

INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE

Reconocimiento de Validez Oficial de Estudios de nivel superior según Acuerdo Secretarial 15018,
publicado en el Diario Oficial de la Federación el 29 de noviembre de 1976

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS SOCIOCULTURALES MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN DE LA CIENCIA Y LA CULTURA



ITESO

Universidad Jesuita
de Guadalajara

Narrativas emergentes en la escena contemporánea: un estudio sobre las formas de reconfiguración de la experiencia social a propósito de las experiencias de participación escénica

Tesis que para obtener el grado de Maestra en
Comunicación de la Ciencia y la Cultura

presenta:

Nora Elena Salgado Solís

Director: Dr. Rodrigo de la Mora Pérez Arce

Tlaquepaque, Jalisco. Enero del 2015.

Para Eréndira

Con especial agradecimiento:

A mis padres, por su apoyo incondicional y su confianza.

A Ludwing, por su cercanía e impulso.

A Rodrigo por su paciencia, acompañamiento y aliento.

A Alina por su apasionada lectura y siempre generosos comentarios.

A mis maestros en estos dos años por su tiempo y gran aporte.

A mis compañeros de la MCCC por la complicidad y la amistad.

RESUMEN

El ámbito de las artes escénicas se reivindica cada vez con mayor frecuencia, como un espacio social, más que como ámbito supeditado al fenómeno de la creación, la producción y el consumo artístico. El tema adquiere relevancia frente al desarrollo de acontecimientos escénicos, enmarcados en dinámicas que implican la participación social en modos diversos y que evidencian la movilidad y constante transformación de las formas de representación escénica, en función de la emergencia de narrativas que se expanden como dispositivos del relato sobre la experiencia social.

A través de este estudio, se pretende realizar un acercamiento a las formas de relación que en México se establecen entre las narrativas escénicas emergentes, que en la escena contemporánea se plantean como dispositivos de participación y agencia, que propician la reconfiguración de la experiencia social y los procesos de subjetivación, a partir de la interpelación que propicia el acontecimiento escénico.

De la misma manera se busca abrir un espacio para la reflexión sobre las implicaciones de la escena en un contexto de proliferación de nuevos umbrales del acontecimiento escénico como un espacio compartido entre el contexto de creación de estas narrativas emergentes, el contexto de su representación escénica y el contexto de la experiencia de quienes se involucran en ellas como sujetos participantes y espectadores activos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO 1. Construcción del objeto de estudio.....	13
1.1 Contexto en el que surge esta investigación.....	13
1.2 Fundamentación del presente estudio (pregunta, hipótesis y objetivos).....	19
CAPÍTULO 2. La dimensión estético-política del arte escénico y su transición a una estética de la escena contemporánea.....	22
2.1 El ámbito de la escena contemporánea.....	22
2.2 Drama y posdrama.....	26
2.3 Escritura, textualidad y narrativa escénica contemporánea.....	34
2.4 Dramaturgia, dispositivo escénico y contradispositivo.....	36
2.5 Los ámbitos de la representación.....	40
2.6 De escenarios liminales o expansiones escénicas.....	43
CAPÍTULO 3. Principales movimientos y transiciones estético políticas en antecedente para un panorama contextual de la escena contemporánea.....	47
3.1 Sobre la política del modernismo y las vanguardias.....	48
3.2 Sobre el teatro político y el teatro épico.....	56
3.3 El aporte de la Internacional situacionista.....	59
3.4 Apuntes sobre el performance.....	62
3.5 Teatro posdramático.....	66
3.6 Transición de la dramaturgia del personaje a la dramaturgia del espectador.....	68
CAPÍTULO 4. Escena contemporánea en México: Estrategia metodológica.....	74
4.1 Presentación de los casos tomados como muestra de la escena contemporánea mexicana.....	75

4.1.1 Aproximación al caso de <i>Masivo escénico</i> , de Jaciel Neri.....	75
4.1.2 Aproximación al caso de <i>Stranger gets a gift service: Interruptor</i> de Cristina Maldonado.....	77
4.2 Las dimensiones de análisis a considerar.....	79
4.3 Hacia un abordaje de las narrativas escénicas.....	81
4.4 Ruta para la obtención y análisis de datos.....	83
4.4.1 Entrevistas narrativas de enfoque biográfico.....	83
4.4.2 Análisis de las narrativas escénicas emergentes.....	87
4.4.3 Observación relacional de los acontecimientos escénicos.....	93
CAPÍTULO 5. Narrativas escénicas emergentes.....	96
5.1 El universo de MASIVO escénico.....	98
5.1.1 Recursos narrativos y de creación de la pieza.....	100
5.1.2 Narrativa emergente: aproximaciones a una estructura de la pieza.....	104
5.1.3 La experiencia de participación de los involucrados.....	109
Moisés.....	111
Daniel.....	115
Claudia.....	119
5.1.4 Reflexiones sobre la experiencia de participación de los involucrados.....	122
5.2 El universo de SGGS/Interruptor.....	128
5.2.1 Recursos narrativos y de creación del dispositivo escénico.....	130
5.2.2 Narrativa emergente: forma en que se organiza la experiencia.....	132
5.2.3 La experiencia de participación de los interlocutores.....	137
Rubén.....	138
Pedro.....	141
Francisco.....	143
5.2.4 Reflexiones sobre la experiencia de participación de los interlocutores.....	146
CONCLUSIONES	150
BIBLIOGRAFÍA	156
GLOSARIO	160

ANEXOS.....	166
ANEXO A. Relación de datos relevantes a partir de los testimonios de los creadores de MASIVO escénico y SGGS/Interruptor.....	166
ANEXO B. Imágenes sobre el dispositivo de SGGS/Interruptor.....	170
ANEXO C. Tabla de codificación a partir de entrevistas realizadas a sujetos participantes en MASIVO escénico.....	172
ANEXO D. Tabla de codificación a partir de entrevistas realizadas a sujetos participantes en SGGS/Interruptor.....	178

INTRODUCCIÓN

La necesidad por desarrollar esta investigación surge del interés por problematizar el ámbito de la producción escénica contemporánea desde una perspectiva sociocultural, a partir de que implica en sí misma, la producción de actos y manifestaciones expresivas que abordan, transfieren y reconfiguran las experiencias y formas de lo social, de la subjetividad, del saber y la historia, interpelando la reflexión sobre el sentido de diversas prácticas culturales.

El término *escena contemporánea*, es utilizado indistintamente por especialistas en distintos campos, para circunscribir un plano de contextualización temporal en el análisis de problemáticas sociales múltiples, asociadas en muchas ocasiones a la época actual y en otras tantas a la posmodernidad; de tal manera que la escena contemporánea es constantemente referida como “lugar de lo contemporáneo” tanto en la política, la filosofía o la cultura, como en muchos otros contextos.

En relación con las artes escénicas, el término ha dispuesto la demarcación característica de aquéllos acontecimientos escénicos, que además de estar circunscritos a la época actual, son diferenciados entre distintas disciplinas escénicas, por su naturaleza inter o transdisciplinaria. La escena contemporánea emerge entonces como ámbito depositario de aquellas manifestaciones escénicas no delineadas dentro de una disciplina artística reconocible como puede ser el teatro, la danza, la música o las artes plásticas, sino de aquellas constituidas a partir de las hibridaciones e intersecciones entre éstas y muchas otras disciplinas o lenguajes expresivos.

Desde la figura de escena contemporánea, suele enunciarse el fenómeno particular que implica el hecho de que hoy en día, podamos asistir a distintos recintos, espacios, foros o plazas que acogen acontecimientos escénicos, enmarcados en dinámicas o formatos, difícilmente clasificables, que lejos de presentarse como piezas para ser contempladas, se

plantean como estructuras o dispositivos que demandan la participación social y la diversificación del punto de vista de los espectadores.

Estas manifestaciones más allá de la implicación de géneros específicos –teatro, danza, o música- constituyen formas narrativas, que exploran diversos emplazamientos del lugar de la representación y del recurso dramático, del ámbito de la ficción y de la reflexividad en torno al acontecer cotidiano.

La comprensión de lo *contemporáneo* vinculado al arte escénico dispone, más que una categoría, una condición articulada por ejes como el tratamiento, y exploración de las problemáticas de las sociedades actuales, a través de la confluencia de recursos y lenguajes expresivos como la dramaturgia audiovisual, las actuaciones cercanas al performance, la apertura de espacios reales y virtuales, las reelaboraciones del documental, el relato y el testimonio biográficos, y en fin, toda una serie de recursos narrativos indefinidos, que aportan elementos significativos y complementarios al acto de escénico.

Este fenómeno ha implicado en Europa y Latinoamérica, una condición de la escena que favorece la emergencia de manifestaciones y recursos como los antes descritos, a los que se suman los procesos participativos, es decir aquéllos que involucran como factor recurrente la participación del espectador o determinados sujetos sociales en el momento de la composición escénica.

Algunas de las obras o acciones con esta tendencia evidencian una preocupación que adquiere resonancia a escala mundial, en relación con la configuración de estructuras escénicas, que más que innovar, buscan reformular la óptica desde la que se articula una perspectiva contemporánea sobre el mundo, las sociedades y sus problemáticas actuales.

Las diversas perspectivas de estudio sobre las artes escénicas y “lo escénico” actualmente, se encuentran permeadas por distintas perspectivas heredadas por los estudios sobre la posmodernidad y su traducción en todos los ámbitos de la vida social. Se hacen presentes en el debate sobre la emergente escena contemporánea, la reconfiguración de géneros, narrativas y formatos en el terreno de las artes escénicas, que encuentran salida en formas alternativas de respuesta frente a la necesidad de replantear el acto y el lugar de la representación.

Las narrativas que emergen desde la necesidad de reconfigurar los relatos sobre la realidad, trastocan actualmente los procesos de investigación y creación de los dispositivos escénicos, de tal forma que existe una clara tendencia en los contenidos de las obras que hoy presenciamos tanto México como en Latinoamérica y el mundo, por la recuperación del testimonio de quienes habitan el espacio cotidiano y lo construyen a partir de su experiencia cotidiana.

Desde esta investigación, se pretende realizar una contribución en la comprensión de este fenómeno, colocando la observación y el análisis de las transformaciones en la escena contemporánea en el caso particular de México, en función del estudio de las narrativas escénicas emergentes mencionadas, y del papel que pueden desempeñar en la reconfiguración de la experiencia social, en tanto implican procesos creativos que involucran la participación social.

El objeto de estudio se ha centrado con tal efecto, en dos piezas de creadores escénicos mexicanos que cuentan con una tradición fuertemente anclada en la danza o en las denominadas artes del movimiento, expandida hacia la exploración de las relaciones con diversos lenguajes artísticos, así como de las distintas dimensiones a establecer en la relación con el espectador.

Se trata de los contextos de creación, representación y experiencia de los participantes involucrados, en torno a las piezas *MASIVO escénico* del creador escénico mexicano Jaciel Neri y la pieza Interruptor derivada del proyecto *The stranger gets a gift service* de la artista multidisciplinaria, también mexicana y radicada en Praga, Cristina Maldonado. El estudio de estas piezas comprenderá no sólo su estructura, sino también los contextos de creación, representación y experiencia de los participantes involucrados en torno a la puesta en escena.

La estructura de esta tesis aborda en el primer capítulo un contexto general de cómo se arriba al desarrollo de la presente investigación, desde una revisión de literatura pertinente en materia del arte escénico, sus transformaciones y su impacto social, principalmente en México.

En el segundo capítulo se aborda la demarcación teórica que sustenta las bases y entidades conceptuales que el diseño de este estudio intenta problematizar en relación con cómo se constituyen las narrativas escénicas en la actualidad y cuál es su efecto en tanto se plantean procesos creativos que impulsan la participación en diversas dimensiones.

En el tercer capítulo se realiza un estudio de los antecedentes históricos, estéticos y políticos que colocan en contexto la problemática de las transformaciones en la escena, al cabo de reconocer de qué manera operan y las distintas perspectivas que históricamente han sido colocadas sobre ellas.

En el cuarto capítulo se desarrolla un corpus metodológico a partir del cual acceder al estudio de las piezas que se constituyen en objeto empírico de esta investigación sobre el fenómeno de la escena contemporánea en México, en razón de procesos artísticos participativos.

Finalmente en el quinto capítulo se busca dar cuenta de los hallazgos y reflexiones que suscita el análisis propuesto por esta investigación, en relación con los contextos de creación, representación y experiencia de las piezas escénicas contemporáneas en cuestión.

CAPÍTULO 1

Construcción del objeto de estudio

1.1 Contexto en el que surge esta investigación

La fase que precedió el diseño del presente estudio, consistió en la realización de una búsqueda documental en materia del campo de investigación en torno a las artes escénicas, desarrollada con la finalidad de identificar aquellos estudios que establecieran como eje, algún tipo de relación entre el acontecimiento escénico y sus transformaciones en la época actual, o entre los espectáculos y las formas en que son llevadas distintas estrategias de participación, así como el estudio sobre el papel que juegan los espectadores cuando éstas se llevan a cabo.

Cuando nos referimos al estudio de las artes escénicas, podemos referirnos al hecho de que éstas han comprendido históricamente el estudio de las prácticas de interpretación, inscritas en el universo de la representación¹, que han implicado de manera universalmente reconocible, la danza, el teatro, la música y la ópera, o todas aquellas formas de espectáculo que tienen como fin último la exhibición, y que pueden integrar una o varias de estas disciplinas, como recurso para la representación.

La naturaleza de lo escénico supeditado al acto de representación y en consecuencia a lo dramático, se evidencia tradicionalmente en el género del teatro antes que en los otros géneros escénicos, en la medida en que involucra la representación de un argumento constreñido a una estructura dramática. Lo “dramático” hoy en día se ha extendido como característica supeditada a toda manifestación escénica.

Desde este criterio, se emprendió la búsqueda documental, con el objeto de articular un estado de la cuestión en torno a las principales perspectivas de estudio registradas, sobre el arte escénico en la actualidad.

¹Entendiendo por representación el momento en que sucede el acontecimiento escénico. El concepto desarrollado en el contexto de esta investigación se encuentra en el capítulo siguiente.

Por una parte se pretendió identificar los estudios correspondientes a búsquedas realizadas bajo los campos de “arte escénico”, “danza”, “teatro” y “performance” y a los campos relacionados “teatro posdramático” y “escena contemporánea”, con el propósito de colocar mayor atención en la posibilidad de encontrar estudios que especificaran como rasgo característico, abordajes sobre la presencia de las transformaciones en la escena, propiciadas por el contexto social, político o histórico, contemporáneo.

Con tales objetivos se desarrollaron rastreos desde redes o bases de datos como CC-Doc (Documentación en Ciencias de la Comunicación), Ebsco Host, Redalyc (Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, y Scirus (For scientific information Orly) y se visitaron sitios web como el del Centro de Investigaciones Teatrales Rodolfo Usigli (CITRU), o el Centro de Investigaciones dancísticas (CENIDI) pertenecientes al Centro Nacional de las Artes en México, así como los acervos bibliotecarios de CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) y de la UNAM.

Los rastreos fueron delimitados tanto por los criterios descritos, como por un criterio de temporalidad comprendido en un periodo del año 2000 y hasta la fecha, considerando la probabilidad de que en dicho periodo se hubieran realizado investigaciones relacionadas con las transformaciones y manifestaciones de la escena en los últimos años, o bien en relación con las implicaciones del denominado periodo posdramático², enunciado frecuentemente como un factor histórico y temporal importante en relación con la escena contemporánea.

La revisión de los documentos, fue realizada principalmente a partir de cuatro intereses: 1) Situar las principales perspectivas de investigación del ámbito escénico; 2) Ubicar lo que de ellas se centra como fundamental, es decir, que enfoque se da a los procesos de creación artística, o la perspectiva de los espectadores; 3) Encontrar estudios que proporcionaran elementos para comprender de qué maneras se han establecido vínculos entre el arte escénico y los procesos sociales, y lo qué de ellos se analiza; por último,

²El teatro posdramático es considerado como uno de los paradigmas de la escena contemporánea. El término es acuñado por Hans-Thies Lehmann (1999), en relación a la escena característica que precede al periodo o canon dramático.

4)Indagar sobre los abordajes que se han realizado en función de los recursos poéticos y creativos utilizados por la escena en la actualidad.

Después de realizar la revisión documental se pudo reconocer que en el caso de México, la perspectiva de estudio prioriza dos enfoques; por un lado, aquel que abarca los estudios centrados en los procesos creación escénica y por otro, el que abarca los estudios sobre el consumo de los espectáculos escénicos.

Desde aquellos estudios que enfocan los procesos de creación, se analizan los procesos de investigación y creación llevados a cabo en el “hacer” y por “el hacedor”, en las distintas disciplinas, géneros y formatos de lo escénico; mientras que aquellos que enfocan los procesos de consumo, analizan temas relativos al campo de la recepción de los productos escénicos, es decir las obras o espectáculos acabados y las condiciones de consumo que presentan, en función del espectador y del comportamiento de sus públicos.

Desde la perspectiva de las investigaciones sobre el proceso de creación se observan algunas publicaciones académicas como la colección editada por CONACULTA, en conjunto con diversas instituciones dedicadas a la publicación de textos ensayísticos o de investigaciones realizadas por el INBA o el CENART, a través del Centro de Investigaciones Teatrales Rodolfo Usigli (CITRU) y el Centro de Investigaciones dancísticas (CENIDI). También se encuentran algunas investigaciones en combinación con instituciones educativas como la Universidad Nacional de México (UNAM), la Universidad autónoma Metropolitana (UAM) o la Universidad Iberoamericana.

La línea de investigación en torno al enfoque del consumo es abordada por las mismas instituciones, en estudios que se proponen mostrar elementos para el conocimiento de parámetros de consumo, de las distintas disciplinas escénicas, los distintos tipos de espectáculo y de los distintos festivales, foros y recintos artísticos en la república, así mismo, para la clasificación y tipificación de los públicos bajo las especificaciones de rango de edad, sexo, poder adquisitivo y los grupos culturales de los que provienen. Lo anterior ha tenido como objeto la distinción de todas estas condiciones, en función del establecimiento de puntos de partida para el planteamiento de estrategias encaminadas al fortalecimiento y la generación de nuevos públicos para el arte escénico nacional.

Destacan en este sentido trabajos como *Performance y Teatralidad* (2005) o *Des/tejiendo escenas, Desmontajes: procesos de investigación y creación* (2009), ambos compilaciones realizadas por la investigadora especializada en artes escénicas, Ileana Diéguez, caracterizadas por aglutinar el testimonio, la reflexión, y la sistematización de conocimiento, la investigación y la creación de artistas principalmente mexicanos, aunque también considerando algunos representativos extranjeros, en múltiples disciplinas que van desde el teatro, la danza y la ópera, hasta la multidisciplina, pasando por algunos géneros híbridos como el performance, y diversas formas de acción escénica, también con fines académicos o de difusión del conocimiento en torno al hecho escénico.

Desde el ejercicio por establecer un estado de la cuestión en torno a los estudios sobre arte escénico desde los criterios señalados se pueden tener algunas observaciones:

- a) Que los estudios en México se realizan en gran medida, enfocados principalmente en difundir el conocimiento y la reflexión sobre la historia y los procesos de creación escénica, en la mayoría de las ocasiones con fines académicos; o para conocer y dar cuenta de aspectos estadísticos en torno a las ofertas artístico-culturales y sus públicos.
- b) Que se realizan buena cantidad de estudios y publicaciones sobre acontecimientos estético-políticos en algunos países latinoamericanos como Brasil, Colombia y Argentina, muchas veces por investigadores latinoamericanos que realizan estancias de investigación o estudios de posgrado, en países europeos y de manera importante en ciudades como Barcelona. El fenómeno puede hablarnos de que en ciertos países latinoamericanos existe una necesidad mayor que en otros, de producir conocimiento en torno al arte y su relación con las dimensiones políticas y sociales nacionales. Muchos de esos estudios llegan a México a través de revistas escénicas de circulación nacional o revistas y bases en internet.
- c) Que existe una tendencia a articular ejes como “cuerpo”, “sujeto” y “estética”, en el estudio de algunos acontecimientos escénicos, así como por tratar temas relacionados con “identidad” y “memoria” desde una perspectiva escénica; en este sentido, se localizaron documentos desde los que se identifican algunas líneas de investigación, principalmente desarrolladas en Latinoamérica, que realizan abordajes en relación con los procesos de subjetivación y reconstrucción identitaria, y memoria, así mismo con el objetivo de

reflexionar sobre la configuración del pasado en relación con la narración y reflexividad sobre el presente desde el arte escénico.

d) Que existen pocas investigaciones enfocadas directamente en el estudio del ámbito de la escena contemporánea o en relación con los tratamientos escénicos en la actualidad, que enfoquen los recursos y estrategias de creación, en relación con su repercusión en la sociedad.

Las reflexiones evidenciadas por esta búsqueda, fueron utilizadas como factores complementarios importantes, en la determinación de la perspectiva y objetivos que delimitaron el contexto en que surge el presente estudio. De la misma manera lo fueron algunas investigaciones y reportes o artículos encontrados y que a continuación se mencionan, pues sustentan hallazgos relevantes que también fueron pertinentes y de gran aporte en el desarrollo de esta investigación.

En el caso de publicaciones en revistas especializadas, a propósito de investigación en artes escénicas, se distinguen varios casos sobre todo en revistas argentinas, colombianas y brasileñas. Un ejemplo de ello lo tenemos a partir del texto de Jordana Blejmar, investigadora becaria de la Universidad de Cambridge, titulado *Las Reescrituras del yo. Apuntes sobre Mi vida después* (2012), y publicado por la revista de Estudios de Crítica Cultural *Revista Afuera*.

El documento discute las ideas de “postmemoria”, herencia y experiencia en *Mi vida después* (2009), espectáculo de teatro documental de la dramaturga argentina Lola Arias, a partir de una serie de figuras vinculadas a un modo específico y contemporáneo de apropiación del pasado reciente; se trata de dilucidar las formas en que las nuevas generaciones entienden nociones como la transmisión de identidad y que implican, no sólo un modo de evocar el pasado, sino sobre todo de cuestionarlo, interpretarlo y considerarlo en relación con las necesidades del presente. El abordaje de los fenómenos de la memoria como tema fundamental, se realiza a partir de conceptos como “las formas de la forma del recuerdo”, “las herencias”, y el “retorno de la experiencia”, desde las teorías de Walter Benjamín, Paul De Man, Vivi Tellas y Beatriz Sarlo, en relación con la memoria como eje en la construcción de identidades y autobiografías.

El trabajo justamente aborda las posibilidades que algunos recursos escénicos contemporáneos utilizan en relación con la constitución de mecanismos para el estudio de las experiencias sobre la memoria y la identidad enunciados. Por otra parte, tendiendo un puente de relación con la dimensión del trabajo colaborativo entre creadores, actores y espectadores o sujetos participantes en los procesos de creación, desde lo que Blejmar en *Reescrituras del yo*, recupera citando a Vivi Tellas, como el retorno a “lo real” y el retorno a “la experiencia” en el campo de la representación, refiriéndose con ello a la vuelta de ambos, pero con una carga inmediatamente cultural, social, histórica y política que impregna el acontecimiento escénico.

Otra línea de investigación relevante, es la que subyace al texto *Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades* (2013) de Ana María Pérez Rubio, investigadora también de origen argentino, que analiza cómo y de qué manera es que los cambios culturales actuales, contribuyen en el surgimiento de iniciativas artísticas que desarrollan estrategias participativas, a ser implementadas en espacios públicos, que además exploran nuevas formas experimentales de socialización.

El artículo de Pérez Rubio también aborda la reflexión sobre distintos mecanismos en la constitución de un nuevo régimen de las artes en articulación con la política y sus diversas concepciones, como factores importantes en la producción de subjetividades autónomas.

La perspectiva teórica de Pérez Rubio se configura desde los conceptos de política y estética de Jacques Rancière y la consideración de los vectores de subjetivación que propone Guattari, en relación con la configuración del entorno. Esta articulación permite referirse, según se explica en el texto, al establecimiento de nuevas condiciones que desde el arte, propician procesos de producción de subjetividades que contribuyen en el desencadenamiento de micropolíticas de emancipación y su correlato ligado a formas alternativas de transformación de la sociedad.

Por otra parte, podemos referir el texto *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático* (2013), ensayo escrito por la dramaturga mexicana Fernanda del Monte, quien desarrolla una investigación conceptual sobre las características de las

escrituras teatrales que se acercan a la estética posdramática, vinculada al concepto “teatro posdramático” que Hans-Ties Lehmann acuñara en *Postramatisches Theater* (1999).

Los hallazgos de Del Monte resultaron un referente crucial en la comprensión del teatro posdramático y sus escrituras o textualidades, como uno de los paradigmas de la hoy denominada escena contemporánea. La propuesta de Del Monte se centra en el desarrollo de una metodología para el estudio de escrituras teatrales “no dramáticas”, que a su vez plantean nuevas estructuras dramatúrgicas, que se traducen en emergentes territorialidades textuales. La problematización teórica que se pone en la mesa, supone el tratamiento de los conceptos de “crisis” del drama aristotélico y la teorización del drama moderno que realizan Peter Szondi y Jan-Pierre Sarrazac.

Las emergentes territorialidades textuales, entidades delineadas por Del Monte, se relacionan con la forma de sustento de muchos de los actuales recursos de creación escénica que se alejan de la centralidad en el texto dramático y se constituyen de manera más lírica, desde las necesidades organizativas de una estructura escénica no jerárquica en sus elementos.

1.2 Fundamentación del presente estudio

Los aportes de las investigaciones citadas apuntalan la reflexión en torno a que las dimensiones de investigación bajo las que se aborda el fenómeno de las artes escénicas en Latinoamérica y en México, es muy diversa y vista desde distintos campos, dependiendo del lugar desde el que son pronunciadas, ello tal vez debido a que las tradiciones de investigación tienen un correspondiente arraigo geográfico dependiendo del contexto histórico y cultural en el que se originan.

