeria Cipollari