Así, se puede ver que en las propuestas de Beljmar y Pérez Rubio, aparecen factores que permiten inferir que en algunos países latinoamericanos, caracterizados por complejos procesos histórico-culturales heredados por los periodos de dictadura y pos dictadura como es el caso de Argentina, se mantiene la preocupación por el estudio de los fenómenos de la escena contemporánea, desde un enfoque estético político, a la vez relacionado con los

fenómenos de reconstrucción identitaria, en los que la memoria juega un papel fundamental. Por otra parte, es posible ver que esos factores se relacionan también con la necesidad de buscar nuevos enfoques alternativos de organización sociopolítica desde el arte.

Se puede ver también que hasta fechas muy recientes, no se han registrado en México investigaciones que consideren similares enfoques sobre el arte escénico que si se hacen presentes en otros países latinoamericanos, situación que probablemente se deba a que las condiciones heredadas por el contexto histórico social en este país son otras muy distintas.

A través del texto de Del Monte, se puede reconocer que existe en México la naciente preocupación por el estudio del fenómeno estético, que envuelven el desarrollo de las nuevas escrituras escénicas, situación que se encuentra ligada a la necesidad de articular perspectivas de estudio, en la comprensión de los acontecimientos escénicos que están teniendo lugar, de manera cada vez más globalizada, en relación con el fenómeno de la escena contemporánea, ya que México no está siendo la excepción.

En atracción de las perspectivas de estudio propuestas por Beljmar, Pérez Rubio y Del Monte principalmente, es que resulta oportuno pensar en el lanzamiento de preguntas que encuentren eco en México, articulando una línea de investigación estética sobre las formas en que se organizan y emergen las manifestaciones en la escena contemporánea y el contexto que disponen en aporte a una reorganización social y política, además de cuáles pueden ser los factores que detonen esa relación.

Es así que desde los aspectos desarrollados en la introducción y en relación con las anteriores reflexiones, surgió el interés y pertinencia del diseño de esta investigación, centrada sobre el fenómeno de las actuales narrativas escénicas, a la luz de una perspectiva sociocultural, que aporte en la comprensión de las condiciones que en México, posibilitan la emergencia de estas narrativas y al mismo tiempo, qué tipo de experiencias sociales desencadenan.

El objetivo principal del presente estudio consiste entonces en analizar el papel que juegan las relaciones entre las emergentes narrativas escénicas actuales y la creación de

dispositivos participativos que tienen injerencia en la reconfiguración de la experiencia social.

De esta manera es que se realiza la pregunta de investigación sobre ¿de qué maneras las emergentes narrativas en la escena contemporánea se relacionan con la creación de dispositivos que propician la participación escénica y qué papel juega esa relación en la reconfiguración de la experiencia social y las subjetividades?.

Así mismo, bajo una hipótesis de trabajo que supone que las narrativas emergentes en la escena contemporánea juegan un papel fundamental en la reconfiguración de la experiencia social, a partir de la creación de dispositivos de participación capaces de estimular procesos de autoreferenciación y reflexividad, en relación con la figuración de los entornos reales y los entornos posibles de quienes se ven involucrados como participantes.

Tomando en cuenta lo anterior, se exploró sistemáticamente la relación entre las narrativas emergentes y el diseño de dispositivos participativos, a partir de dos casos concretos de piezas escénicas contemporáneas, llevadas a cabo por realizadores mexicanos, distinguiendo las formas en que al hacerlo, generaban la posibilidad de facilitar experiencias y entornos de reflexión a los participantes y espectadores, sobre su propia práctica social y cotidiana.

CAPÍTULO 2

La dimensión estético-política del arte escénico y su transición a una estética de la escena contemporánea

2.1 El ámbito de la escena contemporánea

En el presente capítulo se pretende colocar los antecedentes, reflexiones y elementos conceptuales que proporcionen una base sólida en la comprensión del fenómeno de la denominada escena contemporánea, debido a que esta investigación se posiciona frente a un campo hasta recientes fechas estudiado y que implica la intersección de diversas problemáticas y enfoques, artísticos, temporales, además de estéticos y políticos entre otros.

Por otra parte se busca definir problematizar y operativizar los términos que fueron utilizados en el contexto de esta investigación.

Por definición, transversalidad es la cualidad de “atravesar una cosa ocupándola perpendicularmente en su más grande dimensión”. En la teatralidad actual significa también lo pluridisciplinario, el mestizaje y la mezcla de lenguajes teatrales. Propone un concepto para intentar describir aquellas experiencias teatrales “inclasificables”: el actor transitando por las artes del circo, la danza en el performance, las artes visuales en el juego escénico y todos los lenguajes y técnicas “puras” que se han visto escindidas en su centro por la “contaminación” de otras artes performativas y que en las últimas décadas han inaugurado fronteras de libre tránsito, intersecciones que son territorios, inaugurando caminos nuevos [...] *Transversales* intenta describir el fenómeno actual de la creación escénica, una tentativa de reflexión sobre el estado de permanente mutación que el teatro, la danza y otros lenguajes escénicos, experimentan en sus continuos intercambios. *Transversales* también es mestizaje geográfico de compañías, pedagogos, y teóricos de la escena, unidos en un laboratorio permanente que ponen su acento en los procesos de la creación, la pedagogía, y la reflexión teórica. Pertenecientes a experiencias de naturaleza diversa, intercambian reflexiones sobre espectáculos, bitácoras de creación, procesos culturales en distintas latitudes y abre un camino de pensamiento original que se interroga sobre la naturaleza de estas hibridaciones de la teatralidad contemporánea. (Vargas, 2005: 114)³

³ Texto extraído del Cuaderno de performance y teatralidad, editado por el CITRU.

La cita que da entrada a este apartado, pretende introducir una aproximación a la dinámica que ha operado sobre el ámbito de la creación escénica contemporánea y que se relaciona con la idea de transversalidad; en ella se coloca una perspectiva sobre la condición de las actuales experiencias teatrales, que intenta dar paso a la descripción de los principios y objetivos que inspiran uno de los encuentros que en México se realiza anualmente, con la finalidad de propiciar el intercambio entre artistas de diversas nacionalidades, en el esfuerzo por entablar estrategias de diálogo, formación y actualización en torno al ámbito de la escena contemporánea (EC)⁴. El texto es escrito por Jorge Vargas, director del actual *Encuentro Internacional de Escena Contemporánea: Transversales* (EIEC) y apareció en una publicación volante que circuló como publicidad de la primera edición que el encuentro tuvo en 1999 y que entonces llevaba el nombre de *Encuentro Internacional de Teatro del Cuerpo*.

Es justo la transición del primer nombre del encuentro al segundo, un aspecto que engloba otra de las explicaciones sobre las que Jorge Vargas insiste constantemente y que implica el hecho de que el ámbito de la creación escénica, ha alcanzado dimensiones que descolocan la postura del cuerpo y las estructuras teatrales como las únicas en torno a las que fluctúa el universo de la representación escénica, pues muchas y muy diversas disciplinas, aún provenientes de otras ramas no escénicas, comienzan a introducirse entre los recursos, que actualmente ofrecen nuevos lugares para el emplazamiento de la creación y las formas de representación escénica.

Jorge Vargas es un dramaturgo y creador escénico que junto con Alicia Laguna (productora del encuentro), ha llevado en forma paralela a su labor artística, la tarea de fundar y dar seguimiento a este encuentro que en México aparece como uno de los principales escaparates del trabajo de aquellos creadores, que en el mundo exploran distintos modos de enfocar la creación escénica contemporánea. El encuentro se lleva a cabo cada año en las ciudades de Pachuca y México D.F., con el objetivo de dar cita a artistas y personas que en el país se interesen por conocer el trabajo de dichos creadores, quienes desde otras latitudes, asisten a compartir sus experiencias, además de presentando su trabajo, ofreciendo talleres, conferencias y residencias de creación.

⁴Abreviatura para Escena Contemporánea.

Es importante hacer mención de este acontecimiento, dado que hablar de un ámbito de la escena contemporánea en México, conlleva atraer esta idea sobre la transversalidad en el arte escénico, así como la historia de cómo es que dicho ámbito ha cobrado fuerza en nuestro país.

Entre los cientos de Festivales o Encuentros artísticos que en México suceden cada año en toda la república, dedicados a distintas disciplinas y enfoques artísticos, son dos los que ofrecen un foro destinado tácitamente a la creación escénica contemporánea, dimensionada bajo las formas de creación descritas. El segundo se realiza en la ciudad de Guadalajara y es organizado por la creadora escénica Olga Gutiérrez. Este encuentro se trata de una bienal que actualmente lleva el nombre de *Encuentro Internacional de Arte Escénico Contemporáneo* y es identificado bajo las siglas de EINCE, debido a que su anterior nombre era, *Encuentro Internacional de Nuevas Creaciones Escénicas*. Este encuentro surgió en el 2004 y conserva también como política primordial, propiciar un encuentro de reflexión en torno a los procesos de creación, que supone la creación escénica contemporánea. Olga Gutiérrez en entrevista, narra que el nombre del encuentro cambió básicamente porque el término de “nuevas creaciones”, no implicaba ninguna pista relevante en torno a las problemáticas y escisiones que el arte escénico contemporáneo busca colocar.

Gutiérrez comenta en relación con la utilización del término “contemporáneo” en el actual nombre del encuentro, que una pieza escénica “contemporánea”, prevalece como un discurso “no” cerrado; que no es finita y que se recrea constantemente al encontrarse elaborada más bien en forma de pregunta. Para Gutiérrez estas piezas no mantienen una forma resuelta, ni una forma asegurada, se caracterizan en cambio por aparecer como “dispositivos desestabilizadores de lenguaje” y en ese sentido como una forma política.

El diseño de EINCE, del que Gutiérrez es directora y curadora intenta, más que generar foros para la exposición de piezas, proponer proyectos de residencia, de tal forma que los artistas invitados a participar, no han sido seleccionados por dossiers o carpetas, ni tampoco por redes de programación institucional; han sido invitados después de establecer una forma de trabajo que diseñada en conjunto con ella, pueda propiciar procesos de creación o intercambio artístico. Manifiesta abiertamente que no se considera ni productora,

ni gestora, sino creadora escénica, interesada en expandir su propia práctica en colaboración con los creadores invitados, a aquellas personas y artistas interesados en establecer también estos diálogos. *EINCE* invita artistas y convoca de forma abierta al público en general, a formar parte de los procesos de trabajo generados en el encuentro.

Gutiérrez explica haberse formado en el *Diplomado de Teatro del Cuerpo*, que ofrecía la compañía escénica mexicana *Línea de Sombra* y que hasta la fecha dirige Jorge Vargas, quien es también director de *Transversales- EIEC*, razón por la que admite que *EINCE* es un “hijo” de *Transversales- EIEC* y que su práctica se encuentra fuertemente permeada por la formación que obtuvo como artista, durante su estancia en dicho Diplomado. Señala sin embargo que una distinción fundamental entre ambos encuentros, es que *EINCE* en la ciudad de Guadalajara, se enfoca más en el diseño de “laboratorios escénicos en proceso”.

Gutiérrez concluye su relato sobre la experiencia como organizadora de *EINCE*, a partir de una cita que comenta determinó su decisión de mudar el nombre del encuentro al de *Encuentro Internacional de Arte Escénico Contemporáneo*, por implicar para ella una definición contundente de “lo contemporáneo”:

Es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con su tiempo, ni se adecua a sus pretensiones y es por ende, en ese sentido, inactual; pero, justamente por eso, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aprehender su tiempo. (Agamben, 2008)

Resultará importante aclarar que las plataformas de exposición de arte escénico contemporáneo que constituyen las impulsadas por Vargas y Gutiérrez no implican las únicas en el país, si tomamos en cuenta que muchos otros festivales o encuentros artísticos, a pesar de no necesariamente conservar una línea curatorial tan claramente definida en relación con el arte escénico contemporáneo, suelen programar también piezas de los mismos creadores invitados por *Transversales EIEC* y *EINCE*, e incluso propuestas diversas provenientes de distintos contextos en función de cómo se encuentren articulados los circuitos y redes de programación que hacen posible la visita de creadores extranjeros en el país.

La intención de abordar las perspectivas de Vargas y Gutiérrez a propósito de esta investigación, obedece a la necesidad de dar cuenta del contexto general de la EC, y así problematizar las implicaciones del ámbito de la EC en México, desde estos foros y perspectivas de los procesos de creación escénica actual; vemos desde estos testimonios y ejemplos, que el término de EC busca más que establecer una definición distintiva del arte escénico contemporáneo, describir una condición bajo la cual nombrar los procesos de creación escénica caracterizados por su transversalidad e interdisciplinariedad.

2.2 Drama y Posdrama

La discusión a entablar en torno a la escena contemporánea, implica la comprensión de una escena “no contemporánea” que se le antepone. La naturaleza del arte escénico tendría que ser esclarecida antes de analizarse en relación con el adjetivo contemporáneo. En este sentido se vuelve pertinente la revisión del concepto de arte escénico y sus orígenes, así como los factores que determinan su aplicación en un contexto o periodo estético determinado.

Las artes escénicas han comprendido históricamente el estudio y la práctica de las formas expresivas inscritas en el universo de la representación⁵, implicando por definición el medio u objeto con que ésta se realiza. Entre ellas se encuentra la danza, el teatro, la música y todas aquellas formas de espectáculo, que a su vez tienen como fin último la exhibición frente a un público. Aquello que las caracteriza, en lo general, viene dado desde la antigüedad clásica, a partir de sus principales elementos estructurales definidos bajo los conceptos de “drama” e “imitación”.

El término drama etimológicamente proviene del verbo hacer o accionar y que circunscripto en la poética de Aristóteles (1946) como “acción representada”, derivada de la actualización de los géneros dramáticos, es decir de aquella literatura que fue escrita para ser representada –tragedia y comedia-. Por su parte el término *imitación* traducido del griego *mimesis*, en el mismo contexto poético Aristotélico, implica la reproducción

⁵Refiriéndose a la cualidad “representacional” natural del arte escénico. El término representación es problematizado en el siguiente capítulo con más amplitud.

imitativa en función de los géneros dramáticos, cuya utilización ha derivado en la asociación con el *acto de representar*.

En el curso y devenir del arte escénico, lo “dramático” se ha utilizado desde la tradición anclada en los parámetros poéticos de la literatura dramática antigua, presentes en la poética aristotélica, adjetivando toda manifestación que parte de una trama argumental, que implica de acuerdo con Aristóteles, la superposición, interposición y secuencia de *acciones* y los elementos que la hacen posible y que son espacio, tiempo, conflicto, texto y personajes.

La naturaleza de lo escénico supeditado a lo dramático y al acto de representación, se evidencia tradicionalmente en el género del teatro, antes que en los otros géneros escénicos (danza y música), por no poder prescindir éste de una estructura dramática para existir. Sin embargo lo dramático se ha extendido como característica identificable en toda manifestación escénica, en tanto parte del ámbito de la representación y de la necesidad de contenerse en una estructura entretejida desde los elementos del drama.

En esta investigación, fue necesario ofrecer elementos para colocar el contexto en el que surge el modo dramático, a partir de la comprensión de los descritos elementos del drama, para después contraponerlo en relación con el modo posdramático, al que se hace referencia en relación con la descolocación de los elementos dramáticos, y que es problematizado en términos de las manifestaciones a las que en este caso se hará referencia, caracterizadas e inscritas en el ámbito de la escena en la actual.

De este modo, resulta fundamental la constante referencia al tema de las transformaciones y tendencias que ha experimentado la estructura dramática en el campo del arte escénico, desde sus orígenes en la poética aristotélica, hasta llegar a enmarcarse en el periodo de la denominada escena contemporánea.

Si bien se ha intentado la lectura de estas transformaciones desde distintos enfoques y posturas de pensamiento, entre éstas son identificables principalmente aquellas estéticas y políticas, conservando una fuerte articulación o coexistencia en nombre de la que se abren intensas discusiones.

En torno al pensamiento en general del arte, en consecuente relación con los ámbitos de la estética y la política, Jacques Rancière, a principios del siglo XXI, en su escrito sobre *La división de lo sensible* (2000), trata de establecer algunas condiciones que considera determinantes cuando se busca entablar el debate sobre el sentido de las relaciones entre dichos ámbitos.

La división de lo sensible es definida por el autor como un sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto la existencia de un “común” y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas; ese reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determinan la manera en que un común se presta a participación y unos y otros participan de esa división en la comunidad. Así la división de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común, en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que se ejerce dicha actividad; la ocupación o “trabajo” define las competencias o incompetencias con respecto a lo común. Esa condición determina el hecho de ser o no visible en un espacio común (2000:4).

“Existe en la base de la política, una estética”, indica Rancière (2000). Esta idea es ejemplificada a partir de la figura del artesano, colocada desde la antigüedad clásica por Aristóteles, como quien, debido al oficio que desempeña (maneras de hacer), no podía participar en las cosas “comunes”, porque no tenían oportunidad de dedicarse a ninguna otra cosa que al trabajo que éste le demanda.

La política se refiere entonces a lo que se ve y a lo que se puede decir en la comunidad; a la distribución de quien tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios ocupados y los posibles del tiempo en que se ejerce tal ocupación. La estética por su parte se plantea como aquella que comprende las formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ocupan y de lo que hacen con respecto a lo común; las prácticas artísticas son “maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad (2000:4).

En relación con ampliar la comprensión de un contexto sobre el proceder de la práctica artística, son colocados tres ejemplos: primero el lugar de la ficción, en segundo lugar la escritura y en tercer lugar la forma coreográfica.

La ficción es situada por Rancière desde la evocación de la perspectiva platónica, antes que todo, como una cuestión de distribución de los lugares; el escenario del teatro es a la vez el espacio de una actividad pública y el lugar de “exhibición” que perturba la división de identidades, actividades y espacios. La escritura al desplazarse de derecha a izquierda, sin saber a quien se habla, juega con la circulación de la palabra, con la relación entre sus efectos y las posiciones de los cuerpos en el espacio común. Por su parte la forma coreográfica de la comunidad, canta y danza su propia unidad (2000:4).

En suma, Platón plantea tres maneras en las que las prácticas de la palabra y del cuerpo proponen figuras con caracteres de comunes: Una de ellas es la superficie de los signos mudos, superficie de signos que son, dice Platón, como pinturas. Otra es el espacio de los cuerpos que se divide a su vez en dos modelos antagónicos. Por una parte, el movimiento de los simulacros de la escena, ofrecido a las identificaciones del público. Por otra parte el movimiento auténtico, el movimiento propio de los cuerpos comunitarios. La superficie de los signos “pintados” el desdoblamiento del teatro, el ritmo del coro danzante: ahí tenemos las tres formas de división de lo sensible que estructuran la manera como las artes pueden ser percibidas como artes y como formas de inscripción del sentido de la comunidad. Estas formas definen la manera como las obras o las actuaciones teatrales “hacen política”, cualquiera que sean, por otra parte las intenciones que las muevan, los modos de inserción social de los artistas o la manera como las formas artísticas reflejan las estructuras o los movimientos sociales (Rancière 2000:4)

La visión de Rancière ofrece argumentos poderosos para pensar las transformaciones del ámbito escénico en tanto práctica estética, como una prolongación a su vez de las transformaciones y configuraciones de la experiencia social y proporciona elementos para entender cómo éstas llegan a inducir formas alternativas de subjetividad política en el ámbito social, entendido éste desde el enunciado “sentido de comunidad”.

Permite percibir además que este hecho es connatural en la relación entre estética y política, más que creado o tramado de manera consciente por los sujetos miembros de la comunidad o los propios artistas. Entonces se colocan desde esta postura, emplazamientos fundamentales a través de los cuales es posible comprender una relación entre los ámbitos

estudiados, que generalmente es establecida por los pensadores contemporáneos en distintas temporalidades en las que las artes se propugnan como impulsoras de una revolución o cambio social.

Frente al pensamiento de las artes en relación con el movimiento o la revolución social, se pronuncia no a favor de buscar en algún aspecto reivindicar la vocación vanguardista del arte o el impulso de la modernidad y la novedad artística vinculadas a la “emancipación” social, sino de generar un régimen de identificación y pensamiento de las artes, a partir de la vinculación entre las maneras de hacer y las formas de visibilidad y los modos de pensar las relaciones que éstas se establecen (2000:2).

En la puntual crítica o redimensión que Rancière encausa en relación con los conceptos de modernidad y vanguardia en el arte, no busca adherirse tampoco al discurso de “lo contemporáneo” y sus criterios de apreciación; no busca elaborar un concepto de estética centrado en la evolución de la teoría del arte reducido a “apriorismos conceptuales” o delimitaciones que en realidad enuncian solamente una temporalidad, sino en la evolución de las prácticas estéticas en función de sus modos discursivos; las formas de vida que promueven; y las formas de pensamiento y figuras de comunidad que propician.

El planteamiento de esta tesis que supone en gran medida retomar esta perspectiva en la comprensión de la evolución de la dimensión estética en las artes escénicas, nos llevará en adelante a orientar la atención en los antecedentes y consecuencias de las modificaciones de las estructuras dramáticas, así como en los factores colocados por las estructuras posdramáticas emergentes, como base de un arte escénico que actualmente dispone rutas para la construcción o la reelaboración de las experiencias escénicas.

La tarea podría resultar titánica, pero no se tratará de convertir esta investigación en un tratado sobre las transformaciones de la estructura dramática desde la poética aristotélica hasta nuestros días, si no de encontrar las coyunturas y factores que han determinado las modificaciones estructurales del drama que puedan llevarnos a comprender la diversificación o expansión de las estructuras dramáticas, y en consecuencia la emergencia de las formas narrativas escénicas a las que podemos referirnos en la actualidad.

Entre las principales contribuciones al tema de las transformaciones y tendencias artísticas que ha experimentado en concreto el campo de la escena en el siglo XX, puede situarse aquella bajo la perspectiva de Hans-Thies Lehmann, teórico alemán que acuñó el término de *Teatro* “posdramático” por primera vez en *Postdramatisches Theater* (1999), obra traducida al español en el 2011.

En esta especie de tratado sobre las transformaciones escénicas contemporáneas, es abordado el fenómeno de la emergencia de ciertas expresiones y estéticas teatrales surgidas a partir de los años noventa en el siglo XX, principalmente en Alemania, el norte de Europa y Estados Unidos. Se trata de encontrar las causas del origen de ese fenómeno y el por qué de las rupturas que les dan origen se identifican coyunturalmente a partir de los años cincuenta.

Lehmann toca el tema de las artes escénicas y su condición actual frente a la modificación del modo de representación “dramático” y el surgimiento de nuevas formas o recursos de narración, en sumatoria y retorno a la continuidad de antiguas estéticas, además de la apertura entre el arte escénico y la sociedad, a partir de ellas. Coloca en franca discusión, distintas perspectivas teóricas sobre “la representación”, “lo social”, “lo político”, “lo cotidiano” y “la presencia del cuerpo”, refiriéndose de manera constante a la transformación de narrativas y discursos, así como a la diversificación de relaciones entre creadores y espectadores, que contextualizan el accionar de diversas estrategias que modifican la estructura dramática.

[...]El teatro posdramático engloba pues la actualidad y el retorno y la continuidad de antiguas estéticas, por ejemplo las que ya antes se distanciaron de la idea dramática a nivel del texto o del teatro. El arte no puede, de ninguna manera desarrollarse sin relación con formas anteriores[...] (Lehmann, 2010: 93).

El estudio de Lehmann sobre el teatro posdramático, trata de explicar la lógica estética de “un nuevo teatro”, frente al pluralismo de los fenómenos que obligan el reconocimiento de un carácter imprevisible y espontáneo, en la proliferación de nuevas estructuras escénicas, teniendo siempre en cuenta la relación que éstas mantienen con la teoría dramática y la historia del teatro, incluidas las resonancias del denominado teatro de vanguardia de principios del siglo XX.

Lehmann considera la nueva estética teatral, en relación con la estética del espacio, el tiempo, el cuerpo y el tratamiento del texto, mientras en todo momento explora la relación del teatro con las transformaciones tecnológicas del siglo XX, particularmente el cambio histórico de la cultura textual, la imagen mediatizada y la cultura del sonido; su enfoque se basa en una amplia gama de estudios de la comunicación y la teorías estéticas de Benjamín, Adorno, Barthes, y McLuhan, así como el planteamiento de las categorías y motivos que se traducen en recursos estéticos observables, al interior de las obras implícitas dentro de esta corriente (Lehmann, 2006).

Fernanda del Monte (2013), cuya investigación fue citada en el apartado anterior, en relación con el aporte que realiza al estudio de las transformaciones de las escrituras dramáticas y el surgimiento de los territorios textuales característicos del teatro posdramático, intenta colocar el contexto de las transformaciones enunciadas por Lehmann.

Del Monte explica que lo que sucede con la forma estructural del drama en términos aristotélicos, es que sus elementos constitutivos (texto, personaje, conflicto, etc.) han sufrido distintos desplazamientos. Para poder hablar del “posdrama”, antepone el contexto del “drama puro”, concepto cuyo desarrollo atribuye a Peter Szondi en su *Teoría del drama moderno*(1956), a partir del estudio de los cambios que algunos autores dramáticos empezaran a generar dentro de la estructura del drama, llevándola a una crisis o ruptura entre forma y contenido (2013:6).

El “drama puro”, según se explica, surge durante el renacimiento y consiste en el desarrollo de una estructura dialogal, en la que cada uno de los parlamentos de los personajes hace avanzar la acción que tiene una repercusión, tanto en la trama, como en la relación con el otro. Esta estructura se basa entonces en la comunicación de los personajes y su afectación mutua. Se trata de una estructura dialéctica, no histórica, que es puramente relacional. Para Szondi entender el drama como una estructura no histórica, que tiene una relación dialéctica entre forma y contenido, implica entender el drama como forma pura, ese drama es creado y llamado de esa manera en la poética de cualquier tiempo (2013:7).

Szondi explica que el drama en estos términos, nace en la época del teatro renacentista, como resultado de un gran esfuerzo por encontrar un nuevo ser autoconsciente, que después del colapso de la Edad Media, vio al mundo como un lugar donde crear una realidad artística que reflejara al hombre como la base de las relaciones interpersonales [...] en el renacimiento, después de sacar el coro, el prólogo y el epílogo de las tragedias griegas antiguas, el dialogo se convirtió en el elemento constitutivo de la forma del drama, que se distingue de otro teatro, como el barroco o el medieval. (2007:8)

El drama relacionado con la idea renacentista de perfección de trazo clásico y forma perfecta, tuvo sus históricas rupturas. Szondi continuó el estudio entre forma y contenido para demostrar cómo es que autores como Henrik Ibsen y Anton Chéjov, comenzaron a retomar el monólogo, para abordar el aburrimiento existencial de sus personajes, lo que implicó un desplazamiento estructural, que aunque continuaba avanzando desde la forma del diálogo, propinaba rupturas en la estructura dialéctica del drama puro.

La estructura fue quebrada definitivamente con Bertolt Brecht a partir del teatro épico, con la introducción de prólogos, narradores y la ruptura de la cuarta pared, en simulación de una forma rapsódica (2013:10).

A partir de Samuel Beckett es que la idea de comunicación se rompe por completo, pues aunque hay diálogos, ya no hay comunicación; con ello se quiebra la relación causal y por tanto la acción dramática, explica Del Monte. No puede ya tratarse ninguna línea dialéctica porque la acción se vuelve interna; el punto es que con todo y la desvinculación en la sucesión de acciones, persisten otros elementos legados del drama originalmente concebido como son la mimesis, la ficción, y la “textocentricidad” (2013:10).

La textocentricidad es enunciada como aquella condición del texto como base de la acción dramática; relacionada con la idea aristotélica que concibe el drama como aquél que es escrito para ser representado.

Después de las reestructuras que los dramaturgos mencionados realizaron a partir de entonces, finalmente se llega al momento en que los desplazamientos del drama, dejan fuera al texto y este hecho es a partir del que Del Monte comienza a referirse a que las “textualidades” perdieron “textocentricidad”, lo que implicó que el texto se dirigió al punto en que regresa a su naturaleza material, es decir a la organización del espacio, los cuerpos,

las voces y la iluminación entre otros elementos; el texto fue desplazado a uno más de los elementos del drama, dejando de constituir la base.

Dentro del estudio de Lehmann el teatro posdramático presenta esta ruptura como fundamental y a Del Monte llama la atención que la idea de textualidad cobre gran importancia. La diferencia entre un teatro dramático y uno posdramático tendrá que ver con la trama y con el hecho de que en el teatro dramático el texto sea central en una puesta, mientras que en la puesta de teatro posdramático se encuentra cada vez más alejada de la idea de drama y de la mimesis entendida como representación o idea de ilusión.

Del Monte (2013:15) expresa que las formas del teatro posdramático, mantienen una estructura que se relaciona más con un concepto de escena, que con uno que cuenta una historia. En dichas estructuras el texto (dramático en términos aristotélicos) pierde centralidad y es visto como uno de los elementos de la propuesta necesarios para la escenificación.

Algunas características observables en el TPD⁶, irán en torno de la idea del “desdibujamiento” de los personajes, la resignificación del espacio, el tiempo y la ficción, el rompimiento de la narrativa y la fragmentación de la escena, la yuxtaposición, la síntesis o saturación de imágenes, la carencia de una estructura jerárquica en elementos constitutivos, la toma de recursos y referentes de diversas artes y la apelación del público, desde un nuevo lugar en el que no hay distancia entre la ficción y la realidad.

2.3 Escritura, textualidad y narrativa escénica contemporánea

A partir de la comprensión de los elementos del drama y de sus posibles desplazamientos estructurales hasta llegar al terreno de las estructuras identificadas como posdramáticas por presentar las características mencionadas, es que se busca aterrizar en el estudio de las dinámicas narrativas propias de aquellas manifestaciones que suelen ser consideradas

⁶Abreviatura para Teatro Posdramático

inscritas en el ámbito de la EC y sus constantes variaciones y expansiones a distintas formas del relato escénico.

Desde el contexto anteriormente dispuesto, el texto no será visto como el soporte del drama en términos literarios, sino como otro de los elementos de significación al interior de una manifestación escénica. Éste no será reconocido por establecer relaciones jerárquicas o dialógicas, sin embargo se le concederá la importancia organizativa de las acciones por representadas o por representar. En esta última idea cabría la posibilidad de pensar el *guión* como una forma de *organización práctica* (útil en el montaje) de los sucesos en forma análoga del texto.

Por su parte el término narrativa⁷, se utiliza para especificar diversos géneros de un relato. Se tendrá en cuenta que lo que tienen en común los diversos modos de narraciones, independientemente del contexto en el que surgen, es que describen una transición temporal de un estado de cosas a otro.

En el contexto de esta investigación la narrativa podrá mantener relación con dos circunstancias; en primer lugar con la forma en como fue construido el relato escénico, es decir la estrategia estructural bajo la cual es organizada una pieza escénica y en segundo, con las narrativas que son organizadas desde quiénes participan en las piezas escénicas, reconstituyendo relatos propios que a su vez se, pasan a formar parte de las piezas.

Desde la concepción de la narrativa en estos términos, más cercana a la forma en que se organizan las transiciones que construyen el relato y no así el relato mismo como una entidad cerrada, el término de narrativa escénica surgirá como la forma en que pueda nombrarse esa estructura organizativa que finalmente se busca en una pieza escénica contemporánea, constituyendo una especie de retícula del sentido.

La manera de suceder las acciones independientemente de que la estructura dramática, exista o no, hace necesario problematizar el concepto de dramaturgia, que si bien ha permanecido ligado a la estructura del drama, de forma independiente a ella,

⁷La teorización del concepto de narrativa se desarrolla con mayor precisión en el Capítulo 3 a partir del diseño metodológico de la investigación.

continúa fungiendo como esa acción consistente en el planteamiento de las formas narrativas en que se construye un relato.

Del Monte, explica que en el tipo de puestas en tono posdramático, muchas veces es clara la ausencia del dramaturgo, ya que el director toma el papel de creador de “la historia” si es que la hay, o de la propuesta escénica que toma elementos de música, danza, texto, palabra, escenografía y vídeo entre otros que le resulten necesarios.

La dramaturgia en estos términos, sería comprendida como una escritura que contiene una “estructura organizativa” abierta de la pieza en cuestión.

2.4 Dramaturgia, dispositivo artístico y contradispositivo

El concepto de dramaturgia se refiere en esencia a la acción de componer la estructura del drama y se asocia con todas las artes escénicas en tanto columna vertebral de la que puede partir, por un lado, la labor del dramaturgo de la mano de su producción literaria y por otra, la labor de escenificación o montaje que conlleva la representación.

Cuando se habla de dramaturgia se implica al dramaturgo como el “autor” y “escritor” de un texto dramático a partir del cual partirá un montaje escénico orquestado por el director y ejecutado por los actores o intérpretes. Entonces una concepción tradicional, o al menos aristotélica de la dramaturgia, puede verse asociada a la creación de la trama contenida en el texto, es decir como la relación de sucesos que da vida a la acción de manera pre existente a la puesta en escena y a al acontecimiento escénico mismo.

Será importante problematizar que la acción de la dramaturgia como contenedora de estructuras dramáticas, a lo largo de la historia, presenta también transformaciones y se expande y se diversifica de la mano en que lo hace la estructura del drama, y que no obstante su evolución en función de la contención de emergentes estéticas o formas del relato, continúa preservándose como ese acto que trama las acciones en toda manifestación escénica.

En la antología más reciente de textos reflexivos sobre el fenómeno de la escena expandida en México, *Tierra Ignota* (2014:89)⁸, aparece un texto elaborado por Fernanda del Monte en combinación con Camila Villegas, que intenta colocar las principales discrepancias en torno a los conceptos de dramaturgia y dispositivo artístico. El objetivo del texto surge a propósito de intentar dar coherencia a un discurso en torno al papel de la dramaturgia, en medio de la controversia que el concepto puede generar a propósito de las manifestaciones escénicas en la actualidad.

La dramaturgia es enfocada por las autoras como una estructura fundante (2014:89) que puede llegar mucho más allá de lo que un texto teatral (en su dimensión literaria) puede hacerlo; se refieren con ello a la dramaturgia en donde no existe un texto como tal, en donde existe antes que eso, una estructura creada para dotar de sentido a una puesta, el desarrollo de una idea o el desarrollo de un concepto. Por otra parte matizando que ese “texto fundante” puede generarse tanto antes como después de la pieza, a manera de pretexto, provocación, comienzo o como el registro de un acontecimiento teatral.

La dramaturgia puede implicar en función de la “dotación de sentido” al menos tres dimensiones identificables; en primer lugar aquélla en que se equipara con el “texto” como algo pre-existente, anterior al acontecimiento, sea este una puesta en escena o no, y que implica una forma de autoría bajo la figura del dramaturgo o el director; en segundo lugar, aquélla en que se identifica como “dramaturgia de montaje” (vinculada a la puesta en escena) y a la que podemos designar también bajo el nombre de “dispositivo artístico”, cuya naturaleza se basa en engarzar, armonizar, ligar, separar, contraponer y plantear relaciones entre distintos elementos (2014:90); y en tercer lugar aquella que podría quedar contenida en una “dramaturgia del espectador”, es decir aquello que no se puede fijar y que no pertenece a nadie, pero que convierte un acontecimiento escénico o performativo en algo vivo, que cabe en la codificación del espectador, convirtiéndolo también en creador, co-partícipe de este sistema de relaciones de sentido (2014:100).

⁸*Tierra Ignota, conversaciones sobre la escena expandida en México*, es un compendio que surge a partir del Seminario de Escena Expandida que tuvo lugar de septiembre a noviembre del 2013, entre distintos profesionales del teatro, para charlar sobre momentos coyunturales de la escena mexicana, así como para entablar un diálogo en paralelo de un taller de escritura sobre las experiencias aportadas por el seminario.

Resultará fundamental comprender en qué términos aparece la figura del dispositivo para comprender en qué consiste el desplazamiento del concepto de dramaturgia de montaje al de dispositivo artístico.

El termino de dispositivo adquiere relevancia desde el uso que de él hace el filósofo francés Michel Foucault, quien encuentra que el poder se manifiesta pragmáticamente a través del desarrollo de un sistema de relaciones que articula una red de discursos, instituciones, formas arquitectónicas, leyes administrativas, científicas, filosóficas y morales, que además se constituye como un proceso perpetuo y autopoiético de preservación.

Para Giorgio Agamben, todo dispositivo implicará un proceso de subjetivación sin el cual no podría funcionar como dispositivo de gobierno. Foucault ha mostrado, asimismo como en una sociedad disciplinaria los dispositivos aluden, a través de una serie de prácticas y de discursos, de saberes y de ejercicios, a la creación de cuerpos dóciles pero libres, que asumen su identidad y su libertad de sujetos en proceso mismo de subjetivación. De esta manera el dispositivo antes que todo es una máquina que produce subjetivaciones y por ello es también una máquina de gobierno (Agamben, en Del Monte 2014:93)

En el texto *Qué es un dispositivo* (s/f), Giorgio Agamben, desarrolla un profundo estudio de la genealogía del dispositivo Foucaultiano, explicando en resumidas cuentas que el dispositivo consiste en:

[...] la cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar gestos conductas y opiniones de los discursos de los seres vivientes, de modo que no solamente las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas sino también, lapicera, la escritura, el cigarrillo, el teléfono, el celular, las computadoras, y por qué no el lenguaje mismo, serían dispositivos, pero no en sí mismos sino en tanto conforman o forman parte de una red de saber/poder (Agamben, s/f).

Por su parte Luís García Fanlo (2012), estudiando la discusión que sobre dispositivo puede colocarse entre Foucault, Deleuze y Agamben, explica que, “un dispositivo no es otra cosa que un mecanismo que produce distintas posiciones de sujetos precisamente por esa disposición en red”, por lo que “un individuo puede ser lugar de múltiples procesos de subjetivación”.

Agamben se refiere a que la condición fundamental de un dispositivo de formar parte de una red de saber/poder, y García Fanlo se refiere al hecho de que sea la disposición de esa red, la que permite que un individuo pueda ser lugar de múltiples procesos de subjetivación, que lo lleven a asumir distintas posiciones.

Del Monte y Villegas agregarían que el dispositivo puede llevarnos a pensar en términos de acción, presencia y relaciones adaptables, pues se trata de una red que genera relaciones de poder entre individuos, a partir de decisiones libres que surgen de ellos mismos (2014:93). Podemos pensar además en la red de saber/poder como productora de posturas diversas en constante negociación y coexistencia.

El dispositivo artístico y con ello los dispositivos escénicos, es decir aquellos generados a partir de ideas de representación o performatividad, “consisten en acontecimientos que plantean exponer todos estos mecanismos enunciados, que subyacen en las relaciones sociales, a veces sólo exponiendo su configuración, otras veces intentando crear nuevas relaciones entre los sujetos” (2014:94). Esas nuevas relaciones en muchas ocasiones generarán la inclusión y complicidad tanto de artistas como de espectadores que se vuelven en ese momento, co-creadores y actores del dispositivo artístico en cuestión.

Del Monte y Villegas reflexionan a partir del análisis de estos conceptos, en que mucho de lo que sucede en el arte hoy, se explica en términos de una “búsqueda relacional” y no con respecto a la creación de un objeto estético; el arte actual no sólo busca la creación de del objeto estético, sino también la relación de dicho objeto con los sujetos y con la inmersión en la esfera social.

Por otra parte se señala a propósito de la reflexión anterior, que los dispositivos artísticos tienen la capacidad de convertirse en mecanismos que logran profanar del “gran dispositivo” ciertos elementos y convertirse en “contradispositivos”.

[...] Un contra dispositivo es capaz de articular un punto, un espacio de fuga, una estructura relacional donde los individuos sean irreconocibles, incontrolables, indistinguibles, indefinibles e inasibles. Una estructura donde las relaciones jueguen, se inventen, se adhieran o fuguen del juego y de sus reglas con libertad de hacerlo, donde, como en el teatro, la relación y la aceptación de un espacio-temporal sea una alternativa, no una imposición o impostura[...] Si un contra dispositivo viene de la creación estética, entonces tendría que ser un objeto estético que tenga

cierta relación directa con los que viven la experiencia, en este caso teatral, donde esta relación cambie su forma de percibir esa realidad cotidiana, que se vuelve como un pequeño hueco de libertad donde producir nuevas formas de pensamiento, de reflexión, ser ese lugar donde se juegan de manera ficcional nuevas realidades (2014: 97).

La contemplación de estas dimensiones de una dramaturgia expandida al dispositivo artístico y al contradispositivo, nos lleva a la lectura de una perspectiva de la dramaturgia como un proceso en constante construcción, bajo los distintos momentos en la creación de un acontecimiento escénico, incluso cuando éste ha concluido su presentación y en el que además, como las autoras intentan develar, se va diluyendo la figura de un “autor”, para abrir paso a ese espacio de creación que también supone al espectador como articulador de los acontecimientos, desde que es capaz de generar un mensaje, una ordenación, una reflexión y con todo un aporte en la significación del acontecimiento que mira.

2.5 Los ámbitos de la representación

Para tener una mayor claridad en esta investigación, en torno a la relación que se establece entre los “mecanismos representacionales”, que se ponen en juego en el contexto de la escena contemporánea⁹, se problematizan los conceptos de “representación” en tres ámbitos; el ámbito de la representación desde la enmarcación escénica; el ámbito de la representación social y el ámbito de la auto representación.

En relación con la representación vinculada al espacio de la ficción que establece una frontera respecto del contexto de “lo real”, se enfoca el concepto de Richard Schechner quien desde sus estudios sobre la representación en el arte, el ritual y la vida cotidiana, realiza un interesante aporte en la comprensión del fenómeno del *performance* desde su concepto sobre *la conducta restaurada* (2011:59). La conducta restaurada, es concebida como un acto social que puede reordenarse o reconstituirse en forma independiente de los sistemas sociales, psicológicos y tecnológicos que le dieron origen, adquiriendo incluso vida propia, pues la fuente de dicha conducta podrá perderse, ignorarse o contradecirse y la

⁹Abreviatura para escena contemporánea.

forma en que se creó o desarrolló, desconocerse, ocultarse, o distorsionarse dentro de los rituales del mito y la tradición, pero siempre cobrará actualizaciones de sentido desde cada nueva representación que de ellas se haga.

El espacio de la representación escénica, implica en esencia la problematización de conductas restauradas en tanto sus planteamientos, temáticas o abordajes ficcionales, se basa en la materia de estas conductas; lo que vemos en cada pieza escénica corresponde a reformulaciones que de ellas se hacen en función de una síntesis representacional.

Para problematizar las formas de “enmarcamiento” que estas representaciones hacen de la realidad, se contempla en complemento la noción de “marco” heredada por el sociólogo Erving Goffman (1974), quien parte del análisis del área escénica, sus demarcaciones espaciales, la asunción de roles, y el sentido de la representación, para retroalimentar el concepto y dinámicas del “marco teatral” y en constante analogía, el desarrollo de una sociología de la presentación [representación] del individuo en la [escena] vida cotidiana y la escena social.

La tesis del “marco” teatral, en palabras de Goffman, consiste en una fabricación y transposición de claves; un “corpus” de prácticas de transcripción para transformar una franja de actividad real, no escénica, en una franja escenificada (1974:145).

El entablar la reflexión en torno a la representación escénica en perspectiva de la premisa de “conducta restaurada” y la “noción de marco”, tiene sentido en razón de comprender que el espacio escénico supone ante todo una demarcación. Cuando la representación escénica tiene lugar en el espacio público, necesita ser demarcada reconociblemente por los códigos empleados por la pieza escénica en cuestión, mismos que operan desde una enmarcación de acciones que constituyen “conductas restauradas”, abriendo un campo de “simulación” que es el que hace posible “el juego” escénico, en constitución un mundo representacional paralelo al real.

En relación con contextualizar el concepto de la representación social, se estudia en primer término el concepto de representación y cómo se constituye, para posteriormente reflexionar las formas en que se comparte socialmente.

Stuart Hall (1997) concibe la representación como “la producción del sentido a través del lenguaje”, dimensionando dos niveles; el nivel de la descripción y el nivel de la simbolización. El sentido del primero, en función de la capacidad de nombrar a través de la palabra el mundo perceptible, mientras que el sentido del segundo, en función de la capacidad de sustituir y abstraer imágenes.

A su vez, Hall contempla el ejercicio de representación y la construcción del sentido, desde dos sistemas de representación fundamentales. El primer sistema constituido por el conjunto de representaciones mentales conceptuales a través del que agrupamos, ordenamos o clasificamos los conceptos y establecemos relaciones de semejanza o diferencia entre ellos, y el segundo constituido por el lenguaje, es decir la articulación de signos que operan en nuestro mecanismo de comunicación y permiten la transmisión ideas.

La construcción del sentido sucede a partir de un proceso en el que el sistema de representación es fijado por un código que establece una correlación entre el sistema conceptual y el sistema del lenguaje. Esta articulación representación-sentido-lenguaje de la que habla Hall, establece un punto desde el cuál se puede pensar el fenómeno de la cultura en términos de mapas conceptuales compartidos y sistemas de lenguaje y códigos que gobiernan la relación de traducción entre ellos.

El mismo autor, desde el estudio de los discursos hace el abordaje del concepto de identidad. Hall antepone al concepto de identidad, el tema de la identificación para rearticular la relación entre los sujetos y sus prácticas discursivas y con ello su posibilidad para “nombrarse” y “narrarse”, desplazándose del sentido de pertenencia, al sentido de diferenciación; las identidades desde esa perspectiva, tendrán que ver con el uso de recursos de la historia, la lengua y la cultura en proceso de devenir y no de ser; relacionándose, antes que con el “quiénes somos y de dónde venimos”, con el “en qué podríamos convertirnos” (Hall,2003:36).

Hall hace referencia al concepto de identidad como estrategia posicional más que como esencia del individuo, confiriendo gran importancia a cómo es que se articula el *orden simbólico* y el *orden social* en la constitución de los sujetos, sin los cuales no puede entenderse la práctica discursiva.

El concepto de identidad, desde esta perspectiva, constituye una referencia al punto de encuentro de los discursos y prácticas que interpelan, hablan, y colocan al sujeto, en un lugar como sujeto social, de discursos particulares y de una subjetividad que lo construye como sujeto capaz de “decirse y narrarse”. Esta articulación establece relación con el tercer ámbito a considerar que es el de la auto representación.

Los tres ámbitos de la representación aquí delineados, resultarán fundamentales en relación con las narrativas emergentes en la escena contemporánea. El ámbito de la representación escénica evidentemente dispone el lugar a partir del que se problematizan el ámbito de las representaciones sociales y el ámbito de las autorepresentaciones. En esta correlación se establece una dinámica importante que abona en la comprensión de cómo el acto escénico se transforma en el lugar en el que operan distintas reconfiguraciones en las representaciones de los sujetos involucrados en los actos escénicos.

Esta reflexión caminó de la mano de la problematización de las puestas escénicas objeto de esta investigación.

2.6 De escenarios liminales o expansiones escénicas contemporáneas

En la prefiguración de los aconteceres en la escena contemporánea, los recursos definidos por Lehmann se tornan fundamentales para la generación de criterios referenciales a tener en cuenta en el análisis de los recursos narrativos empleados por artistas del posdrama o de aquellas manifestaciones insertas en el ámbito de la escena contemporánea.

De la misma manera lo hacen los conceptos aportados en este capítulo, por Del Monte, en relación con las narrativas y textualidades escénicas en la actualidad y la problematización en tanto la emergencia de las nuevas dramaturgias y dispositivos artísticos, así como los desarrollados en torno a la problematización de los ámbitos de la representación puestos en juego.

De esta manera es que resulta pertinente el tratar de aterrizar las anteriores conceptualizaciones, en razón de una lectura más aplicable o práctica de ellos. La intención

a continuación es disponer la experiencia de un acontecimiento escénico que a mi modo de ver, devela en mucho la dinámica operativa de las nociones que se intentan problematizar.

Como referencia del fenómeno estudiado, se pueden colocar los trabajos realizados por la compañía transnacional, fundada en Alemania, “Rimini Protokoll”, colectivo escénico fuertemente aclamado y criticado tanto por estudiosos de la escena contemporánea, entre los que figura el mismo Lehmann, como por distintas vertientes teóricas. Dicha polémica se ha suscitado en relación al desarrollo que llevan a cabo, de gran cantidad de dispositivos escénicos en todo el mundo, caracterizados por la capacidad de poner en relieve problemáticas actuales que problematizan desde la complejidad intercultural, el papel de los medios de comunicación y la dialógica entre realidad y la ficción, hasta el sentido por la reivindicación y *reconocimiento* de diversos sectores sociales en el mundo.

En contextualización de dicho acontecimiento escénico, se puede citar la experiencia de la visita de la compañía alemana *Rimini Protokoll* en agosto del 2010 a México con su espectáculo *Best Before*. Éste se llevó a cabo en el marco de *Transversales-EIEC*, del que se ha hablado ya anteriormente, presentándose en el *Teatro el Galeón* de la Ciudad de México. El acontecimiento constituyó una suerte de espectáculo videojuego colectivo, que se desarrolla en escena y en vivo con la participación de aproximadamente 200 personas en la audiencia, entre las que puedo contarme yo. Todas teníamos un control de videojuego en la mano, mismo que conducía una especie de avatar-actor en una pantalla situada en el centro del foro y en dónde se encontraban además como performers¹⁰ en la escenificación, un conductor de televisión, un artista-músico, una antropóloga, un filósofo, una socióloga, un político y un señalador de tráfico.

Iniciando el video juego, todos los avatares nacían en una tierra llamada *Bestland* y eran guiados por el conductor animador acerca de todas las decisiones que debían tomar. Desde entonces los audiencia-jugadores decidíamos en el transcurso de dos horas, todo una

¹⁰El término de “performer” es estudiado en el siguiente capítulo. Aquí se utiliza refiriendo el tipo de interpretación que no es la de un actor, si no la de personas que hacen avanzar la acción. Son personas que realmente se dedican a las profesiones que se indican y no están interpretando ningún “personaje”, simplemente conduciendo pautas para el desarrollo de lo que sucede en la escenificación.

vida para nuestro avatar. Decidíamos, por ejemplo, si era hombre o mujer, si decidió estudiar o no y hasta qué grado, si consumía drogas o no, si fue a una escuela o a otra, si formó parte de un partido y cuál, si se casó o no, si se volvió gay o no, a qué profesión se dedicaba, qué ideología profesaba, o si intervino en el narcotráfico etc. El cúmulo de decisiones tenían que ver con todos los ámbitos y dimensiones de la cotidianidad a lo largo de la vida del avatar, cada decisión tomada marcaba su destino y la consecuencia de sus acciones; éste finalmente llegaba dependiendo de las oportunidades de supervivencia que le brindaba el estado nacional que se había forjado desde las decisiones tomadas, al término de su vida (salvo si había un superviviente “ganador”) con la muerte virtual.

El objeto de recuperar la observación de este trabajo, radica en enfocar la reflexión sobre la forma en que, una de las muy diversas estructuras emergentes a las que se estaría haciendo alusión como “narrativa emergente” propia del ámbito de la escena contemporánea, reconfigura y transforma la estructura escénica, en un dispositivo lanzado, en este caso particular, con la intención de detonar una especie de juego de rol, que busca propiciar una construcción narrativa propia, por parte de quienes se integran como participantes “activos”, en la co-creación de la pieza-juego que finalmente tiene lugar en el teatro.

Representa también, continuar en la línea de las preguntas y objetivos planteados, con miras a focalizarlas transformaciones de una escena contemporánea dispuesta como lugar de la imaginación y la participación a partir de la cual se logra reconfigurar una experiencia social y también subjetiva, sí desde la evocación de un pasado y contexto experiencial individual, pero también desde “lo posible”, que cabe en la imaginación. Otro de los puntos estratégicos para colocar la reflexión en torno al fenómeno, sería que ese acto imaginativo emprendido por los espectadores participantes en la sala de *Best before*, no sería evocado más que en ese contexto de “simulación”, interpelado por el dispositivo escénico en cuestión.

Desde los apartados desarrollados en este capítulo se ha podido realizar el abordaje de algunas reflexiones que en México destacan en materia de escena contemporánea, realizando una enunciación de las principales problemáticas que circundan el tema en relación a su condición y a sus principales recursos expresivos.

La delimitación de conceptos como drama, posdrama, escritura, textualidad, narrativa, dramaturgia, dispositivo escénico, contradispositivo y representación, han sido desarrollados y se han hecho presentes en el ejemplo que ha pretendido destacarse a partir del trabajo de la compañía Rimini Protokoll y a partir de algunos Festivales que en nuestro país se dedican a programar manifestaciones artísticas en el campo de las artes escénicas en la actualidad.

Así mismo se ha podido determinar el contexto bajo el que se utilizan los conceptos de estética y política en relación con el arte escénico y que acompañan los desarrollos en el transcurso de los siguientes capítulos que dan cuenta de esta investigación.

CAPÍTULO 3

Principales movimientos y transiciones estético políticas en antecedente para un panorama contextual de la emergente escena contemporánea

A continuación, en el presente capítulo se busca delinear un panorama que permita identificar los aportes fundamentalmente reconocidos en el contexto histórico de las artes escénicas, bajo los que se encuentran las principales movimientos de transición estético político, que determinan la articulación de los rasgos que podemos hoy distinguir en relación con las tendencias dramáticas y narrativas, que se han expandido paulatinamente hasta el arribo de la escena actual. El objetivo de dicho desarrollo consistirá en establecer un panorama que aporte en la comprensión de las principales transformaciones que en ese sentido determinan el fenómeno de estudio de esta investigación.

Mucho de la enunciación y descripción de estos movimientos y su principales distanciamientos, quiebres o reconfiguraciones estructurales respecto de una forma tradicional escénica, se trazan como se ha reconocido anteriormente, desde el reconocimiento e identificación de los elementos de la estructura dramática y los deslindes y revaloraciones que a partir de ellos se realiza, desde la perspectiva de teorías como la del drama moderno impulsada por Peter Szondi, que encuentra su contexto justo a finales del siglo XIX y principios del XX, o la del emergente teatro posdramático denominado por Hans Thies Lehmann, que intenta la recuperación y acumulación de los momentos de transición registrados desde entonces y hasta finales del siglo XX, en pos de la interpretación de las condiciones del fenómeno actual.

Así mismo se suman en este repaso, el estudio monográfico de algunos conceptos o movimientos que contribuyen en la comprensión del complejo fenómeno de la escena contemporánea situada entre los entrecruces liminales y disciplinares del arte de la representación y la acción escénica.

3.1 Sobre la política del modernismo y las vanguardias

Raymond Williams en *La política del modernismo* (1989) realiza un recorrido de la turbulenta sucesión de movimientos artísticos y culturales que constituyen la historia del llamado modernismo y su relación con los movimientos de vanguardia en el contexto europeo a finales del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX. En ese contexto, los proliferantes grupos artísticos innovadores o alternativos, trataban de obtener sus propios instrumentos de producción, distribución y publicidad, preocupados por proteger sus prácticas dentro del creciente predominio del mercado artístico y contra la diferencia de las academias formales, además de defender un tipo de arte, que se convertía en la autogestión de un “nuevo arte” y el ataque en su nombre, contra todo el orden social y cultural imperante.

En tiempos de la emergente crítica Marxista de la época, lo burgués era lo que el artista creativo debía ignorar, evitar, ridiculizar y atacar. La reducción del trabajo a mercancía transable implicó el punto al cual contraponerse radicalmente; el arte se propugnaba más allá de la condición de simple trabajo y detractaba la reducción de sus valores culturales, espirituales y estéticos a condición de mercancía, compartiendo con los movimientos obreros, socialistas y anarquistas, una percepción de los miembros de la burguesía como organizadores y agentes capitalistas. De ahí la empática postura entre artistas y trabajadores, al asumirse grupos minoritarios explotados y oprimidos, lo que determina el fuerte compromiso de los primeros, en su arte y fuera él, con las causas más grandes de los segundos y del pueblo.

Estableciendo la diferencia entre los movimientos del modernismo y vanguardia, Williams destaca el primero conformado por los artistas y escritores experimentales alternativos y radicalmente innovadores, mientras el segundo conformado por aquellos radicalmente opositores a las políticas de Estado y las formas de alienación burguesas (Williams, 1989:72).

Dichos movimientos, desde el recuento de Williams, implicaron la posición dentro de un progreso humano general que se aplicaba a los movimientos militantes y proponía un

“nuevo arte” para el “nuevo mundo” social; sus miembros eran pues los militantes de una creatividad *liberadora*.

En la última década del XIX y primera del XX, durante el primer periodo de emergencia del movimiento modernista en términos de arte escénico, se hace presente la figura del dramaturgo sueco August Strindberg (1849-1912), como celebrador de la nueva forma creativa que tuvo muchas de sus fuentes en “lo irracional”, el recientemente valorado inconsciente y la lógica fragmentaria de los sueños. La Comuna de los Trabajadores de Estocolmo honró a Strindberg, quien exploró intensamente las fuentes inconscientes, desde su contribución artística, a la fusión de las bases sociales que podían contrastarse con la misma fuerza de la clase obrera organizada, con su disciplina de partido y sindicato y el movimiento cultural, con su asociación móvil de individuos libres y liberadores (a menudo deliberadamente marginales).

En este contexto que implica de manera ambivalente los albores del naturalismo en el arte plástico y la literatura, es que Peter Szondi, en su *Teoría del drama moderno* (2011), plantea la figura de Strindberg como iniciadora de la denominada dramaturgia del “yo”; el autor avanza en la descripción del aporte de Strindberg, a partir del desarrollo de una técnica autobiográfica que deriva en el “drama subjetivo”, de gran coincidencia con la novela psicológica, en tanto historial de la evolución de la propia alma (2011:98).

El diálogo supone a finales del XIX, aún en el naturalismo, la reproducción precisa de una conversación, es decir la acción de la forma dramática clásica, identificada por Szondi como “drama puro”. De esta forma se habló anteriormente como la característica del drama en la edad moderna, cuyo origen según Szondi, se sitúa en el Renacimiento. El drama en estos términos se basa en el mundo interpersonal del diálogo para hacer avanzar la acción dialéctica y en la supresión del prólogo, el coro y el epílogo. El drama clásico se distingue así, de otras formas como la tragedia antigua, el auto medieval, el teatro universal barroco o las historias de Shakespeare (Szondi, 2011:73).

Strindberg de acuerdo con Szondi, se encuentra entre uno de los dramaturgos que demarcan las principales fisuras en el abordaje del drama clásico, pues aunque este continúa utilizando la forma clásica del drama en la escritura, sus obras se fundamentan ya

no en la unidad de acción, sino en la del “yo” del personaje central. Esta técnica diluye la continuidad de la acción en una sucesión de escenas que no encuentran entre sí relación causal, ni se generan mutuamente como en el drama, apareciendo, contrariamente, como hitos aislados y alineados al hilo del progreso del “yo”. Las conversaciones entabladas son interrumpidas por silencios, monólogos, y oraciones errabundas. Estos rasgos sólo pueden constituir la denotación de una transición significativa en el drama, en la que además se encuentra ya presente una forma épica disimulada.

En este sentido, Strindberg es considerado por Szondi el primer relator épico del siglo XX, pese a que pasara desapercibido bajo la creación de sus personajes disfrazados de drama. De acuerdo con esta idea, es que Szondi intenta dar cuenta de que el episodio comienza a aparecer como una forma estructural narrativa mucho más elocuente que la dramática en relación con las contradicciones que atraviesa el drama de fin de siglo.

Será importante tener presente que el modo épico frente al modo dramático, mantiene características narrativas funcionalmente distintas. De acuerdo con la poética aristotélica. Mientras que en la tragedia el desarrollo de la acción se confina dentro de un periodo específico o lo excede en muy poco, la forma épica se sirve de un estilo narrativo que no exige tiempo definido; se basa principalmente en la narración de actos heroicos en forma lírica y su estructura es episódica, es decir que consta de episodios diversos que giran, cada uno de ellos, en torno a una acción nuclear variable (Aristóteles, 1946).

De la mano de Strindberg son enunciados por Szondi como significativos los aportes del noruego Henrik Ibsen (1828-1906) y el ruso Antón Chéjov (1860-1904), como fundamentales en la comprensión de los momentos de transición que precedieron el periodo antecedente en aparición de los denominados movimientos de vanguardia.

Por su parte Ibsen, de acuerdo con Szondi, coloca de manifiesto la histórica crisis del drama a partir de dar curso al desarrollo de una técnica analítica que constituye el principio de su construcción, basado no en el presente de los personajes sino en su pasado. Las temáticas en sus piezas carecen del presente temporal y espacial que el drama demanda. En ellas existe la relación interpersonal, pero donde esta se aloja, es en el interior de unas

personas aisladas y mutuamente enajenadas (2011:88). Según explica Szondi, ello supone la inviabilidad de una narrativa en términos dramáticos.

En su calidad narrativa cercana a la novela, no deja de resultarle ajeno el medio escénico, puesto que por más vinculación que se busque con la acción actual, siempre quedará relegada al pasado y a la intimidad de los personajes. Debido a la naturaleza épica de su punto de partida (en relación con una narrativa anclada en el pasado de los personajes), Ibsen se vio obligado a desplegar con maestría el proceso de construcción dramática que lo caracteriza y al lograrlo, dejó de advertirse su fundamento épico. En su técnica apenas se escinden la actualidad política y la intimidad.

Mientras tanto en los dramas de Chéjov se identifica el signo de la renuncia. Explica Szondi, se distinguen por su renuncia al presente y también a su renuncia a la comunicación que pueda derivarse del encuentro con los demás. La historia del teatro “chejoviano”, en la historia del teatro moderno se encuentra determinado por esa resignación, punto intermedio entre melancolía e ironía.

La renuncia al presente supone vivir en el recuerdo y en la utopía, así como en la renuncia a la confrontación con los demás y entonces la vida en soledad. Es clara la exposición de seres solitarios encerrados en sus recuerdos y librados a la ensoñación de un futuro; su presente vive sofocado bajo el pasado y el futuro en una desamparada espera por que se cumpla la única meta que implica el regreso a la patria perdida (tema dominante de la literatura romántica).

Chéjov aporta el un tono básico en el que se destacan los monólogos empapados de réplicas en las que se condensa el sentido del conjunto de personajes y sus actos; sus obras viven de los ejercicios de introspección que realizan por separado, casi todos los personajes. Los monólogos no formulan nada que escape a la comunicación y de manera casi imperceptible, el diálogo insubstancial deriva en una diversidad de monólogos substanciales; no se trata de monólogos aislados insertos en una obra dialogal, sino por el contrario la vía por la que el conjunto de la obra abandona el ámbito de lo dramático para derivar en el ámbito lírico. La lírica en su caso, se transforma en un lenguaje que detenta

mayor entidad que en el drama; en un lenguaje de constante transición a la “plática lírica de la soledad” (2011:95).

Szondi deja por sentadas las primeras fisuras de las que puede hablarse, a partir del aporte de estos tres dramaturgos, en torno a un distanciamiento de la estructura dramática, circundado por precisiones técnicas particulares que tienen origen en las necesidades de expansión de las formas clásicas, inspiradas por los impulsos revolucionarios y políticos de los que habla Williams en relación con el modernismo y los posteriores movimientos de vanguardia. Por otra parte Lehmann, ya entrado el siglo XX, en razón de la documentación de esta transición, coloca el estudio de Szondi como fundamental en la comprensión del fenómeno del emergente “drama lírico”, a partir de una “epización del drama”, lo que provocó una revaloración de las funciones del teatro y que tiene su culmen, algunas décadas después a partir de los tratamientos estructurales que aportara el alemán Bertolt Brecht.

Por su parte, respecto a los matices en relación con el modernismo y las vanguardias y sus aportes, Williams destaca que los movimientos artísticos precedentes a las vanguardias, podían tener un punto referencial fuerte en apelación al Renacimiento y el arte y sus formas clásicas; que el aprendizaje y la vida del pasado, implicaban fuentes y estímulos creativos, contra del orden presente agotado o deformado; el presente y el pasado inmediato debían ser rechazados y era clara la evocación de un pasado más lejano a partir del cual podía renacer la creatividad (Williams, 1989).

Lo que hoy conocemos como modernismo impondría una transición en función de un primer distanciamiento de esa cosmovisión, lo que vino después, en nombre de los movimientos de vanguardia cambió todo eso; la creatividad se halló íntegramente en las nuevas obras, las nuevas construcciones, y todos los modelos tradicionales, académicos e ilustrados se posicionaron hostiles ante ellas, había entonces que barrer con ellos.

Esa creatividad se halló en las nuevas obras y construcciones alternativas radicalmente contrapuestas a los tradicionales modelos académicos; se trataba de encontrar soluciones técnicas innovadoras a los problemas de la representación, la narración y “los aspectos más allá” de la restricción de la finalidad o la forma.

Lo novedoso de la vanguardia radicó en el dinamismo agresivo y la afrenta de los reclamos de liberación y creatividad que fueron formulados dentro de la etapa modernista. Aproximadamente desde 1917 y hasta la posguerra en los cincuentas, la hostilidad ante la guerra y el militarismo, alimentaron la tendencia creativa, de los dadaístas, surrealistas, futuristas, formalistas y todos los reconocidos “ismos”. El matiz colocado en lo pre racional, se transformó en un rechazo de todas las formas políticas racionales que incluyeron tanto el progresismo liberal como el socialismo científico (Williams, 1989).

Lehmann en su estudio se da a la tarea de enunciar las principales influencias que estos movimientos lograron imprimir en relación con el teatro posdramático y con ello permear como signo o síntoma de la construcción escénica en la actualidad. A continuación se enuncian las más significativas (2013:100).

Drama lírico y simbolismo. El teatro de los simbolistas marcó un importante paso en el camino hacia el teatro posdramático desde su estatismo anti-dramático y su tendencia a las formas monológicas. Es identificable la aparición de un teatro neo-lírico que entiende la escena como lugar de la escritura en la que todos los integrantes del teatro, devienen caracteres de un texto poético. En este teatro se abandona la pretensión del suspenso del drama, la acción e imitación y rechaza la idea clásica de un tiempo en progreso de forma lineal que solo produzca una imagen plana del tiempo.

Estética y fantasmas. El teatro asiático, especialmente el teatro “No”, sirvió de fuente de inspiración en una forma de oposición al drama, pues el teatro No es una especie de drama para una sola persona y muestra la misma estructura que la de un sueño. El teatro japonés implica un modo de representación total con un horizonte metafísico; en este teatro el carácter ceremonial del teatro asiático ofrecía un estímulo a visiones particularmente espirituales o “fantasmagóricas”. En el No se hace presente una inclusión de la vida humana dentro de los fantasmas regresados del inframundo. En occidente bajo el influjo de esta estética aparece el uso de maniqués, autómatas en movimiento y mecanismos como las marionetas. Ya en el teatro posdramático es contundente la aparición de objetos y aparatos enigmáticos y animados y en los textos aparecen espíritus y fantasmas históricos.

Poesía escénica. Hacia la última década del XIX el espectáculo teatral estaba encaminado al dominio del lenguaje “poético” sobre la escena; en esos años se deja de considerar que la esencia del teatro sea el “texto de personajes” (síntoma del drama clásico), y pasa a serlo el texto de “poesía”, correspondiente con la poesía del teatro. Con ello se materializó la disolución de la fusión tradicional entre texto y escena, pero también se logró asentar la perspectiva de una conexión entre ellos. Al considerarse el texto teatral como una dimensión poética independiente y concebir, al mismo tiempo, la poesía de la escena desligada del texto, como una poesía de espacio y de luz atmosféricamente independientes, se hizo posible un nuevo dispositivo teatral cuya unidad automática se remplazó por la división y la consecuente combinatoria libre entre texto y escena, entre todos los signos teatrales.

Actos y acciones. Los movimientos de vanguardia proclamaron en sus pancartas la desarticulación de la coherencia y privilegiaron el sinsentido y la acción en el aquí y el ahora (dadaísmo); es decir que abandonaron la idea del teatro como obra y su concepto significativo en beneficio de un impulso agresivo, de un acontecimiento que implicara al público en acciones (futurismo), o sacrificara el nexos causal narrativo en beneficio de otros ritmos de presentación, ligados a la lógica del sueño. Dadaísmo, futurismo y surrealismo pretendieron lanzar ataques mentales, nervioso-ánimicos y también físicos al espectador. Resulta fundamental que en este sentido, se buscó trasladar la obra al acontecimiento.

Velocidades y números. El teatro estuvo influido por formas populares de entretenimiento entre las que se encuentra la relacionada con el principio del “número”. Éste se realizaba en el cabaret y la variedad, el club nocturno, el circo, el cine grotesco o en las actuaciones de sombras que emergieron en París alrededor de 1880. La nueva técnica del cine convirtió pronto en su principio el formato del número, episódico y caleidoscópico (variedad). La variedad fue principalmente visitada por las clases sociales más bajas y se convirtió también en un fino deleite para la sociedad. La fascinación por la danza y el placer por la perfección del cabaret, empujaron hacia la vanguardia.

Landscape play. Los antecedentes del teatro posdramático en las vanguardias, incluyen esbozos que conciben el teatro, la escena y el texto como un paisaje o como una realidad de construcción deformada. Sin embargo ambas concepciones se quedaron en la teoría, al

menos en el caso del teatro. Gertrude Stein planteó su idea del “lanscape play” u obra paisajística como una reacción frente a su propia experiencia teatral. De lo que se pretende hablar a partir de esta figura, es de los modos de percepción. Stein pretende la observación de aquello que ocurre en la escena tal y como se contempla un parque o un paisaje; entre sus textos abundan las explicaciones constantemente con las imágenes de paisajes. Esta idea del paisaje logra influenciar muchas obras de vanguardia y el “performance art”.

Forma pura. La idea fundamental de este concepto consiste en el abandono de la mimesis; la pieza debe seguir solamente la ley de su composición interna. Desde Cezanne en la pintura y desde la poesía francesa moderna en la literatura se observó una “autonomización del significante” cuya presencia se convierte en un aspecto preponderante en la práctica estética. La pintura acentúa esta exigencia de percepción para poner de manifiesto lo inexpresable de la imágenes con la misma intensidad que para realizar aquello que es reproducido y expresado por las propias imágenes. La poesía exige un lector que siga por sí mismo la actuación de los signos lingüísticos. La caligrafía y el sonido del lenguaje como tales, su realidad material sonora, su grafismo y su ritmo, se deben percibir al mismo tiempo que el significado. En todos estos elementos está ya anunciada de forma latente la teatralización de las artes: leer y ver se convierten en escenificación más que en interpretación.

Expresionismo. El expresionismo también contiene motivos que encuentran un lugar en el teatro posdramático. Su relación con el cabaret y el onirismo mediante innovaciones lingüísticas como el “estilo telegráfico” y “la sintaxis quebrada”, rompen la perspectiva uniforme sobre la lógica de la acción humana y prevé que el sonido transporte emociones más que mensajes. Pretende ir más allá del drama como una dramaturgia del conflicto que surge entre seres humanos y enfatiza las formas del monólogo y del coro como recursos immanentes a él, así como una sucesión de escenas más líricas que dramáticas, ya presente en la dramaturgia del “yo” de Strindberg. El expresionismo busca posibilidades que representan el inconsciente, cuyas pesadillas e imágenes de deseo no están subyugadas a ninguna lógica dramática.

Surrealismo. El cine y el expresionismo coinciden con el surrealismo en privilegiar una articulación basada en una técnica de edición y un collage-montaje que exige y explota la

versatilidad de la capacidad asociativa de los receptores. Mientras que los movimientos futurista y dadaísta experimentaron un florecimiento breve, el movimiento surrealista tuvo una duración más prolongada, probablemente debido a que su estética en exploración del sueño, los fantasmas y el inconsciente. En su época los surrealistas produjeron escasas piezas teatrales, aunque sus ideas y textos de teatro ejercieron indirectamente una gran influencia en el nuevo teatro, apuntando a un teatro de imágenes mágicas y a un gesto político de revuelta contra los marcos de la práctica teatral.

3.2 Sobre el teatro político y el teatro épico

Lehmann (2013) enuncia un periodo de distanciamiento sintomático y progresivo entre el teatro y el drama, concediendo a Szondi el crédito del estudio primero sobre el drama lírico, emitiendo un diagnóstico sobre la metamorfosis del drama como “epización”, de la mano de Ibsen, Strindberg y Chéjov. Avanzado el siglo XX notamos que el influjo de la forma narrativa épica se extiende sobre los diversos recursos narrativos que emergen durante los movimientos de vanguardia.

Será entre la segunda y tercera década de siglo XX que se aprecia un interés profundo en dar forma escénica a las relaciones sociales a causa de un desplazamiento de interés de la forma dramática a la temática social. La influencia del naturalismo en este fenómeno es evidente en tanto las obras naturalistas propugnaban una descripción del ambiente que ya denotaba el tratamiento de las circunstancias de entonces. En ese proceso algunas técnicas del testimonio documental se hicieron presentes.

Entonces aparece la figura de Erwin Piscator quien explotó el recurso de la articulación de episodios alejada de la dramaturgia de la época. En su propuesta tomó raíz el llamado “teatro político” cuyo objetivo radicaba, en gran parte, en exaltar el dolor anímico del individuo en general, o lo típico del momento presente (Szondi, 2011:168). Las modificaciones resultado de este impulso son coincidentes con las intenciones de una dramaturgia social que se aleja de la forma dramática y se acerca al documental.

Con el giro que Piscator imprime desde la puesta en escena, aporta una nueva forma apropiada para expresar el proceso histórico de cosificación y socialización que la trasposición dramática suspende bajo la relación interpersonal. Piscator ve en los temas de la economía y la política una síntesis de “lo social” y establece como fundamento de todas las acciones dramáticas el pensamiento histórico y político.

La clave de los aportes de Piscator supone la relativización de la escena actual, en función de elementos no actualizados de la objetividad, supone también el fin del carácter absoluto de la forma dramática y supone la generación de un teatro épico.

Hacia 1900 uno de los medios que surgió y que ponía de manifiesto la acción recíproca de los grandes factores humanos-sobrehumanos y el individuo o la clase y que al mismo tiempo constituiría la epización más clara y relevante de las emprendidas por Piscator, fue el cine. La “epicidad” del film, basada en la confrontación entre cámara y objeto y la exposición subjetivamente articulada de la objetividad en cuanto a tal, permitió a Piscator agregar al suceso escénico aquello que la cualidad dramática no alcanzaba consistente en el carácter alineado y “cosificado” de lo social, lo político y lo económico; le permitió elevar lo escénico a la categoría de histórico.

Realizó escena para películas de manera intercalada con manuscritos que comprendían datos políticos, económicos, culturales, sociales y deportivos. La incorporación del cine a la puesta en escena imprime al drama socio-político un giro contundente hacia la epicidad.

A partir de Piscator la acción escénica deja de procurarse el único fundamento de la obra; el conjunto a su vez dejará de generarse dialécticamente a partir del suceso interpersonal y será producto del montaje de escenas dramáticas y reportajes filmados, además de intervenciones corales y proyecciones de calendario entre otras indicaciones. La temporalidad de esta “revista teatral” redimensionará la sucesión de “presentes” en el drama (Szondi 2011:175).

De la misma manera que Piscator, Bertolt Brecht (1898-1956) mantiene fuertes influencias del naturalismo, pues sus ensayos partieron de la manifestación de una contradicción entre temática social y forma dramática.

El carácter problemático que adquieren las relaciones humanas coloca al drama en entredicho, puesto que su forma se funda precisamente en concebirlas como no problemáticas.

La tendencia de Brecht consiste en contraponer, en la teoría y en la práctica, a la dramaturgia aristotélica, otra de carácter épico. Las modificaciones que realiza tienen en común la substitución de la fusión esencialmente dramática entre sujeto y objeto por una confrontación épica.

Por otra parte el espectador no se verá excluido de la función, se verá confrontado por la acción colocada a su consideración.

En las piezas de Brecht, desde el momento en que la acción pierde el dominio absoluto sobre la obra, ésta tampoco podrá convertir el tiempo de la función en una sucesión absoluta de presente. Se diría que el presente de la función tiene mayor amplitud que el de la acción, debido a ello la atención no se concentrará únicamente en el desenlace, también podrá aplicarse en el transcurso e incluso en lo pasado. La concentración en el final, característica del drama, se verá reemplazada por la libertad épica para detenerse y reflexionar.

Brecht puso en práctica la teoría del teatro épico con una riqueza ilimitada de recursos dramatúrgicos y escenográficos. Con esas soluciones, tanto propias como ajenas debían aislarse y distanciarse respecto al movimiento absoluto del drama, todos aquellos elementos aportados por la tradición y aquellos familiares al público, a fin de convertirlos en épico-escénicos y en vigentes (Szondi, 2011:178).

La reflexión de Szondi en trono a la teoría de Brecht radica en que éste impulsó la disolución del diálogo escénico tradicional en la forma del discurso del soliloquio, además de manifestar, implícitamente, que la enunciación en el teatro no es solamente literaria, sino que surge a través de la participación equivalente de elementos verbales y cinéticos.

3.3 El aporte de la Internacional Situacionista

La Internacional Situacionista fue una organización de artistas constituida el 28 de Julio de 1957, a partir de una conferencia en Cosio d'Arroscia (Italia), como resultado de la unificación de tres grupos intelectuales revolucionarios, entre los que se encontraba La Internacional Letrista; el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista y el Comité Psicogeográfico de Londres. Dicha conferencia había sido precedida por un Congreso Internacional de Artistas Libres, celebrado en la ciudad italiana de Alba y cuyas conclusiones impulsaron la creación de la nueva organización¹¹.

César Vicente de Hernando (2010:74) expresa a propósito del movimiento, citando lo publicado en el boletín de crítica cultural *Potlatch* (2002), de la Internacional Letrista, que “La crisis general del arte que se manifiesta, según todos estos grupos, en esta época no puede resolverse sin una perceptiva general que supone la aparición de posibilidades superiores de acción sobre el mundo”. Mientras tanto otro documento fundacional de la IS, redactado por otro de sus fundadores, Guy Debord expresa:

“El informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de organización y la acción de la tendencia situacionista Internacional, empieza por establecer un punto de partida común, que supone en sí mismo el establecimiento de una frontera: Pensamos que hay que cambiar el mundo [...] queremos el cambio más liberador posible de la sociedad y de la vida en la que nos hallamos” (Potlatch, 2002:141).

Los movimientos asumen así la tendencia revolucionaria que se impone en todo el mundo y que se manifestó alrededor de Mayo del 68. Esta tendencia se articuló a partir de tres ejes: el primero constituido por las luchas de liberación del llamado Tercer Mundo, en términos no solamente políticos, sino imaginarios y de la “descolonización de la vida cotidiana”; el segundo eje, constituido por los conflictos desarrollados en los llamados países del socialismo real para salir del burocratismo autoritario estalinista, en franco rechazo del modelo soviético como forma de transformación social que había sido preeminente en la primera mitad del siglo XX y que supondría la constitución del modelo de los consejos obreros; y un tercer eje que supone la liberación de la subjetividad en los

¹¹ La información en este apartado es extraída de textos monográficos contenidos en la revista *Anthropos*, No. 229 sobre el movimiento de La Internacional Situacionista.

países occidentales en los que funcionaba ya el Welfare State (discurso iniciado por Marcuse desde E.U y que se extendería rápidamente por Europa) (De Vicente, 2010:74).

El documento fundacional de la IS asigna una tarea a la organización para la utilización de ciertos medios de acción y el descubrimiento de nuevos, aplicados en la perspectiva de una interacción de todos los cambios revolucionarios. De esa tarea derivaron la mayor parte de las acciones que comenzaron inmediatamente después de constituida la organización, por ejemplo en ese sentido, el reclamo por la realización del arte y del urbanismo a la filosofía (2010:75).

En el tercer párrafo el documento se señalaba un estado histórico: “Nuestra época se caracteriza fundamentalmente por el retraso de la acción política revolucionaria respecto del desarrollo de las posibilidades modernas de producción, que exigen una organización superior del mundo”(2010:76). Esa idea de desfase conforma la crítica situacionista del tiempo (las condiciones técnicas hacen innecesario el tiempo de trabajo) y del espacio (el acceso a materiales polivalentes que facilita la transformación del medio urbano).

El documento asume como escala de acción política del sistema-mundo, pero señala un campo de intervención distinto al que caracterizó las luchas anteriores a la Segunda Guerra Mundial. El campo ahora se llama “cultura”, en tanto que ésta manifiesta pero también prefigura en una sociedad dada, las posibilidades de organización de la vida (2010:75).

Si bien no puede hablarse de un corpus del situacionismo, ni doctrina que observe la pertenencia o cercanía al grupo de la IS, sin embargo la manera de mirar, de entender, de posicionarse y de dar cuenta del conglomerado “espectacular” convertido en la máxima expresión del dominio capitalista, pone de manifiesto una mirada común. El texto de Vaneigem, de la mano de *La sociedad del espectáculo* y *Tratado del saber vivir* de Guy Debord, constituyen algunos de los textos teórico-políticos que constituyen los manifiestos de la Internacional Situacionista (2010:33).

Los situacionistas enuncian conceptos y pautas bajo las cuáles trabajar y que al mismo tiempo representan un antecedente fundamental de las dinámicas del arte escénico contemporáneo:

Situación construida: momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos.

Situacionista: Todo lo relacionado con la teoría o la actividad práctica de la construcción de situaciones.

Détournement: sobre la posibilidad artística y política de tomar algún objeto creado por el capitalismo y el sistema político hegemónico y distorsionar su significado y uso original para producir un efecto crítico.

La recuperación: Habla sobre la posibilidad siempre presente de que ideas y “cosas” revolucionarias o radicales puedan ser incorporadas a las lógicas dominantes.

La deriva: propone una reflexión a las formas de ver y experimentar la vida urbana dentro de la propuesta más amplia de la psicogeografía. Así, en vez de ser prisioneros de una rutina diaria, se planteaba seguir las emociones y mirar a las situaciones urbanas en forma radical.

Psicogeografía: Pretende entender los efectos de las formas del ambiente geográfico en las emociones y el comportamiento de las personas.

Creación de situaciones: Alude a la situación construida como un momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y un juego de acontecimientos.

Espacio situacionista: Este espacio construido intentó trabajar sobre la imaginación y el sometimiento de la ciudad a las normas de un espacio abstracto que correspondiera con la constitución de una organización política vinculada a los ciudadanos y a su apego por los lugares en los que viven. Implicó la narración lúdico-constitutiva de un nuevo territorio urbano y la reapropiación del espacio público.

Respecto a éste último, se cita la anécdota de la publicación en 1957, de un mapa de París titulado *La ciudad desnuda*, por parte del Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista, colectivo de vanguardia integrado por algunos ex miembros del grupo CoBra.

La creación se atribuía en particular a Guy Debord y fue una de las últimas acciones emprendidas por el grupo, que luego se integró a la Internacional Letrista. El mapa de París servía como una manifestación que sintetizaba muchas de las preocupaciones que compartían las tres organizaciones fundadoras de la IS, sobre todo en relación con la construcción y percepción del espacio urbano.

En primer lugar, *La ciudad desnuda* no abarcaba la totalidad de París; los fragmentos de este mapa no guardaban relación lógica entre sí, no estaban orientados con ejes norte-sur o este-oeste, y la distancia que los separaba no correspondía con la distancia que separaba en la realidad los diversos espacios. Debord al respecto explicó, que los fragmentos sólo representaban determinadas zonas de París, porque su objetivo radicaba en el reconocimiento de unidades de ambiente de sus componentes principales y de su localización espacial. El mapa nombra partes de la ciudad, en lugar del conjunto que las alberga; mediante esta sinécdoque, “totalidades” del Plan de París, son sustituidas por los fragmentos que integran el mapa de Debord. Más allá del reconocimiento de las unidades ambiente, el mapa también describe sus principales ejes de paso, sus salidas y sus defensas, revelándose como una representación y como la producción de un discurso sobre la ciudad (McDonough, 2010: 104).

3.4 Apuntes sobre el performance

Etimológicamente el término “performance” proviene del verbo en inglés “perform” que designa hacer, llevar a cabo, realizar, desempeñar, interpretar, representar y ejecutar. Tomando el significado en función de interpretar, representar y ejecutar en dicho idioma, es utilizado para designar estas acciones en el contexto de una *obra (play)*, es decir, de una manifestación inscrita en un espacio de representación que conlleva actores y público. Se refiere en síntesis al resultado de la acción de ejecutar e interpretar en cualquier acto escénico proveniente de la danza, el teatro, la música o la combinación de estos.

En español el término ha sido utilizado más bien para referir acciones de representación inscritas no propiamente en el teatro, la danza y la música, sino en aquéllas

manifestaciones experimentales que no pueden clasificarse dentro de estas disciplinas escénicas que tienen un carácter específico.

Como se ha estudiado en este apartado, desde principios del XX, comenzaron a plantearse caminos en pos de la reafirmación de los principios escénicos desligados cada vez más del corpus dramático legitimado en la poética aristotélica. Partiendo de los movimientos de vanguardia y los movimientos radicales que principalmente desde la literatura y las artes visuales influenciaban las artes escénicas, se manifiesta una modificación de los conceptos de teatralidad en franco proceso de “des-teatralización” y “des-dramatización” (Diéguez, 2005), de las estructuras que hasta entonces sostenían la escena. La arquitectura de la “teatralidad”, se sumerge en la crisis de la forma que obsesionaba a las propuestas visuales y formatos artísticos.

El *performance* en muchas ocasiones se ha referido a una forma específica de “arte vivo” o arte acción surgida en los sesentas en países como Alemania, Francia y Austria, extendiéndose posteriormente en toda Europa y América para romper los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a los teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales del arte (Taylor, 2006). La aparición de esta manifestación implicó un paso importante en la diversificación y resignificación, no sólo del espacio escénico, sino de todos los elementos heredados por la estructura dramática.

En el *performance* es claro que desde las formas artísticas heredadas por las vanguardias como la “poesía escénica”, “los actos y las acciones o el “landscape”, anteriormente enunciados, se hace inminente el desencadenamiento, ya en los sesentas y setentas, de aquellas acciones que buscan el abandono del teatro y la ocupación de nuevos espacios; es claro también, el gesto político en contra de los marcos y restricciones y circunscripciones del espacio teatral. Por su parte los ejercicios “situacionistas”, determinaron nuevas formas de acción política desde la toma y distorsión de los “objetos capitalistas”, desde la búsqueda para provocar formas de imaginación del espacio urbano y social y desde la construcción de dinámicas lúdico-constructivas del espacio público.

El *performance* apareció en cualquier espacio y en cualquier momento; el artista necesitó únicamente de su cuerpo, la palabra y la imaginación para expresarse frente a un

público interpelado de manera inesperada, voluntaria o involuntaria. Sus acciones características en Latinoamérica inspiraron a muchos creadores a “sacar el teatro del teatro” y a borrar las fronteras entre los actos artísticos y el drama cotidiano de la vida “real”. El performance como acción se tradujo más allá de la representación, para problematizar la distinción aristotélica entre la *representación* mimética y la presentación de lo “real” (2006:9).

Al tratar de dar una definición de Performance en Latinoamérica, Ileana Diéguez y Josefina Alcázar en el preliminar del *Cuaderno de Performance y Teatralidad* (2005), hablan de la necesidad de pensar y reflexionar sobre las indefinibles situaciones, mutaciones y provocaciones que plantean los actuales procesos escénicos, problematizando los conceptos tradicionales del arte de *representar* y la *ficción*, con ello aludiendo al Performance para englobar aquellos actos escénicos que no pueden denominarse bajo los *géneros tradicionales* e históricamente reconocidos.

Richard Shechner, desde sus estudios sobre la representación en el arte, el ritual y la vida cotidiana, contribuye en la comprensión del fenómeno del performance desde su concepto sobre *la conducta restaurada* (2011), del que se ha hablado en el capítulo anterior y que concibe la conducta como un acto social que puede reordenarse o reconstituirse en forma independiente de los sistemas sociales, psicológicos y tecnológicos que le dieron origen, adquiriendo incluso vida propia pues la fuente de la conducta puede perderse, ignorarse o contradecirse, y la forma en que se creó o desarrolló, se puede desconocer, ocultar, elaborar o distorsionar por el mito y la tradición.

Estas formas de conducta social se almacenan, transmiten y manipulan o transforman, a través del performance y los actores en contacto con ellas les recobran, recuerdan e incluso reinventan. La labor de “restauración” hace comprensible la transmisión de maestro-aprendiz, la repetición, los ensayos de montaje y en general la “reproductibilidad” del performance estético, en relación con la obra de arte.

La descontextualización de la conducta social y su contextualización en el arte escénico, será un factor preponderante a partir de las acciones del performance. El fenómeno se podrá asociar estrechamente con el tránsito de una condición “dramática” a

una “performática” para entender y visibilizar algunas dinámicas de la escena posdramática y contemporánea.

De igual manera Richard Schechner desarrolla en *Teatro de Guerrilla y Happening* (1973), una definición relacional del “hecho teatral” como algo más vasto que la literatura dramática, la interpretación y la puesta en escena en su conjunto. En la explicación del fenómeno, describe el trazo de una línea y la demarcación de tres lugares que hacen las veces de metáfora de la gama de posibilidades de organización en el hecho teatral. Ubica así, en el límite de extrema izquierda de la línea, los acontecimientos de “calle” donde la organización (desde el texto dramático como referencia) es escasa; en el centro ubica los “intermedia events” o “enviornmental theatre”; y en la extrema derecha el teatro tradicional.

De lo anterior se desprenden las relaciones de interacción que aparecen en el hecho teatral de forma primaria: 1) Entre los actores, 2) Entre las personas del público y 3) entre los actores y las personas del público. A éstas se suma la enunciación de cuatro relaciones secundarias; 1) Relación entre los elementos de la representación, 2) Relación entre los elementos de la representación y los actores, 3) Relación entre los elementos de la representación y el público, y 4) Relación entre la representación en su conjunto y el espacio donde se realiza la representación.

La línea propuesta Schechner y la consideración de estas categorías de relación entre todos los elementos hacen posible no sólo el hecho teatral sino los actos escénicos y resultan indicadores que explican de manera muy amplia cómo y en qué medida se dan las relaciones entre creadores y espectadores desde la pasividad (teatro tradicional), hasta la interactividad (*enviornmental theatre* y acontecimientos de calle) aplicables en general a la manifestación escénica.

Se ve ya desde esta concepción del acontecimiento escénico, la movilidad de los ámbitos de representación y el interés en su entrecruce con la experiencia de los espectadores que fueron tomados en cuenta en el análisis de los casos de esta investigación.

3.5 Teatro Posdramático

Lehmann, en torno a una descripción general de lo que fue la evolución del drama, hasta desembocar en el denominado teatro posdramático, identifica tres etapas; la primera correspondiente a la del “drama puro e impuro”, la segunda correspondiente a la “crisis del drama” y la tercera correspondiente con la “neo-vanguardia”.

Las primeras dos recorren la etapa de transición del drama y la tercera una inminente presencia del posdrama. Esta última etapa en realidad corresponde, de acuerdo con este autor para quien el contexto alemán resulta principal referente, con la amalgama de manifestos registrada a partir de la epización del drama. El despegue de la “neo-vanguardia” se ubica a partir de la llamada “fase de reconstrucción” que estaba teniendo lugar en Alemania durante los años cincuenta, tiempo en el que se registró la construcción de 100 nuevos teatros.

En estos años se registraban al tiempo, en Europa y Estados Unidos, las prevalecientes vanguardias y el nacimiento de la cultura pop, que revoluciona la vida pública. En Alemania las formas experimentales apenas se dejaban ver, mientras que en Estados Unidos se encontraban en franca proliferación.

Lehmann refiere un momento en el que los textos de Beckett, Ionesco, Sartre y Camus eran leídos con gran entusiasmo. El existencialismo y el teatro del absurdo hallan un eco intenso. En los sesenta surge un nuevo espíritu por la experimentación en todas las artes, que culmina con la revolución de mayo del 68.

Por este tiempo la manifestación de acciones situacionistas y el performance. En estados Unidos surge una vanguardia altamente polifacética que conjuntaba las artes plásticas, el teatro, la literatura, el cine y la fotografía, conformando una comunidad artística cuya norma consistía en transgredir los límites entre las artes, propiciando que el teatro convencional pareciera anticuado (2013:93). Era la época en la que “action painting” de Pollock se mostraba como una ceremonia pictórica con rasgos teatrales. Ya entrados los años setenta, Richard Schechner escenifica piezas en las que los espectadores son exhortados a relacionarse corporalmente con los “performers”.

Es evidente en todas estas manifestaciones la renuncia a la visible carga significativa del desarrollo de la trama, de modo desconcertante y en medio de la imperante desintegración del sentido, tendencia impuesta por el teatro del absurdo. Con todo, si algo quedó de la tradición clásica al teatro, en las poéticas “absurdas” tendría que ver con el dominio del discurso y el prodigio en la escritura (2013:94).

El juego del absurdo en el teatro, permaneció como imitación del mundo y como pasó también con en teatro político de Piscator o Brecht, el arte quedó comprometido con su heredado impulso por la provocación.

Las obras en estos nuevos contextos estéticos, se hallaron desprovistas de “personajes reconocibles”, qué más bien se asemejan con la metáfora de un “muñeco mecánico” que forma parte de la trama de un universo sin principio ni fin. Si una obra “bien hecha” se basa en inteligentes e ingeniosas réplicas y agudos diálogos, éstas tienen al mismo tiempo apariencia de “incoherentes”. En el teatro podrá constatar algo así como una “ausencia del sentido”, comparada con las atmósferas del absurdo.

En razón de la desintegración de la narración lineal, predominarán el collage y el montaje y una reminiscencia al drama lírico.

Lehmann deja una interesante reflexión a manera de conclusión sobre las nuevas poéticas posdramáticas y es que se puede constatar que tanto el teatro del absurdo con Beckett o el teatro político y épico de Brecht en aparente contradicción del drama, continúan expandiendo la tradición narrativa dramática y al mismo tiempo expandiendo las posibilidades discursivas y políticas sobre la realidad, más allá del drama:

[...] el teatro del absurdo, así como el de Brecht, pertenecen a la tradición dramática. Algunos de sus textos dinamitan el marco de la lógica dramática y narrativa, pero, en un principio, únicamente cuando los recursos teatrales van más allá del lenguaje en equidad con el texto y pueden pensarse sistemáticamente incluso sin él, se acercan al teatro posdramático [...] (Lehmann, 2013:96)

Por otra parte, también el género del teatro documental es desarrollado en los setenta, alcanzando dar un paso más allá del teatro dramático. En esa tendencia tienen lugar asuntos judiciales, procesos, interrogatorios, declaraciones de sucesos y testigos, etc. que implican

también recursos de un teatro tradicional que buscan generar tensión dramática. Aunque aquello de lo que trata el teatro documental haya sido decidido histórica y políticamente al margen del teatro, este tipo de teatro, concluye Lehmann, se encuentra en una dificultad similar a cualquier drama histórico que pretenda intentar “representar”; presentar o dar tratamiento a sucesos históricamente ya conocidos, cuya conclusión dependerá del curso del procedimiento dramático.

3.6 Transición de la dramaturgia del personaje a la dramaturgia del espectador

Bajo el estudio de un recorrido por las más notables transiciones en la estructura dramática y las formas de acontecimiento escénico y su influjo estético político, se pueden realizar algunas conclusiones sobre los desplazamientos de los planos de la representación escénica, sobre las dimensiones que son trastocadas y sobre cuáles de sus prácticas y bajo qué características, se relacionan con la posible reconfiguración de las formas de exposición y acceso al hecho escénico.

En este sentido me referiré principalmente al desplazamiento de la figura del espectador, fundamental en la comprensión del fenómeno que compete a esta investigación.

¿Pero por qué colocar también la figura del personaje frente o en paralelo a la del espectador?. En términos del estudio de la estructura dramática desde Aristóteles, el personaje constituye uno de los elementos fundamentales para que ésta pueda existir. Desde el análisis de las transiciones en esta estructura realizadas hasta el momento y en razón de las actuales estructuras narrativas escénicas, se ha podido observar que es en ella en quién recae otro de los desplazamientos que determina, la reconfiguración no sólo de la estructura dramática, sino del acontecimiento escénico mismo.

Será importante distinguir los roles que juegan tanto la figura del personaje como la del espectador, así como los frentes desde los que opera cada una respecto a la demarcación del espacio ficcional que implica el acontecimiento escénico y los reposicionamientos que éstas pueden adquirir, en función de los distintos emplazamientos que disponen los

acontecimientos escénicos actuales y en particular de aquellos que serán tomados como referentes en este estudio.

Si bien la concepción de personaje, desde su denominación como “máscara de actor” proveniente de la antigüedad clásica, que superpone la naturaleza de una entidad perteneciente al mundo de la función, se transforma siendo enfatizada desde distintas características y atribuciones “agenciales” a lo largo de la historia evolutiva del drama, lo que se hace evidente ya en las vanguardias y en el teatro posdramático, es la disolución de esta figura cuya función tenía la exclusividad para accionar el drama.

Es a partir de los movimientos de vanguardia citados, el situacionismo y posteriormente con la aparición del performance, que en la década de los sesentas comienza a emerger una figura que como el personaje, conlleva la responsabilidad de ejecutar la acción dramática, pero cuyo papel se mostrará desprovisto del influjo de la máscara actoral y teatral, concentrándose en su naturaleza como uno de los agentes de la acción escénica, al mismo nivel que el resto de los elementos estructurales en una narrativa o poética escénica; se trata de la figura del *performer*.

La palabra *performer* es un anglicismo que designa al intérprete de un acontecimiento escénico; en el idioma inglés es utilizado indistintamente para referirse a quien interpreta un personaje, es decir un actor. Sin embargo el mismo término designa, principalmente desde la comprensión del performance, esa figura que avanzará muy de la mano de la noción de *dispositivo escénico*, como aquella desencadenante de la acción escénica, antes que de la estructura dramática.

Como se ha reflexionado anteriormente, de la mano de diversos pensadores y estudiosos de la teoría dramática, el hablar de la emergencia de nuevas narrativas escénicas, implica hablar del fenómeno que permite considerar la modificación y expansión de la estructura dramática en los acontecimientos escénicos en la actualidad, lo que de ninguna manera se asocia con la idea de una estructura dramática en extinción. De igual forma ocurre con los elementos funcionales de dicha estructura. En la actualidad personaje y performer son entidades, no necesariamente excluyentes una de otra, cuya función consiste

en la ejecución de la acción de la representación escénica, emplazándose desde posturas distintas frente a la comprensión del drama.

Por su parte, la palabra espectador es un vocablo derivado de “espectáculo” que término que proviene del latín *spectaculum*, apelativo nominal de *spectare* que significa “mirar”, “contemplar”, “observar”. Desde la comprensión del espectador en estos términos, se intenta reflexionar sobre la forma en que es involucrada la mirada y la contemplación del espectador mientras sucede el acontecimiento escénico.

En manifestaciones ya inscritas dentro del denominado teatro posdramático, el espectador es también considerado un agente del acontecimiento escénico, en tanto acciona también los mecanismos de la representación; es así que no puede ser abordado unívocamente, sino en razón de una serie de relieves posturales que se relacionan con las estadias que le son demandadas por las diferentes posibilidades y niveles de participación e implicación que le conceden las narrativas y poéticas escénicas en cuestión.

Uno de los hallazgos que pretenden apuntalarse a propósito de las reflexiones en torno a los casos escénicos objeto de esta investigación, radica en la figura del espectador como una entidad de por sí agente del acontecimiento escénico.

Jacques Rancière, en su texto *El espectador emancipado* (2010) enmarca puntos de crítica y de anclaje de la entidad del “espectador” en las sociedades contemporáneas, anteponiendo como se ha estudiado, una perspectiva estético política del fenómeno escénico, desde las perspectivas configuradas por el conjunto de dramaturgos y artistas escénicos militantes de los movimientos artísticos emergentes durante las corrientes del modernismo, las vanguardias y el performance.

Rancière alude una paradoja en torno a la supuesta pasividad o no actividad que le es imputada al espectador; por un lado enuncia la postura de quienes exaltan en éste la desventaja del estado contemplativo que adquiere frente al acto escénico, en detrimento de la acción de conocer y saber sobre lo que le es presentado, o la de quienes exaltan la capacidad de acción que le es impedida por la no-actuación. En ese sentido el efecto del teatro sería apreciado como “subyugante de la mirada y afianzador de su supuesta ignorancia”.

Por otra parte enuncia la postura de los reformadores del teatro, quienes pretendieron reformular o contraponerse a la hasta entonces tradición teatral, desde la crítica de la mimesis y en la apuesta por la formación de “espectadores activos”. Para estos reformadores entre los que se coloca principalmente a Brecht desde su noción de “distanciamiento” y a Artaud desde la reducción de la distancia y apelación de los sentidos de un espectador “participativo”, el teatro se instituye como una forma de comunidad opuesta a la distancia de la representación; una comunidad a la que se le pretende hacer ver las condiciones en que vive y a la que se pretende educar y emancipar.

Frente a tales posturas Rancière se plantea analizar la pretendida “tarea emancipatoria” que el artista puede adjudicarse, desde la asunción de implicaciones como las mencionadas, en analogía de la búsqueda de un modelo pedagógico que ya problematizaba en su texto *El maestro ignorante* (2008), en el que se expone la experiencia de Joseph Jacotot, quien en el siglo XIX afirmaba que un ignorante podía enseñar a otro lo que él mismo no sabía, proclamando la igualdad de inteligencias y oponiendo la emancipación intelectual a la instrucción del pueblo.

Lo que cuestionaba Rancière en *El maestro ignorante*, constituye una cuestión de nuevo colocada en *El espectador emancipado*, consistente en reflexionar en que aquello implícito en la idea de trabajar por la disminución de una distancia entre intelectos (maestro-aprendiz o artista-espectador), o por la emancipación intelectual consistente en verificar la equidad de éstas, conlleva el dar por sentada la existencia de esa misma existencia que se busca erradicar. Ese supuesto asentado implica la adición de otro supuesto y es que existen quienes no tienen la capacidad intelectual y deberían luchar por alcanzarla. De esta manera la emancipación involucra y evidencia la distancia persiguiendo superarla.

La lógica del pedagogo recae en la del “artista emancipador”, redundante de una lógica que permea la pretensión de lo que el espectador debe ver y lo que el director de teatro o de arte en consecuencia, pretenderá hacerle ver.

Este autor se pregunta entonces sobre ¿qué es exactamente lo que tiene lugar entre los espectadores de un teatro y que no podría tener lugar en otra parte?, y sobre ¿qué será lo que resulta más interactivo o comunitario entre los espectadores que se reúnen entre una

multiplicidad de individuos a mirar un acto escénico?. Enuncia como una forma de respuesta, que el poder de los espectadores radica no en su calidad de miembros de un colectivo o alguna forma de interactividad, sino en el poder de cada uno de traducir a su manera lo que percibe y de ligarlo a su “aventura intelectual” singular, y que es lo que le hace semejante a cualquier otro, en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra.

El poder y capacidad se ejercerá entonces desde distancias irreductibles, desde un juego de asociaciones y disociaciones que permitirán la construcción, por selección natural del intelecto.

Rancière encuentra que uno de los aspectos valiosos que reconocer bajo la implicación de la “lógica emancipatoria” entre maestro ignorante y aprendiz emancipado, radica en que siempre existirá una tercera cosa (un libro o un texto), ajena tanto a uno como a otro, pero a la que ambos pueden referirse en común para verificar un “aprendizaje”. En el performance o acto de representación escénica, esa tercera cosa no será un saber específico, sino una elaboración de sentido en la que se juega la experiencia sensible de ambos; la construida por el artista sobre su pieza y la que el espectador construye una vez que la mira y la recrea.

Podríamos concluir que Rancière en ese sentido, considera la emancipación en relación con la figura del espectador, en tanto capacidad individual inherente a cada sujeto de construir fronteras de significado y bifurcaciones de sentido, desde una configuración sensible propia, única y particular, a partir de la cual se ejerce la acción de mirar un hecho artístico, nunca como un proceso reivindicador posible de ser inducido por las pretensiones revolucionarias de movimientos estético políticos o por lineamientos dispuestos por instituciones educativas, cánones o sistemas de conocimiento específicos.

Por su parte Fernanda Del Monte, a partir del planteamiento de las tres dimensiones de la dramaturgia y el planteamiento del dispositivo artístico, que ya se ha expuesto en el capítulo anterior, introduce el término de “dramaturgia del espectador” colocando que dicha dramaturgia se dimensiona a partir de la creación concreta de un dispositivo artístico y es constituida por el lenguaje que codifica el espectador de ese dispositivo, también creador,

co-partícipe de un nuevo sistema de relaciones dentro y fuera del dispositivo (2014:100).

La revisión de estos conceptos y perspectivas sobre el espectador son consideradas en el presente estudio, con el objetivo de construir una ruta para la lectura de un espectador o interlocutor de escena contemporánea, agente de estructuras dispositivo-escénicas, de la misma manera en que personajes y performers juegan el papel de agentes de una estructura dramática.

Gramaticalmente agente es el sujeto de los verbos en voz activa, que realiza ejecuta o controla la acción del verbo; al ser agente de una predicación verbal, se constituye en el facilitador consciente de la acción designada por el verbo. En un ejercicio metafórico de esta función gramatical descrita, puede cobrar sentido la visualización de una “entidad agente”, presente en un sujeto espectador que al interior de un dispositivo escénico, es capaz, porque es impulsado y dispuesto para hacerlo, de tomar decisiones en función de un entorno que le es planteado por una ficción escénica determinada.

Una articulación como la denominada dramaturgia del espectador, conlleva la posible contemplación de un espectador agente en los términos en los que plantea Rancière, en constante construcción del sentido de una pieza en conjunto.

Las nuevas retículas de sentido implícitas en las narrativas escénicas actuales, pueden ser estudiadas desde su capacidad para erigirse como conductoras de procesos dramáticos pensados en este sentido. Se ha buscado colocar esta óptica en el análisis de los casos objeto de estudio de esta investigación.

CAPÍTULO 4

Escena contemporánea en México: estrategia metodológica

El objetivo principal bajo el que se diseña la metodología del presente estudio, ha consistido en articular estrategias que posibiliten el visibilizar las formas de relación entre las emergentes narrativas escénicas en la actualidad y la creación de dispositivos de participación escénica y el papel que dichas relaciones juegan en la reconfiguración de la experiencia social. Esto en perspectiva de los testimonios de quienes se han visto involucrados, en las distintas etapas y procesos de creación y participación, de acontecimientos escénicos con estas implicaciones.

Debido a que el interés de la investigación se centra en la observación del fenómeno descrito en el caso concreto de México, se procedió en la selección de objetos empíricos consistentes en piezas escénicas de creadores de origen mexicano de reciente factura, cuya dinámica involucrara algún tipo de estrategia participativa como recurso creativo fundamental.

Durante el proceso de búsqueda de las piezas más adecuadas para analizar, se observó que el fenómeno de la escena participativa aparece en muy distintos niveles propiciando distintos grados de involucramiento de los sujetos que son convocados para participar activamente en los procesos de creación de las piezas, o de aquellos quienes son interpelados como espectadores-activos y cuyas acciones determinan significativamente el curso de los acontecimientos escénicos.

De esta manera, se tuvo cuidado en que los acontecimientos seleccionados dieran cuenta de la complejidad del fenómeno, abriendo la posibilidad de observar la particularidad que distintas estrategias participativas pueden imprimir en estas circunstancias de representación escénica.

4.1 Presentación de los dos casos seleccionados tomados como muestra de la escena contemporánea mexicana

4.1.1 Aproximación al caso de *Masivo escénico*, de Jaciel Neri

La primera de las piezas que se convirtió en objeto de análisis, surge incluso antes de diseñar esta investigación, del interés sobre una pieza de la que se hablaba mucho en el contexto de los festivales de danza en México, debido a que implicaba un tipo de estructura escénica, constituida bajo la búsqueda por impulsar procesos de participación colectiva. En algunos medios esta pieza fue ensalzada dentro del fenómeno de la danza mexicana actual, como una pieza que se permite realizar un replanteamiento del valor de la danza construida socialmente¹². Calificativos como los anteriores contribuyeron en la decisión de centrar el estudio de esta pieza con el objetivo de alcanzar elementos que me permitieran elaborar algunas reflexiones en torno a las condiciones socioculturales que un fenómeno escénico de esta naturaleza podía suscitar.

Se trata de la pieza *MASIVO escénico*, del coreógrafo Jaciel Neri, misma que desde el 2012, aparece como una de las más polémicas acciones escénicas que se han realizado recientemente, en el ámbito de la danza.

Jaciel Neri de origen mexicano, ha radicado y realizado estudios formativos tanto en México, como en el extranjero y su trayectoria se ha consolidado a partir de la realización de piezas escénicas, que se han presentado en distintas partes del mundo a través del proyecto *MOVING BORDERS arte escénico sin fronteras*, del que Jaciel es fundador. *MASIVO escénico* fue presentado por primera vez en Italia y posteriormente en México en las ciudades de Jalapa, Culiacán y León.

El proyecto *MASIVO* se concibe como una acción escénica en contextos de multitud dirigida al público en general, quien decide participar a partir de la emisión de una convocatoria abierta, que invita a formar parte de un proceso de creación escénica de dos

¹²Nota periodística sobre la presentación en Culiacán Sinaloa. Extraída del periódico *El Debate*, Mazatlán, Sin (2013). Recuperado de: <http://www.debate.com.mx/eldebate/noticias/default.asp?IdArt=13147626&IdCat=17026>

semanas de duración, en conjunto con el equipo que habrá de conformarse en cada entidad en la que éste se realice. El encuentro generado desde la convocatoria, culmina en la presentación del trabajo de esas semanas, frente al público de la localidad.

El proceso de trabajo consiste en proponer y ofrecer un espacio de reflexión y exploración, en torno a la experiencia escénica de algunos fenómenos sociales como el de porqué se busca naturalmente convivir con “los otros” y el de los fenómenos visuales que se generan en el entorno urbano, a partir de esa convivencia en colectividad, según expresa Neri en entrevista.

El punto de partida radica en la disposición de un contexto que detone la narración de la experiencia de quienes construyen cotidianamente la comunidad en cuestión. El proceso emprendido por los voluntarios participantes originarios de cada espacio geográfico en *MASIVO escénico* tiene lugar, es también acompañado por artistas invitados a participar en colaboración, provenientes de muy diversas disciplinas como la música, las artes escénicas o las artes visuales. El acto producto de esta experiencia, se traduce en una acción escénica emergente, que es llevada a uno de los espacios públicos más característico de la ciudad.

“Bajo la premisa “Desbordando la danza para la transformación de la actitud social”, este proyecto prevé crear obras dancísticas a partir de reflexionar sobre el cuerpo humano como dialéctica individuo-masa, entendiendo que “masa” es el conglomerado de seres humanos en ciertas circunstancias en espacios públicos. Este proyecto pretende retomarlas como un efecto de recuperación de la capacidad de congregación que a veces se nos escapa en las danzas de concierto, desde lo más académico hasta lo más alternativo. Por ello la inclusión de los códigos y significaciones de las tecnologías de comunicación masiva nos ayudarán también a comunicarnos con el público.

MASIVO propone el cuestionamiento y reflexión de nuestras necesidades por involucrarnos unos y otros a partir de reflexionar sobre cuestiones como los medios de comunicación, sobretudo la televisión que se adueña de la capacidad de convocar y reorganizar el sentido de la congregación social bajo los parámetros de sus intereses. Por otra parte la implicación de que las artes escénicas en nuestro país se hayan ensimismado en los espacios de concierto dejando la calle y los espacios públicos solo para lo “popular”. Las formas de representación y congregación social se entienden como fenómenos políticos, ignorando que existen también el sentido de pertenencia a un grupo, el sentido de la congregación. Los fenómenos visuales que

una masa de cuerpos genera en un entorno urbano.”¹³

MASIVO escénico, se posicionó como un acontecimiento desde el cual tener acceso a la perspectiva de los fenómenos participativos y sus repercusiones, así como al estudio de la posibilidad de relaciones de significación que la acción escénica propicia entablar, toda vez que convoca la coincidencia y la interacción de una colectividad responsable del proceso mismo de creación de la pieza.

4.1.2 Aproximación al caso de *Stranger gets a gift service: Interruptor*, de Cristina Maldonado

El segundo acontecimiento seleccionado como objeto de estudio, contrapone la experiencia de participación colectiva de *MASIVO*, ampliando la perspectiva sobre los procesos de participación en la escena actual en México, a una dimensión más interpersonal y poco usual entre las manifestaciones escénicas que generalmente son destinadas a un colectivo de espectadores.

Se pretendió seleccionar una pieza, que proporcionara un segundo planteamiento de condiciones y estrategias de participación bajo el que los espectadores se involucraran en un acontecimiento escénico, y que mantuviera al mismo tiempo la posibilidad de ofrecer un entorno capaz de propiciar las relaciones de significación, implicando una corresponsabilidad creativa por parte los sujetos involucrados.

En ese tiempo conocí el trabajo de la creadora escénica Cristina Maldonado, originaria del Distrito Federal, quien actualmente radica alternativamente entre Praga y la Ciudad de México. Maldonado se formó primero como bailarina y una vez becada por el FONCA para realizar estudios en Praga, experimentó con diversas plataformas escénicas. La artista estando fuera de México, mantiene relaciones de colaboración con artistas tanto mexicanos como checos y sus proyectos son realizados de la misma manera en ambas entidades geográficas. Desde entonces y por espacio de tres años, ha explorado un lenguaje

¹³ Reseña sobre MASIVO escénico por Jaciél Neri, Recuperado de <http://jacielnери.com/188/>

filtrado por el cuerpo, en diálogo constante con entornos audiovisuales y dispositivos tecnológicos e interactivos.

Maldonado presentó una pieza en el marco del *Encuentro Internacional de Arte Escénico Contemporáneo (EINCE)* que tuvo lugar en Guadalajara en Noviembre del 2013, a partir de la gira que la artista realizaba con motivo del proyecto “Danza en Expansión” producido por la empresa “Quimera, Gestión Cultural A.C.”. La pieza llamó mi atención por un lado, al tratarse de un acontecimiento escénico inserto en el contexto del EINCE, encuentro sobre escena contemporánea del que se ha hablado anteriormente, y por otro, al hacer evidente el tipo de intervenciones que la artista realiza y que interpelan de forma muy particular la participación del espectador.

Después de una conversación entablada con Maldonado, supe que se encontraba por presentar una pieza en México, D.F a principios de diciembre de ese mismo año, titulada “Interruptor”, misma que a su vez formaba parte de una trilogía que tiene su origen en el proyecto “*Audiovisual environments to be experienced by one person at time: The Stranger Gets a Gift Service*”(SGGS), que en español puede traducirse como “Entornos audiovisuales para ser vivenciados por una persona a la vez: El desconocido recibe un regalo como servicio”.

Este proyecto de múltiples piezas fue descrito por Maldonado como una serie de performances que buscan ampliar las posibilidades de cómo nos relacionamos con el arte, ofreciendo “dispositivos” para ser utilizados por un solo espectador a la vez. La invitación a vivir esta experiencia además fue diseñada como una dinámica que funcionara bajo el ofrecimiento de las mismas condiciones de contratación que presentaría un servicio contactado vía telefónica o por Internet.

SGGS¹⁴ ofrece la experiencia de un servicio buscado en el directorio, o en alguna página de Internet, imaginado como un servicio que cubre, tal vez no una necesidad básica, pero si la necesidad a menudo subvalorada de recibir un regalo que nos interpele emotivamente. Desde esta postura Maldonado menciona tres de los performances desarrollados con este objetivo, titulados respectivamente *Amuleto*, *Interruptor* y

¹⁴Abreviación utilizada para “Stranger Gets a Gift Service”, pieza de Maldonado.

Reminiscencia, planteados como dispositivos detonadores de una experiencia sensitiva, regalada a aquellos espectadores que se atrevan a “solicitar el servicio”.

Interruptor, segunda pieza de esta trilogía, fue presentada en la ciudad de México durante el mes de diciembre de 2013. En esta ocasión se aprovechó la oportunidad de conocer el proyecto y entrevistar a Cristina, así como a algunos de los participantes de la pieza.

SGGS/Interruptor implicó para esta investigación la posibilidad de observar las condiciones de participación en relación con una experiencia escénica absolutamente personalizada e individual, misma que además no tendría lugar sin el acto de comunicación entablado entre el performer y un espectador-interlocutor.

Después de la descripción y caracterización de los acontecimientos escénicos generados por *MASIVO escénico* y *SGGS/Interruptor*, es que se pueden visualizar dos perspectivas y abordajes de los procesos escénicos participativos generados recientemente en México, así como el fenómeno de producción de sus diversas narrativas escénicas y el efecto que han podido provocar en la experiencia de los sujetos involucrados como participantes o interlocutores respectivamente; estas perspectivas están dadas, una desde las relaciones que se pueden entablar desde la colectividad, en el caso de *MASIVO* y otra desde aquellas que se pueden entablar desde una relación entre dos interlocutores, como en el caso de *SGGS/Interruptor*.

4.2 Las dimensiones a considerar

En la sistematización y análisis de los acontecimientos escénicos seleccionados en la presente investigación, se contempló el estudio de tres dimensiones con la intención de lograr una visibilización integral del fenómeno de las narrativas escénicas emergentes, tanto en relación con los dispositivos de participación, como con el papel que dicha relación juega en la reconfiguración de la experiencia de los involucrados.

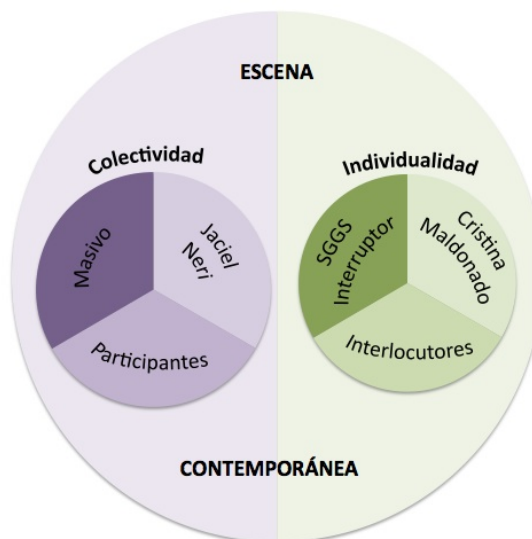
En primer término, se contempló el estudio de la dimensión relativa al contexto de creación de las piezas y la narrativa escénica bajo la que éstas se organizan y que fue

determinada a partir de los testimonios de los creadores de las piezas, Jaciel Neri y Cristina Maldonado.

En segundo término se estudió la dimensión relativa al contexto de la representación de la pieza, correspondiente con el relato escénico resultado de ésta y las relaciones e interacciones de significación observadas durante el momento en que *MASIVO escénico* y *SGGS/Interruptor* tuvieron lugar.

En tercer término se estudió la dimensión correspondiente al contexto de la experiencia de los sujetos participantes, revelada por el relato de quienes se convirtieron en participantes-intérpretes y espectadores-interlocutores de *MASIVO escénico* y *SGGS/Interruptor*, respectivamente.

Diagrama 1. Dimensiones de análisis tomadas en cuenta a partir de los casos considerados en relación con la escena contemporánea en México y sus procesos participativos.



4.3 Hacia un abordaje de las narrativas escénicas

Los objetivos en el diseño de esta investigación están centrados en generar un mecanismo de reconocimiento y reflexión en torno al papel que juegan los procesos de participación en el ámbito del arte escénico contemporáneo, particularmente en relación con la reconfiguración de la experiencia social y las subjetividades, que suponen el posicionamiento de un estudio sociocultural de perspectiva cualitativa interpretativa.

Se pretende mediante esta metodología enfocar el ámbito de la construcción de las narrativas escénicas contemporáneas como generadoras de dispositivos que a su vez, tienen la capacidad de interpelar las narrativas experienciales de los sujetos, lo que posibilita un acercamiento al reconocimiento de los mecanismos de construcción de sentido, en torno a sus modos de convivencia social y en torno a sus formas de autoconfiguración y autoreferenciación en el contexto de esa convivencia. Lo anterior desde la oportunidad de adquirir un rol de “agentes”, frente a los retos (narrativos) que puede implicar la condición de tomar parte en un acontecimiento escénico.

De esta manera la narrativa fue enfocada como fuente fundamental de las tres dimensiones de análisis contempladas para esta investigación. Ésta se vincula a la naturaleza del relato. Como es referido por Cabruja, T. (2000), la narrativa constituye un dispositivo pragmático ampliamente estudiado por la lingüística, la hermenéutica y la crítica literaria entre otras disciplinas, que le han enfocado como un tipo de acción comunicativa que cohesiona acontecimientos, secuenciándolos y dando lugar a la narración, que a su vez hace referencia a los procedimientos de articulación argumentativa, organizada en una trama y enmarcada en coordenadas espaciotemporales determinadas.

El relato como traducción de esa narración, ha sido problematizado también desde distintas disciplinas y por diferentes autores. En su histórica *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1966-1977:3), Roland Barthes ya destacaba la universalidad de la materia del relato, soportada tanto por el lenguaje oral o escrito, como por la imagen fija o la combinación de estas, a partir de formas narrativas elaboradas como la historia, el cuento la novela, el drama y el cine entre otras, o desde aquellas formas más cotidianas tales como el gesto y la conversación. Las reflexiones de Barthes orillan a la conclusión del

relato como esa unidad significativa que puede ser estructuralmente desmontada y a la narrativa como el proceso de su producción.

Se determinó entonces trabajar bajo la consideración de las narrativas antes que de los relatos pues la naturaleza de las piezas proviene, antes que de relatos o textos dramáticos acabados, de lineamientos para la construcción de los mismos. Al hablar de narrativas escénicas emergentes se estaría hablando mas acertadamente de estructuras abiertas que disponen condiciones directrices para la construcción de posibles relatos, mismos que se auto organizan sólo y hasta que las condiciones de la representación de la pieza se alinean y ésta sucede.

En forma paralela mereció especial atención la narrativa experiencial de los sujetos espectadores interpelada por las narrativas escénicas emergentes, desde el enfoque de la narratividad como mecanismo que desencadena el relato de los sujetos sobre las maneras en que éstos construyen su experiencia social y la representación de si mismos.

Por su parte Cabruja también expresa que la narratividad resulta clave en procedimientos de selección, interpretación e intersubjetividad, mediando la verosimilitud en relación con el mundo real; hace que los acontecimientos sean socialmente visibles, dado que los acontecimientos de la vida cotidiana, se encuentran inmersos en la narración y van cargando de sentido la condición de un relato que contiene “un principio”, “un punto grave”, “un clímax” y “un final” que por demás visibiliza, no sólo los acontecimientos, sino que proporciona cierto tipo de inteligibilidad de las identidades y percepciones “profundas” como las emociones, la frustración y el dolor. Desde estos factores, la narrativa también otorga el sentido de continuidad o discontinuidad, la ruptura, el retroceso, la consistencia y la secuenciación incorporando temporalidad del relato (Cabruja, 2000:66).

A continuación se traza la ruta bajo la que fueron abordadas los distintos ámbitos narrativos en correspondencia con las dimensiones de análisis expuestas.

4.4 Ruta para la obtención y análisis de datos

Es importante destacar que la naturaleza de las piezas escénicas estudiadas suponen universos escénico-participativos y estructuras narrativas muy diferentes, lo que propició algunas variantes en diseño metodológico que se había contemplado en un inicio.

En este apartado se presentan las acciones que constituyeron el plan general de obtención de información y posteriormente el diseño de la estrategia de análisis que se consideró la más conveniente para cada caso.

4.4.1 Entrevistas narrativas de enfoque biográfico

En atención a la primera y tercera dimensión de análisis que contempla el contexto de creación de las piezas y las narrativas escénicas bajo las que éstas se organizan y el contexto de la experiencia de los sujetos participantes, se contempló la realización de entrevistas de tipo narrativo con un enfoque biográfico.

La entrevista narrativa en perspectiva de Flick (2007:110), implica una posibilidad de acercamiento a los mundos individuales de la subjetividad, ya que la narración permite al investigador acercarse al mundo de la experiencia del entrevistado de manera más amplia. Esa narración podrá en primer lugar colocar la situación inicial (el “cómo empezó todo”), posteriormente seleccionar los acontecimientos relevantes para la narración, a partir de la multitud íntegra de experiencias que aparecen con una progresión coherente (el “cómo se desarrollaron las cosas”) y finalmente conocer la situación al final del desarrollo (el “en qué se convirtió”) (Hermanns, en Flick 2007).

La entrevista narrativa según expresa Flick, citando a Hermmanns, suele ser utilizada en contextos de investigación biográfica en los que se solicita al informante que presente la “historia” de un área de interés en la que participó, desde una narración improvisada, mientras que la tarea del investigador consiste en hacer que el informante cuente la historia del área de interés en cuestión, como un relato coherente de todos los acontecimientos para él relevantes de principio a fin (2007:11).

De acuerdo con el mecanismo de entrevista narrativa citado por Flick, las fases serían las siguientes. El inicio de la entrevista, es detonado a partir de una pregunta suficientemente amplia, “generadora de narración” que se refiera al tema de estudio y esté destinada a estimular el relato principal del entrevistado. La estadía de la narración continuará a partir de preguntas consecuentes de narración a partir de las que se completan los aspectos y fragmentos no detallados exhaustivamente en la parte inicial. Posteriormente en la última fase de la entrevista se podrá hacer un balance, reduciendo el significado de la totalidad a un “denominador común”; es decir que se le podrán realizar preguntas al entrevistado que apunten a explicaciones teóricas de lo que sucedió, entonces éste será tomado como un experto, teórico de sí mismo.

Bajo los parámetros de entrevista aportados por Flick, es que se diseñó la pregunta inicial y las preguntas consecuentes de narración, para realizar las entrevistas narrativas de enfoque biográfico, tanto a los creadores de las piezas, como a una selección de los sujetos participantes en *MASIVO escénico* y *SGGS/Interruptor*.

Las entrevistas a Neri y Maldonado pretendieron la obtención del relato de su experiencia como creadores posiblemente insertos en el ámbito de la escena contemporánea, y digo posiblemente, pues desde la formulación del presente estudio se utilizó el término de escena contemporánea como indicio del fenómeno asociado a las narrativas escénicas emergentes en la actualidad, sin embargo, interesaba conocer si estos creadores se sentían o no integrados por dicho fenómeno.

En el caso de la guía para realizar las entrevistas se contemplaron seis preguntas que también constituyen los ejes temáticos.

Tabla 1. Guía temática de entrevista realizada a Jaciel Neri y Cristina Maldonado (2013)

GUÍA TEMÁTICA DE ENTREVISTA NARRATIVA A CREADORES	
PI	¿Podría contarme cómo es que se convierte en creador escénico, cuál ha sido su trayectoria de vida y cómo determina su proyecto artístico actual ?
2	¿Qué le dice a usted el término de escena contemporánea ?
3	¿ Qué inspira la pieza (MASIVO escénico o SGGS/Interruptor, respectivamente)?
4	¿Cuál es el papel que juega usted como creador del concepto de la pieza, los intérpretes y los participantes ?
5	¿Cuáles son los recursos de creación y procesos participativos que fueron empleados como estratégicos en la pieza?
6	¿Según su experiencia, qué es lo que el dispositivo escénico- participativo propicia ?

PI Pregunta inicial

Tomando en cuenta la tercera dimensión de análisis en relación con el contexto de la experiencia de los participantes, se contempló la realización de entrevistas narrativas de enfoque biográfico, a dos o tres sujetos participantes durante el proceso en que las piezas son creadas y llevadas a cabo.

En el caso de *MASIVO escénico*, se realizó la entrevista a tres sujetos participantes, mismos que fueron contactados vía Internet, a partir del grupo de Facebook creado desde que se llevó a cabo la presentación de *MASIVO* en agosto del 2012, en la ciudad de León y a través del que los integrantes se mantienen en contacto hasta la fecha. Jaciel Neri administrador del grupo, permitió mi acceso, después de que le pregunté si podía ayudarme a establecer contacto con los participantes de la pieza, para poder conversar con algunos de ellos y realizar algunas entrevistas sobre su experiencia participando en *MASIVO*.

Establecer contacto con dichos sujetos fue difícil, pues en un principio se contemplaba la realización de una entrevista de grupo en el caso de esta pieza, por tratarse de una experiencia construida en forma colectiva y resultara pertinente aplicar dicha técnica, sin embargo, al cabo de varios intentos, no fue posible entrevistar a ninguno de ellos en presencia de otro; en tres ocasiones convoqué a entrevista de grupo y en los tres casos asistió sólo uno de ellos (personas distintas cada vez). Por esta razón se siguió

finalmente el formato de entrevista personal que para el caso de los sujetos participantes en *SGGS/Interruptor*.

En el caso de los sujetos participantes en *SGGS/Interruptor*, las condiciones de contacto fueron distintas pues al tratarse de una experiencia para ser vivenciada por un espectador a la vez, desde el principio se consideró realizar las entrevistas narrativas de enfoque biográfico a tres de los sujetos interlocutores que participaran de la experiencia de la pieza.

SGGS/Interruptor estuvo en exhibición en la ciudad de México durante una semana en la Universidad de la Comunicación en la colonia Cuauhtémoc. La difusión de la pieza y las reservaciones fueron realizadas por internet, a la manera de un anuncio clasificado en la página del proyecto. Se realizaron ocho jornadas de seis presentaciones por día, con duración aproximada de 45 minutos por interlocutor. Quienes deseaban participar, debían hacerlo bajo previa cita, agendando en el sitio o llamando por teléfono y asistiendo posteriormente en la fecha y hora reservada.

Viajé a la ciudad de México, D.F. para presenciar las dos últimas jornadas de presentaciones de la pieza, pretendiendo contactar a los participantes que asistieran a las sesiones en esa ocasión. La selección de los sujetos no fue premeditada, sino que se dio a partir de quienes tuvieron el tiempo para quedarse a conversar cuando terminó su sesión, ya que no todas podían quedarse o tenían las ganas de hacerlo, pues salían agotadas o muy abstraídas de la experiencia. Existieron algunas personas que por el contrario, tenían enorme interés en contar lo que habían vivido y fue a estas personas a quienes se entrevistó.

En el caso de la guía para realizar dichas entrevistas, se realizaron la siguientes preguntas-eje temático.

Tabla 2. Guía temática de entrevista narrativa realizada a sujetos participantes en MASIVO escénico y SGGS/Interruptor (2013-2014)

GUÍA TEMÁTICA DE ENTREVISTA NARRATIVA A SUJETOS PARTICIPANTES	
PI	¿Puede contarnos primeramente sobre usted y cómo es que se enteró y decide ser parte de este acontecimiento escénico , había participado antes en acontecimientos similares?
2	¿Cuál ha sido su experiencia al participar en esta acción escénica ?
3	¿Qué otras experiencias recuerda a raíz de su participación?
PREGUNTAS-TEMÁTICAS CONSECUENTES	
M	Experiencias que recuerda en relación con el taller-laboratorio para la creación de la pieza.
	Experiencias que re cuerda en relación con el momento de la presentación de la pieza.
S	Imágenes llamaron tu atención o que recuerda con más claridad

M = MASIVO escénico

S = SGGS/Interruptor

4.4.2 Análisis de las narrativas escénicas emergentes

En correspondencia con la dimensión de análisis relativa al contexto de la representación de las piezas, se contemplaron dos momentos. En primer lugar se realizó el ejercicio de análisis narrativo de los relatos emergentes a partir de los acontecimientos escénicos que éstas implicaron. En el caso de *MASIVO*, se analizó el relato que finalmente se organizó a partir del taller-laboratorio y que implicó la presentación en público de la pieza. En el caso de *SGGS/interruptor*, se realizó el análisis narrativo de una sesión, desde el relato que implica la “experiencia-acción” de comunicación que el “espectador-interlocutor” ejerce desde que es conducido a la habitación dónde vivirá la experiencia y hasta que ésta concluye.

En segundo lugar se determinó realizar una observación de tipo etnográfico, construyendo un modelo heurístico de observación de las relaciones de sentido originadas en la interrelación de factores y agentes al interior de las piezas en cuestión.

En continuidad con el primer objetivo se estudió respecto a ambos acontecimientos, la forma narrativa que les da origen, reconociendo que elementos y factores la caracterizan y que relaciones la constituyen como médula espinal de un relato.

Es necesario destacar que en el caso de *MASIVO escénico*, se identificaron los elementos que posibilitaron el seguimiento de una concatenación y jerarquía de acciones en la resolución de un todo, organizada por parte de Neri en conjunto con los sujetos participantes, a propósito de lograr el desarrollo de una lógica argumental; es decir de una especie de guión que articulara la pieza.

Mientras tanto, en el caso de *SGGS/Interruptor*, se trató más bien de organizarlos elementos de un relato abstracto, que plantea una estadía inicial y una final, y entre éstas, el desarrollo de una sucesión de imágenes visuales y mentales dispuesta de forma más cercana a una experiencia senso-perceptual de tipo onírico y subjetivo.

Explicando lo anterior, fueron consideradas cada una de estas condiciones en la búsqueda de un mejor acercamiento a las piezas.

En relación con *MASIVO escénico* fueron tomados en cuenta, para el diseño de la estrategia de análisis narrativo, algunos aspectos fundamentales a considerar por Roland Barthes en su *Introducción al Análisis estructural del relato* (1977), desde el reconocimiento que puede hacerse de las funciones que continúan operando una narrativa, independientemente de que se amplíen otros de sus horizontes y elementos, en la búsqueda de una interpretación de la misma, más allá del simple análisis estructural formal.

El modelo de análisis abordado por Barthes se constituye a partir de la articulación de distintas perspectivas formalistas y estructuralistas sobre las funciones de la narrativa como proceso constitutivo del relato, entre ellas, la recuperación de algunas de las categorías que principalmente integran el relato literario propuesta por Torov, quien pone a trabajar dos grandes niveles, considerados por Barthes como niveles operacionales, por una parte la historia o argumento, que comprende a su vez una lógica de las acciones y una sintaxis de los personajes y por otra el discurso que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato (Torov, T. en Barthes, R. 1997:11).

Barthes enfatiza un aspecto que consideré relevante y es que cualquiera que sea el número de niveles que se propongan, o cualquiera la definición que de ellos se de, no se podrá dudar que el relato organiza una jerarquía de instancias y que comprenderlo no implica solamente desentrañar una historia, sino reconocer estadios, proyectar encadenamientos del hilo narrativo sobre un eje implícitamente vertical y que realizar la lectura del relato no es sólo pasar de una palabra a otra, sino también de uno de estos niveles a otro (1977:11).

Por otra parte se consideró retomar otro criterio del modelo de Barthes, correspondiente con la determinación de las unidades de análisis, advirtiéndole que “el carácter funcional de ciertos segmentos de una historia, hace de ellos unidades y por tanto que adquieran nombre de funciones” (1977:13). Desde una perspectiva estructural la unidad implicará todo segmento de la historia que presente como término una correlación, que desarrolla una función en la construcción de sentido al interior del relato.

En la propuesta organizativa de la narrativa de *MASIVO escénico* se contemplaron entonces cinco elementos que permiten asir una lógica propia del relato que se constituyó en el momento de la representación, así como sus funciones: 1) la división argumental, tratando de evidenciar una línea de desarrollo; 2) las unidades narrativas, a través de las cuales identificar las unidades que constituyen una correlación de sentido menor perteneciente al relato; 3) las unidades de contenido, implicando los segmentos secuenciados que contienen cada uno a su vez núcleos de acción constituyentes de, 4) la sintaxis de roles, que más allá de descubrir una lógica funcional de personajes, reflejan la función de sujetos cuyas acciones hacen avanzar la narrativa, y finalmente, 5) la enunciación de un tiempo, perteneciente a cada unidad narrativa en relación con el tiempo total del relato.

De esta manera, el modelo organizativo de los elementos narrativos de la pieza para realizar el análisis de *MASIVO escénico* pretende especificar los siguientes factores:

Tabla 3. Elementos a considerar en el análisis narrativo de *MASIVO escénico* (2011)

División argumental	Unidades narrativas	Funciones (unidad de contenido)	Sintaxis de los roles	Tiempo
----------------------------	----------------------------	--	------------------------------	---------------

Es oportuna la aclaración de que no se habló de una “sintaxis de personajes”, sino de sintaxis de los roles, debido a que en la narrativa de *MASIVO escénico*, los sujetos quienes finalmente interpretan la pieza, no establecieron personajes a representar, sino que desempeñaron un rol como agentes (performers) de las acciones que constituyen cada una de las unidades de contenido.

La organización de la narrativa bajo estos parámetros vino tanto del análisis del registro total que se tiene del acontecimiento en vídeo, como de las puntualizaciones que Neri aportó al hablar de cómo se constituyó la estructura de *MASIVO escénico*, en complemento de las aportadas por los sujetos participantes en la pieza que fueron entrevistados.

Es importante extender la reflexión sobre las decisiones tomadas en el diseño del modelo descrito para *MASIVO*, mismas que se acentuaron de una manera más contundente en el caso de *SGGS/ Interruptor* y que tienen que ver con los alcances y límites de cada una de las etapas contempladas en la estrategia metodológica mixta de esta investigación, tratando de esclarecer hasta dónde llegó la pertinencia y gran utilidad de identificar bajo una perspectiva estructuralista los elementos que se juegan en la narrativa y la producción de posibles relatos y a partir de dónde fue necesario continuar con una perspectiva incluyente de otras formas de ampliación del sentido que figura sobre los acontecimientos estudiados.

La implicación de la imagen audiovisual media el análisis narrativo tanto de *MASIVO escénico*, como de *SGGS/Interruptor*, en tanto una de las fuentes fundamentales de información, la constituyó el registro en vídeo de la piezas. El factor a coloca en la mesa inconvenientes y problemáticas relativas al estudio de la imagen, que por supuesto no se separa de la mirada que sobre ella puede ejercerse, ligada a una forma de ver y un modo de

traducirla. En este sentido resultó necesario tener en cuenta las posibilidades de sumar perspectivas alternativas de lectura, más pendientes del universo narrativo de la imagen.

En este sentido el investigador mexicano Diego Lizarazo, realiza relevantes aportes vinculados a la problematización de una perspectiva hermenéutica de las imágenes. Lizarazo desde una línea de investigación emprendida en torno al tema de la lectura e interpretación de la imagen, apuntala en conferencia, que una perspectiva hermenéutica comenzaría por reconocer que la imagen no es un objeto ni una sustancia delimitada y que en cambio constituye un acto, es decir un acontecimiento en el tiempo que tiene dos elementos fundamentales que son un texto visual y una expectación o mirada que posibilita la existencia del primero (Lizarazo, 2013).

Se podrá decir también que la imagen no terminará en sus bordes sino que se encontrará atravesada por fuerzas de sentido y relaciones que si bien continúan manteniendo vínculos lexicales y valores gramaticales, serán más dependientes de una historicidad de discursos que rebasan los puntos de cierre de las imágenes (Lizarazo, 2013).

Pensar ese texto visual, explica Lizarazo, puede remitirnos al estudio de la semántica de la imagen, que apelaría a la explicación de las estructuras y gramáticas que dan significado a los textos visuales.

[...] la semántica ha concentrado fundamentalmente el ámbito del lenguaje y se ha nutrido de las tradiciones de la lingüística y la filosofía analítica. Sin embargo la imagen no ha constituido un objeto de interés trascendentalmente significativo para ninguna de estas corrientes; la semántica formalista no ha logrado dar cuenta de la complejidad y entreverado icónico y las soluciones más interesantes a la problemática de la imagen, provienen de las miradas fronterizas de carácter más pragmático o hermenéutico [...] Una semántica de las imágenes apela al contexto, a los usos, a lo simbólico y no sólo a las categorías y taxonomías de tipo estructural lógico. Es probable que dos sean las razones de la rebeldía del sentido visual, la plasticidad de la imagen y el régimen de lo imaginario.” (Lizarazo, 2007:9)

Desde la cita anterior se articula un fuerte argumento en función de por qué razón Lizarazo piensa que la semántica de la imagen, no puede ser del todo la misma que la del enunciado o el sintagma, ya que la imagen convoca una semántica más vasta en la que además del

contexto e historicidad de la mirada y los usos y los símbolos construidos en torno a ella, prevalece una relación entre lo argumental y lo poético, entre lo real y lo onírico (2007:10).

En el caso de *SGGS/Interruptor*, volcado totalmente en la construcción de relatos-imagen y en referencia de la problemática ya expuesta por Lizarazo, es que se encontraron las limitantes de utilizar algún modelo de lectura de acontecimientos visuales como los heredados por la semiótica o la semiología y se decidió desarrollar un segundo modelo heurístico, que permitiera realizar, en combinación con el testimonio de los sujetos, interpretaciones más acordes con los niveles de sentido perceptibles en la narrativa que emerge de un dispositivo visual como el que constituye *SGGS/Interruptor*.

Es importante explicar que en este caso, no se tuvo acceso a las sesiones de *SGGS*, debido a la política de privacidad del performance; según explicó Maldonado, esta pieza implica el desarrollo de un performance en completa intimidad y en ella se plantea intervengan únicamente la presencia del *performer* y la del espectador-interlocutor. Esto debido a que existe una apertura sensorial del interlocutor en turno, que podría verse alterada o inhibida por efecto de alguna otra presencia que permaneciera, aún como simple testigo. Se pretende que el espectador, una vez frente al dispositivo, pierda contacto con el exterior para establecer un acto comunicativo sensorial que demanda encontrarse desprovisto de cualquier condición o relación distractora. Se refirió también a que las personas se mantienen inmersas en una experiencia efímera y absolutamente personal, de tal manera que bajo consideraciones éticas tampoco suelen grabarse ni transmitirse las sesiones.

La reconstrucción de los relatos de *SGGS/Interruptor*, fue posible únicamente a través del testimonio de los participantes, una vez que la experiencia para ellos concluyera.

Después de una explicación sobre el sentido de la presente investigación y de una solicitud explícita de material videográfico para análisis, Maldonado facilitó la grabación de una sesión completa, para efectos de la observación y sistematización pertinentes, bajo la reserva de que se le diera el tratamiento de manera anónima y al mismo tiempo representativa de la estructura que sigue la narrativa de *SGGS/Interruptor*, aún cuando los interlocutores cambien en cada sesión.

Se procedió entonces en el diseño de una especie de retícula con la intención de volver aprehensible la estructura bajo la que se organiza la narrativa y el relato de la pieza y a partir de la cual poder realizar el análisis, mismo que fue aplicado a la grabación que Maldonado facilitó. El análisis narrativo de la estructura dispositiva que constituye Interruptor se efectuó en el entendido de que cada sesión realizada por las personas que acudieron “contratando” el servicio, es absolutamente diferente, al responder a la subjetividad de cada uno de los participantes, sin embargo la experiencia mantiene una lógica identificable de momentos en la construcción de un relato visual.

El modelo de análisis propuesto para la estructura que mantiene *SGGS/Interruptor*, consiste en la elaboración de una tabla que permita visibilizar las temporalidades y fases en el desarrollo del relato visual, tratando de identificar los estadios que las caracterizan.

Tabla 4. Elementos a considerar en el análisis narrativo para *SGGS/Interruptor* (2013)

Temporalidad	Estadios	Suceso
	Inicial	
	Inicio acto de Comunicación	
	Construcción de códigos y relatos <i>performer-espectador</i>	
	Conclusión	
	Final	

4.4.3 Observación relacional de los acontecimientos escénicos

El estudio de la dimensión del contexto de la representación implicó además del análisis narrativo de las piezas, el ejercicio de observación etnográfica de los acontecimientos escénicos, ya que se buscaba obtener información sobre las relaciones de sentido que se libran durante el momento mismo en que éstos suceden y que tienen un peso fundamental en la construcción de relaciones significativas, que como indica Lizarazo desde una

perspectiva hermenéutica, operan más allá de los límites de los registros y textos visuales analizados apelando al contexto de su producción y el sentido de sus usos simbólicos.

Más allá de la creación de una narrativa emergente constituida por el universo estético de la pieza, será fundamental pensar el arte y el caso concreto de estas piezas escénicas, como un acontecimiento relacional en el que se hacen también presentes las experiencias del mundo social de los sujetos involucrados en ellas. En ese sentido Nicolás Borriaud en *Estética Relacional* (2002), enfatiza la necesidad de la contemplación del arte como “[...] un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado y que da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego [...]” (2002:13).

MASIVO escénico y *SGGS/Interruptor*, constituyen prácticas artísticas que en origen mantuvieron la intención de propiciar cuestionamientos y reflexiones en torno a la elaboración colectiva o intersubjetiva del sentido y en torno al “estar con el otro”. Es por esta razón que un análisis de sus representaciones, no podría permanecer al margen de una observación del sistema de relaciones que son capaces de generar.

Con el objetivo de puntualizar una mecánica de observación de las relaciones visibles a partir de las piezas, es que se retoma un modelo de organización y sistematización de la observación, a partir de la definición relacional del hecho teatral de Schechner, estudioso del fenómeno del performance, quien se propuso la exploración de los espectáculos escénicos, más allá de la literatura dramática, en el contexto de la interpretación y la puesta en escena en su conjunto, formulando en consecuencia la observación de diversas manifestaciones escénico-performáticas, desde un sistema relacional del que desprenden las siguientes categorías:

Tabla 5. Guía para observación relacional de narrativas escénicas (2013)

NIVEL PRIMARIO	1. Las relaciones entre los intérpretes
	2. Las relaciones entre las personas del público
	3. Las relaciones entre los intérpretes y las personas del público
NIVEL SECUNDARIO	1. La relación entre los elementos de la representación
	2. La relación entre los elementos de la representación y los intérpretes
	3. La relación entre los elementos de la representación en su conjunto y el espacio en el que tiene lugar la representación

De elaboración propia, con elementos retomados de Schechner, R. (1973) Teatro de Guerrilla y Happening. Barcelona: Ed. Anagrama

CAPÍTULO 5

Narrativas escénicas emergentes

Desde los hallazgos determinados por el trabajo de campo realizado, se ha podido alcanzar una visión mucho más clara de las implicaciones que conlleva hablar de una narrativa emergente al interior de los acontecimientos escénicos que posibilitan piezas escénicas en la actualidad y que definitivamente emplean escrituras no centradas en la textualidad, ni mucho menos en el desarrollo de estructuras dependientes de la sucesión de acciones dramáticas llevadas a cabo por personajes.

MASIVO escénico y *SGGS/Interruptor* son piezas que aparecen como dos universos de sentido absolutamente diferentes entre sí, pero que en común, persiguen constantemente el desplazamiento de la creación o definición de discursos estéticos particulares, al diseño de experiencias que buscan insertarse en contextos de reflexión y descolocamiento de los mapas de las relaciones sociales y comunicativas, así como de las trayectorias de vida cotidiana de sus espectadores o interlocutores.

En pos de sus objetivos ambas experiencias escénicas se trazan rutas sistemáticas muy particulares, sin embargo operan bajo la condición de la utilización de estrategias de participación e involucramiento de los espectadores, en niveles en los que éstos redimensionan sus propias percepciones sobre la acción de participación, alcanzando una condición de co-creadores del acontecimiento escénico que presencian y que además protagonizan.

Como se ha estudiado en capítulos anteriores, entre la diversas características y recursos de creación presentes en el ámbito de la escena contemporánea, la liminalidad y difuminación de esferas disciplinares prevalece, propiciando el desvanecimiento de fronteras genéricas entre lo que hace identificable una pieza de teatro, danza, performance o arte audiovisual. Si bien es cierto que *MASIVO escénico* y *SGGS/Interruptor* se adscriben en esta evidente indeterminación, sus creadores Neri y Maldonado respectivamente, reconocen entre sus principales influencias artísticas, la formación primera que obtuvieron proveniente de la danza, así como la constante exploración que emprenden, motivados por

expandir las posibilidades de este arte al que ambos deben la inclinación por el ámbito de la creación coreográfica.

Los ámbitos de exploración de estos artistas mexicanos, parte en buena medida de una tradición de por sí desvinculada del texto como es la danza. Desde el enfoque que Lehmann erige sobre el fenómeno de la escena contemporánea, sustentado en su teoría sobre el teatro posdramático, se ha considerado el ámbito coreográfico proveniente de la poética de la danza, como una de las dimensiones de predominante interés, utilizadas entre las estrategias de creación de tendencia posdramática, tal vez por su cercanía o similitud con la entidad del coro, que implica una de las voces más desestabilizadoras de las estructuras básicas de la representación dramática, ya desde la antigüedad, por su capacidad de abrir y romper el cosmos ficcional del mito o de la narración y llevar a las obras, el aquí y el ahora de la presencia de la audiencia (Lehmann,2010:93).

Neri y Maldonado han expandido su formación dancística, ya sea académica o informal, la cual se ha visto fuertemente trastocada a partir de que ambos tienen la oportunidad de realizar estudios o residencias artísticas en el extranjero. En las experiencias que ambos comparten, sitúan puntos de ruptura o cambios que les generan la necesidad de introducirse en nuevos campos de conocimiento que han influenciado la forma en que llevan a cabo su práctica y que los han conducido en el emprendimientos de proyectos artísticos en expansión a una dimensión más integradora de diferentes artes o disciplinas.

A su interés por la danza ellos han sumado una serie de factores e influencias que rebasan un horizonte disciplinar del arte escénico y se proponen la investigación de una especie de poética de las narrativas cotidianas; es decir en torno a cómo es que se configuran o se construyen las maneras de decir y de contar, de quienes elaboran día con día el relato de la vida cotidiana, explorando además de qué maneras colocar incisiones que propicien la visibilidad y reflexividad de los procesos de constitución de esas narrativas.

Ello lo consiguen si en el estudio de la danza y el movimiento cotidianos desde diversas perspectivas, pero sobre todo de las estrategias de participación a partir de las cuáles generar la emergencia de dichas narrativas. En las piezas creadas por ambos, no se ha tratado de elaborar un lenguaje o relato proveniente del artista, sino de posibilitar que

otros vivan la experiencia de ser los agentes de su propio relato, entablando actos comunicativos diversos.

Desde el antecedente de estas perspectivas de creación, *MASIVO escénico* y *SGGS/Interruptor*, son considerados en este estudio más allá de cómo acontecimientos escénicos vinculados a una problemática y discusión contemporánea de corte estético, acontecimientos socioculturales que implican al menos tres aristas fundamentales desde las cuáles ser considerados. A continuación se busca colocar los factores que se conjugan en la interpretación de dichos fenómenos, desde la articulación de las dimensiones analíticas planteadas en la metodología de esta investigación y que constituyen el contexto de creación de las piezas, el contexto de la representación que de ellas se lleva a cabo y el contexto de las experiencias que los sujetos comparten a partir de su participación en ellas.

5.1 El universo de MASIVO escénico

Jaciel Neri se forma como bailarín de danza folclórica y contemporánea además de como coreógrafo, lo que le ha permitido introducirse en el estudio del folclor y las formas sociales que le dan forma, interesándose por los temas vinculados a la transformación social, las raíces tradicionales de la danza y el folclor escénico, así como en las maneras de relación de las experiencias de la danza y el baile vinculada a fenómenos sociales como el sentido de comunidad, lo común y lo cotidiano.

Para Neri verse inscrito el ámbito de la escena contemporánea, significa una especie de responsabilidad por entablar la reflexión sobre las problemáticas actuales y su contexto a través del arte, con lo que asocia una forma de perturbación o resistencia frente a las formas de “estabilidad” de los sistemas sociales. Manifiesta sentirse influenciado de manera determinante por Jan Fabre, controvertido artista, escritor, director y coreógrafo de origen Belga, autor de la pieza titulada *La orgía de la tolerancia* (2009) que muestra ampliamente signos característicos de una escena contemporánea que habla de las formas de resistencia de una sociedad.

El otro día con Villareal¹⁵ decía, “los artistas somos la maleza dentro del bosque” y justamente es una cosa como muy bonita, porque un poco una parte fundamental del creador, es esa, somos detectores, radares que estamos intentando localizar, todas estas cosas que perturban, si esa es tu intención, o ciertas cosas son sumamente bellas y que hay que exponerlas todavía más, o estas cosas que hay que ya sea a partir del radar o de tu concepto personal, o postura política o estética, o principios filosóficos si tú quieres, y yo pienso que esto de la vida actual y en contexto, es esto y ¿cómo lo sintetizas? [...] para mí hay obras que son ejemplo como “La orgía de la tolerancia” de Jan Fabre [...] justo habla de qué tanto la sociedad ha resistido el ser sumergida en esta globalización, o sea qué tanta tolerancia ha habido a estas circunstancias económicas que nos obligan a comprar, a consumir, a vestir, a comportarnos de cierta forma, a asumir ciertas decisiones de ciertos políticos con los que no estamos de acuerdo y que no decimos nada [...]. (Entrevista a Jaciel Neri, 2013)

Para Neri, esa responsabilidad de generar formas de visibilidad de las problemáticas sociales contemporáneas se identifica directamente con el rol de los creadores, quienes para él, tienen la sensibilidad y la capacidad de convocatoria para articular equipos de trabajo creativo. Esta acción conlleva la actitud de reconocer constantemente la facultad y talento de cada miembro del equipo que se decide constituir, así como la de priorizar la acción de guiar sobre la de dirigir, antes que monopolizar una perspectiva de autoría de los proceso de creación.

MASIVO escénico ha implicado para Neri, el diseño de una estructura capaz de detonar las narrativas de los sujetos en torno a actitudes como la acción colectiva y a los actos simbólicos que se tejen desde la colectividad como la afinidad, la comunidad y las formas de manifestación de una inconformidad. Se ha propuesto para ello, hacerlo desde la convocatoria de colaboradores artistas con quienes en forma conjunta encabezan la guía de un taller-laboratorio de creación que a su vez ha convocado a la comunidad de la localidad en donde *MASIVO* tendrá lugar.

Neri enfatiza que el concepto escénico a desarrollar y el impulso para que las acciones que lo harán posible sucedan pueden tener su firma, pero que la carga de significado fundamental, estará en lo que se entreteje detrás de ese concepto.

¹⁵Alberto Villareal es un director de teatro mexicano

También es importante determinar el lugar específico en dónde la pieza será realizada y expuesta y cuál será el apoyo de las Instituciones que se interesaron en disponer las condiciones para que *MASIVO* tenga lugar, por otra parte realizar la convocatoria que permita determinar la conformación de la segunda y más importante parte del equipo de trabajo, que son los sujetos locales que habrán de involucrarse, una vez que decidan responder a la convocatoria y participar sumándose al proyecto.

Justamente la idea de *MASIVO* tiene dos ejes fundamentales: Uno, los fenómenos sociales de por qué queremos convivir con el otro, o con otro para decir qué... o darnos cuenta de qué, o para manifestar nuestros deseos y ¿de qué maneras?... en realidad se van detonando muchos otros [...] Dos los fenómenos visuales que se generan en un entorno urbano a partir de generar cosas colectivamente... algo tan sencillo como eso que puede suceder en un contexto abierto, hablando de lo que pasa a la gente [...] entonces vamos a ocupar el espacio y vamos a hacerlo ahí.

A través del FIAC (Festival Internacional de Arte Contemporáneo en León) entonces nosotros lo que hicimos fue mandar un esqueleto y ellos reprodujeron en sus medios [...] *MASIVO* está abierto para todo tipo de público, tanto niños que vayan con sus papás, como adultos, por ejemplo esta es la convocatoria que hicimos en León (muestra el texto y lo lee)... se les invita a participar en el espectáculo MASIVO, que tendrá lugar en la plaza Expiatorio, en el marco del Festival, abierta a los interesados, voluntarios, niños, jóvenes y adultos que tengan la inquietud de participar en el proceso de creación del espectáculo, artistas escénicos, bailarines de cualquier género, artistas plásticos, músicos... los interesados tendrán que participar en el taller del proyecto [...](Entrevista a Jaciel Neri, 2013).

En la ciudad de León se contó con la participación de aproximadamente 50 personas entre las que se contaron tres artistas invitados; uno de ellos artista audiovisual, otro músico y otro coreógrafo; así como familias, niños, adolescentes, estudiantes, amas de casa y personas adultas con distintas ocupaciones y profesiones.

5.1.1 Recursos narrativos y de creación de la pieza

El taller laboratorio de creación da comienzo una vez conformado el equipo total de trabajo. El objetivo principal de esta estrategia de taller, ha explicado Neri, reside en

generar básicamente un contexto de trabajo bajo la creación de símbolos y proposiciones generados por los participantes.

Las acciones sistematizadas para llegar a la conclusión de la pieza a presentar, consisten en el desarrollo de fases con metas específicas. La primera fase consiste en proponer actividades de tipo lúdico vivencial, para establecer vínculos de confianza y el reconocimiento entre sí, de los individuos que conforma esa comunidad que se ha generado con un objetivo común.

La segunda fase se relaciona con la detonación de preguntas que pretenden retomar la reflexión sobre la relación social cotidiana desde la corporalidad; es decir que a partir de entonces todos trabajaran en la exploración de discursos, emociones y recuerdos mediados por la experiencia corporal individual y colectiva. Esa relación involucra todas las dimensiones posibles del cuerpo; serán fundamentales tanto la sensorialidad como la verbalización, así como los mecanismos que lograran activarlos a partir de la detonación de la memoria.

En este sentido Neri considera que los dos actos que por excelencia constituyen mecanismos dispositivos de esas dimensiones, son por una parte, el baile o la exploración del movimiento corporal y por otra, la auto narración, es decir el relato sobre la propia experiencia de vida que involucra la evocación de un pasado y de un presente, así como la proyección de un futuro.

De esta manera es que los ejercicios a realizar dentro del taller se enfocan en verbalizar, comunicar-hacer, dibujar, bailar y moverse bajo distintas pautas. En la experiencia de Neri, el plantear un macro tópico para trabajar durante el taller, como la idea de expresar el “porqué se está aquí”, permite el flujo de preguntas y respuestas, así como de relatos que disponen la condición de expresión y escucha de todos los presentes.

Esa condición además fortalece la cohesión del grupo que ya comienza a erigirse como comunidad, desde el reconocimiento del “otro” y el descubrimiento de afinidades y empatías bajo circunstancias que son evocadas en colectividad.

De ahí existirán muchas otras variantes en las temáticas por abordar, mismas que van apareciendo como citas para atraer la reflexión sobre lo que se percibe en el contexto social en el que se encuentra inmersa la localidad de participantes. Mientras tenía lugar el taller en León, por ejemplo, se encontraba muy reciente la noticia de que autoridades guanajuatenses habían emitido una propuesta de ley que prohibiera que la gente se besara en la vía pública.

[...] entonces la primera sesión siempre prácticamente es verbalizar, o sea, sentarnos hablar dialogar, ¿qué te inquieta?, ¿qué te gusta?, ¿qué te agrada?, ¿qué te desagrada?, digo y eso es ya como más adentrado... pero en realidad son dos preguntas que van a empezar a generar cosas, entonces dependiendo específicamente de esto, fue que se habló del suceso del beso, “¿qué piensan del suceso del beso, de esa reacción de la sociedad, de los políticos?”[...] (Entrevista a Jaciel Neri, 2013)

En la tercera fase del taller comienzan las exploraciones de tipo colectivo sobre las temáticas antes trabajadas, entonces llega el momento de avanzar en la construcción de acciones-símbolo o acciones-metáfora. Este momento implica la formación de subgrupos de trabajo y seguir accionando con las pautas de juego planteadas desde un inicio pero ahora desde el establecimiento de acuerdos. Temáticas metafóricas de procesos de multitud como el “constituirse como una masa” el comportarse como un “cardumen” o asumir el comportamiento del animal que se piensa puede representar a cada sujeto con mayor precisión, detonan mecanismos de representación grupal acordados, justo en un proceso similar en el que son constituidos muchos conceptos sociales¹⁶.

La activación de estos mecanismos de representación demanda en los participantes el desarrollo de una presencia propositiva y otra dispuesta a escuchar y accionar, así como a entablar procesos comunicativos que propician la articulación del sentido y la convención como actos posibles desde la colectividad. Neri piensa que estos ejercicios traducen acciones y actitudes que se busca generar como la capacidad de simular, de imaginar y de realizar síntesis o abstracciones:

¹⁶En relación a cómo surgen los mecanismos de representación de acuerdo con Stuart Hall (1997)

Con estos contenidos hay ya la posibilidad de imaginar ¿no?... ya que “si existe la posibilidad de imaginar, será posible que con un movimiento puedas continuar imaginando y se pueda hacer entonces la conclusión de algo[...]

[...] pero lo que es bien interesante es que ellos asumen esa convicción, es decir “nosotros creemos que es conveniente hacer este acto escénico por esto... y es bien interesante justamente acompañarlos en ese proceso porque para mí tiene gran valor entender justo la necesidad de querer comunicar[...](Entrevista a Jaciel Neri, 2013).

La gente continúa propiciando acuerdos en la creación de distintas acciones metafóricas, esto implica un proceso colectivo de síntesis. A estas alturas los grupos han generado cierta sinergia que acrecenta las interrelaciones entre grupos. Se encuentran ya en la conformación de relatos que fueron en suma de las narrativas de todos, y en la presentación de estos a quien en ese momento constituye un “nuevo otro” y que son los otros grupos. Ahora habrá que establecer acuerdos más poderosos que involucren a todos esos otros, lo que se traduce en la presencia de otra actitud y que es la actitud política, que prepara a los participantes para entrar en la cuarta fase del taller.

Esta cuarta fase implica el momento de creación grupal de una estructura bajo la cual jerarquizar y organizar los sucesos metafóricos que ahora constituyen la materia fundamental del macro relato que será expuesto en la plaza a los espectadores que se den cita para ver el resultado de este trabajo.

El motor de constituir una pieza conduce al grupo en la búsqueda de una “legibilidad” del proceso, que si bien les ha producido inimaginables experiencias, deberá concretarse y tomar forma en una estructura que se ciña al desarrollo de un relato que conlleva el planteamiento de un inicio, un desarrollo y un final y que además se apropiará de un espacio público con el que la comunidad mantiene un vínculo determinado. Desde el proceso colectivo de síntesis que se emprende en este momento se consolida una narrativa emergente capaz de auto organizarse desde las narrativas “experienciales” en su interior. Puede hablarse de la presencia de una narrativa orgánica generada desde un proceso de autopoiesis.

El desarrollo de esta pieza, desde el proceso de creación dispone las condiciones para la articulación de una red de significados construida colectivamente y anclada en el

“saber” colectivo. La serie de procedimientos de los que da cuenta Neri en relación con el contexto de creación de la pieza, habilitan vías para el ejercicio de reflexión comunitaria sobre las prácticas cotidianas y a su vez, sobre los discursos contruidos socialmente sobre ellas. Dicho ejercicio se torna en el simulacro, que permite la activación de los mecanismos de representación social y autorepresentación de la mano de las reflexiones colocadas por Hall y Rancière en los primeros apartados del presente estudio, que implican la posibilidad de “hacer decir y hablar” a la propia comunidad, al tiempo que es está quien legitima y legibiliza valores, reglas de acción y formas de conducta, en una nueva condición de “lo real” y “lo posible” a través de la ficción que está siendo políticamente entretejida.

La manera en que puede hablarse de la disposición de condiciones para construcción de estos significados posibilita, la entonación de reflexiones en torno a la elaboración de un complejo dispositivo para la emergencia de una narrativa escénica constituida desde los propios factores y condiciones de significación, circundantes en una localidad y comunidad específica.

Una vez que la estructura narrativa que constituye *MASIVO escénico* se encuentra lista, ha concluido el taller laboratorio de creación y a partir de ahora entrarán en juego nuevas relaciones de significación de la pieza determinadas por otras condiciones de la representación escénica. Se ponen en juego ahora

En la tabla 1 ¹⁷ se pueden visibilizar de manera organizada por ejes temáticos, los aspectos abordados en la entrevista, que dan cuenta de los factores que aquí se enuncian tratando de ofrecer una interpretación del contexto en el que es creada la pieza desde el testimonio de su autor.

5.1.2 Narrativa emergente: aproximaciones a una estructura de la pieza

A continuación se presentan los resultados correspondientes a la dimensión de análisis relativa al contexto de la representación que implica *MASIVO escénico*, cuyos hallazgos

¹⁷Véase en la sección de ANEXOS la Tabla 1 que presenta una relación en síntesis de los datos relevantes obtenidos de las entrevistas realizadas tanto a Jaciel Neri, como a Cristina Maldonado

derivan del análisis narrativo que se realiza a partir del registro que se tiene del acontecimiento y la observación de las relaciones establecidas durante el momento en que ésta se lleva a cabo, de acuerdo a como se indica en el capítulo de la metodología.

La lectura analítica realizada, de la perspectiva que Neri proporciona sobre el contexto de creación de la pieza, ofrece elementos para la comprensión de la narrativa, tanto escénica como experiencial y de los relatos producto de éstas, a partir de la materialización de las reflexiones emprendidas desde los procesos de creación propuestos durante el taller, desde la identificación e interpretación de las funciones de las unidades de un relato general, y desde la reconstrucción de la narrativa emergente de la pieza en su conjunto.

A manera de síntesis, es posible presentar elementos y unidades significativas distribuidas dentro del desarrollo de una trama evolutiva, que evidencia los discursos elaborados por los involucrados, además de un tipo de jerarquización y organización del acontecimiento escénico.

Lo que resulta fundamental comprender es que en el caso de las pautas estructurales bajo las que opera *MASIVO escénico*, éstas no están dadas desde una línea argumental previamente establecida, sino que emergen desde el proceso de auto organización que posibilitan las coordenadas narrativas que le confieren los participantes en el taller y los procesos de creación.

La estructura de la pieza fue abordada como una articulación de narrativas que disponen la constitución de una dramaturgia orgánica¹⁸. Las narrativas de los sujetos participantes desarrolladas en el taller fueron trabajadas desde la colectividad para desembocar en una síntesis estructural escénica, también acordada en colectividad. Neri reflexiona sobre esa organicidad como aquella que se detonó desde los momentos en donde “todos se encontraron en el mismo canal”, en relación con la composición de ideas, y en donde todos se conectaron en función de originar “una redacción pura y limpia, de lectura clara”.

¹⁸ Denominada de esta manera, en perspectiva de los elementos propios del drama abordados en el Capítulo 2, pero organizada colectivamente.

La propuesta organizativa de la narrativa, de acuerdo con el planteamiento para el análisis que se realiza en el apartado metodológico de esta investigación, se presenta a continuación. En ella se concreta una propuesta de estructura, basada en el contexto de esta representación que tuvo lugar en la ciudad de León, Gto. en el marco del Festival Internacional de Arte Contemporáneo.

El acontecimiento tuvo lugar en la Plaza Expiatorio de esta ciudad, a partir del acuerdo que se constituye entre quienes formaron parte del taller, en atención al criterio propuesto por Neri, para seleccionar un espacio de característico y significativo, referencia de la localidad, en el que éste se pudiera llevar a cabo.

Tabla 6. Propuesta organizativa de la estructura narrativa de MASIVO escénico (2012)

División argumental	Unidades narrativas	Funciones (unidad de contenido)	Sintaxis roles	Tiempo
Inicio	Oscuridad	La plaza está en oscuridad, la gente se mantiene a la expectativa, sólo se escucha el murmullo y se aprecian las luces ámbar, que encienden muy lentamente y cada vez más potentes.	La gente en la plaza constituye un murmullo	2 mins.
Se aprecia un grupo de gente, indistinta	Latencia	Las luces intermitentes se vuelven latentes, la plaza cobra visibilidad, a lo lejos, atrás de las jardineras se aprecia la acción de personas que se mueven y avanzan. Ellos portan paraguas y algunos lo comparten con otras personas. Se hace presente la música, de sonidos electrónicos.	Se distinguen apenas cuerpos en la lejanía	1 min.
Los individuos adquieren personalidad frente a espectadores	Deambulantes	Las personas avanzan de frente a la plaza con los paraguas, algunos se detienen y la iluminación permite ver sus rostros, y las relaciones entre ellos; no hay lluvia, sin embargo todos buscan cubrirse.	algunos son pareja, familia, hermanos, amigos u otros	1 min.
Los individuos en la plaza se relacionan entre sí de distintas maneras, de acuerdo a la condición afectiva que los vincula.	Relaciones	Ocurren ya acciones diversas en toda la plancha que permanece iluminada de la plaza. Una familia ocupa el centro y la atención entre el movimiento. Son unos padres con su hija que les toma de la mano, al ocupar la plaza se detienen y se quedan impávidos, la niña les habla pero ellos no la escuchan, les hace señas y los jalonea pero ninguno responde.	Padres Hija	3 mins.
	Indiferencia	La gente continúa deambulando, los padres de la niña la abandonan en la plaza, un individuo se detiene a mirarla y se burla de ella.	Tipo que se burla y niña	1 min.
		La gente camina cada vez más a prisa, generando encuentros y desencuentros entre ellos, algunos realizan acciones repetitivas como, correr de un lado a otro, en	Mujeres y hombres con distintas	

Las relaciones degeneran en distintas agresiones	Violencia	cuadro o diagonales. Entre algunos hay agresiones verbales, simulacro de robo, o algún tipo de violencia.	personalidades y atuendos cotidianos	2 mins.
	Soledad	Hay un sonido que unifica las acciones, de pronto todos caen en el piso, únicamente la niña continúa corriendo, hasta que una mujer le ofrece refugio. El resto enseguida corre hacia ellas y todos se abrazan unificándose como en gesto de complicidad.	Mujeres y hombres con distintas personalidades y atuendos cotidianos	2 mins.
Relaciones materiales del cuerpo	La masa	Todos se desplazan de un lado a otro de la plaza en muchedumbre, de repente comienzan a desvanecerse y a escurrirse por el piso, atravesando la plaza arrastrados haciéndose uno.	Masa	2 mins
	El cuerpo	De entre la masa que se encuentra por el piso, emerge un hombre que ya de pie, comienza a despojarse de su camisa, arrancándosela poco a poco. A la par, en otro punto de la plaza, otras personas aparecen con unos estandartes blancos y se desplazan coreográficamente hasta formar una especie de pantalla gigante, en la que se proyectan las acciones del rostro del individuo en el otro lado de la plaza.	Masa Hombre “Coro”	4 mins.
	La fuerza	El individuo que tiene un cuerpo muy bien formado (en el cotidiano es un entrenador de gimnasio), toma a la niña y la coloca en su cuello como un venado herido, luego la deposita en el suelo de nuevo. Toma ahora a una de las adolescentes, de tal manera que puede simular estar levantando su cuerpo como una pesa, la deposita en el suelo. Toma a uno de los chicos y con él en alto simula hacer sentadillas. Repite la acción con varios cuerpos y los deposita en distintos puntos de la plaza.	El entrenador	4 mins.
	La voz (primera voz que se hace presente)	Las personas de los estandartes se retiran, a la parte posterior de la plaza. “El entrenador” se desplaza hacia las jardineras mientras se escucha la voz de una mujer con un megáfono, ella dice algunas frases que son como demandas y consignas: “Fuerte a la vista de ¿quién? Fuerte en esencia Fortaleza para defenderla ¿Dónde quedó nuestro verdadero ser? Mente cuerpo y espíritu”	Entrenador Mujer del megáfono Masa que se ha levantado del piso Espectadores	4 mins.
	Comunidad	La mujer continúa: “¿Dónde nos dejamos cambiar? ¿Dónde nos perdimos? ¿Dónde es que estamos? El entrenador toma a la mujer que habla y que se encuentra en lo alto de una de las jardineras, la eleva y la lleva sobre sus hombros mientras ésta continúa hablando.	Los anteriores	

		<p>Todos comienzan a seguirla hacia la parte posterior de la plaza en donde se encuentra un gran muro que es como una trinchera.</p> <p>Los espectadores se movilizan junto con ellos, algunos repiten las consignas.</p>		4 mins.
El silencio	Talk Show	<p>Mientras todos llegan a la parte posterior de la plaza en donde hay una enorme rampa. Allá varios de los participantes se están colocando una especie de bolsa de papel de china de colores que les cubre la cabeza y parte del cuerpo.</p> <p>La mujer del megáfono ahora comienza a entrevistar a todos los que están ya cubiertos y sobre la rampa. Ninguno de ellos puede hablar, ella les habla:</p> <p>“Pero dínos que es lo que piensas de este acontecimiento?... ¡Ay mira, perdón es que no puedes hablar verdad, bueno... vamos entonces con la niña... oye, aquí hay mucha gente que quiere saber tu opinión , dínos como te sientes... ¡ay, pobrecita!.</p> <p>Todos guardan silencio y ella continúa con gran estridencia entrevistando a los mudos como si estuviera en un Talk Show de televisión, y respondiéndose a ella misma como si estuviera en un diálogo.</p> <p>Como finalmente no obtiene respuestas, despidе sarcásticamente a los asistentes y da por concluida su intervención agradeciendo a los del audio sonido y productores, que lo hubieran hecho posible. Se retira de la rampa.</p>	<p>Mujer del megáfono</p> <p>Los mudos</p>	5 mins.
Final	El decir	Cuando ella desciende, la niña se despoja de su máscara y comienza a arrancar las suyas al resto, todos se despojan de la máscara, rasgándola. La luz se va a pagando mientras los dueños de las máscaras, les van prendiendo fuego a lo que queda de ellas. Lo que se ve en la plaza son los papeles de china que se consumen poco a poco y se dispersan dejando todo en oscuridad.		3 mins.
			Duración	40 mins. aprox.

Elaboración propia, con elementos retomados de Barthes, R (1977) Introducción al análisis estructural del relato. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.

La interpretación de esta lectura de la estructura narrativa, visibiliza una serie de categorías y subcategorías (identificadas en las columnas pertenecientes a unidad argumental y a unidades narrativas), que se convierten en útiles metáforas de lo que las acciones y los actos simbólicos construyen. Detrás de ellas, vuelven a aparecer las representaciones a las que la comunidad da origen, y de las que ha determinado hablar, desde los acuerdos colectivos entablados en el taller de creación, sólo que organizadas en una jerarquía de sentidos, reorganizada por la condición del relato finalmente construido y presentado frente a los espectadores que se dieron cita.

Los participantes han verbalizado, realizado acuerdos y accionado. El fenómeno de esta narrativa emergente puede evocar reflexiones en torno al viaje de ida y vuelta entre los actos performáticos, vinculados al ámbito de la representación escénica, y los actos performativos¹⁹, vinculados al ejercicio de exploración de las propias construcciones y representaciones individuales y sociales.

La línea argumental devela en mucho, además de la jerarquía narrativa de un relato, las “variantes” estancias de los sujetos involucrados, cuya representación además se encuentra sujeta a una convención; ellos hablan del tránsito de “la masa”, a la “individualidad”, del tránsito del sentido de “colectividad” al de “afinidad”, de la forma en que prevalecen las “relaciones afectivas” y también de cómo transitan a su degeneración, de una materialidad y asunción corporal, del acuerdo comunitario, del silencio y la estridencia y finalmente, de las maneras que se encuentran para “decir”, para hacer sentir la presencia y esencia de “esta comunidad”, frente a los otros.

La lógica de juegos y roles que coloca *MASIVO escénico* como recursos para la detonación de narrativas durante la creación de la pieza, se traducen en acciones emprendidas que se tornan discursivas y auto referenciales, además de que citan la experiencia cotidiana evocando en gran medida, la normas culturales bajo las que ésta se configura. Las categorías traducidas desde las unidades argumentales y narrativas presentes, se abstraen en las temáticas significativas sobre una representación construida desde la subjetividad y la colectividad, sobre las prácticas cotidianas.

5.1.3 La experiencia de participación de los involucrados

La experiencia de participación constituye la dimensión de análisis que a continuación complementa la perspectiva de las dos anteriores dimensiones sobre el acontecimiento de *MASIVO* y cuyos hallazgos fueron concentrados a partir del testimonio de tres

¹⁹ Performativos en el relación con el acto reiterativo y referencial al que Judith Butler alude en *Cuerpos que importan* (2002), en aras de definir los actos relativos a las formas en que un discurso produce los efectos que nombra y mediante el que los sujetos dan vida a lo que nombran.

participantes, sobre el proceso que viven desde que llegan al proyecto y hasta que éste culmina con la representación que tuvo lugar en León Guanajuato.

Las tres personas entrevistadas, dos hombres y una mujer, residentes de León Gto., llegan al proyecto por motivos distintos, sin embargo tienen en común encontrarse inmersos en disciplinas que involucran el cuerpo y el trabajo físico. Participar en *MASIVO escénico*, constituyó para ellos acercarse a una experiencia que les ofrecía algún tipo de vínculo con las actividades más significativas que realizan en su vida cotidiana. Relatan como experiencias muy afortunadas, poder potenciar las capacidades expresivas de su cuerpo.

En dos de ellos llamó la atención que la convocatoria emitida para participar en *MASIVO escénico*, solicitara la presencia de artistas escénicos como actores, bailarines, músicos o de otras disciplinas, o de cualquier persona interesada en formar parte del montaje de una obra que tendría lugar en el marco del Festival Internacional de Arte Contemporáneo, dirigida por el reconocido coreógrafo Jaciel Neri; el dato fue relacionado por ellos inmediatamente con la posibilidad de participar, posiblemente como bailarines.

Cuando se les propone a estas personas, ser entrevistadas en relación con la experiencia que vivieron durante y después del proceso de *MASIVO*, manifiestan gran interés en participar, debido a que esa experiencia cambió, en mayor o menor medida, aspectos significativos de su vida. Se encontraron realmente deseosos de poder contar lo que para ellos había implicado la participación que realizaron en este acontecimiento.

A continuación hago la presentación de estas Personas, a partir de un breve relato sobre las experiencias que describen en los tres momentos que constituyeron el eje temático de las entrevistas sobre las experiencias de participación, ya enunciado en la metodología.

Moisés

Moisés²⁰ de 27 años se dedica al negocio familiar y a la disciplina del “Parkour”, que constituye un tipo de arte del desplazamiento que implica la superación de obstáculos como muros, barandales o vallas, utilizando las habilidades del cuerpo, procurando gran destreza, rapidez y fluidez. Moisés expresa que esta disciplina constituye para él, una de las principales motivaciones de vida desde que decide dedicarse a ella, en primer término, porque quería bailar “break dance”, pero de pronto, porque encontró que estar adquiriendo la destreza y habilidad necesaria le producía grandes satisfacciones. La convocatoria para participar en *MASIVO* le fue enviada por una amistad cercana al Instituto Cultural local.

Moisés expresa que *MASIVO* llegó a su vida durante una etapa muy difícil, que le había llevado incluso a distanciarse del *parkour* que ha sido su mayor pasión. Durante la etapa en la que la convocatoria llega a sus manos, había perdido desde hacía aproximadamente cuatro años cualquier actividad física, así es que se encontraba desentrenado y subido de peso. Sin embargo tenía poco que había decidido que retomaría su vida así que no dudó un segundo en responder a la convocatoria.

Cuenta que cuando llegó se encontró con una experiencia muy diferente a la que imaginaba. Él pensaba que se trataría de un casting y que muchos pensaron que eso era, pues tenían la actitud de competencia en el semblante.

[...] si recuerdo bien la parte de la convocatoria que decía artistas, bailarines, y de cierta forma que era un casting... se lo pregunté a Rafa ¿será un casting?... pero, yo puedo atreverme a decir que así llegamos todos al principio... como con esa expectativa de “ok, qué vamos a hacer, ¿vamos a competir?”... porque yo también soy bailarín de ritmos latinos, vivo con ellos desde que tengo uso de razón, además soy bastante coordinado, tengo muy buena coordinación motriz... y entonces nos dimos cuenta todos de que no era un casting... que... llegamos todos en posición de defensa, en posición de mostrar lo mejor y de pronto nos dimos cuenta de que no íbamos a competir, si no a trabajar en equipo[...] (Entrevista a Moisés, 2014)

Moisés supo que no se encontraba frente a un espectáculo escénico tradicional, pues ya antes había participado en algún casting y entonces sabía que había una diferencia. Asumió

²⁰ Se pidió autorización a las personas mencionadas, para hacer uso de su testimonio en el desarrollo de esta investigación.

sin embargo con gran disposición la propuesta del taller que impartió Neri y comprendió que esta experiencia lo estaba poniendo en contacto con su propia historia y la de otros.

[...] la experiencia me sirvió mucho, de pronto hacíamos cosas que me lastimaban, que ya no quería sentir.... Fue el momento de sacarlas. Yo creo que la convivencia con gente ya que de momento, te encuadras en una sola cosa... en el momento de estar con más gente... a veces no sabes cómo reaccionar [...] de pronto puedes sentir un poco de pena porque ya no tienes esa parte de estar conviviendo con gente nueva ¿no?, te vas y te olvidas, te encierras en un solo lugar y se acaba todo [...] MASIVO me ayudó a ver que ahí está toda esa gente que también tiene dificultades, gustos, problemas y tiene muchas otras cosas por las que abandona todo [...]
(Entrevista a Moisés, 2014)

Recuerda que quienes se encontraron en el taller comenzaron a relacionarse desde todos los retos que les fueron impuestos y a conocerse entre sí, que existía una profunda vulnerabilidad pero que todas las actividades le permitían encontrarse nuevas maneras consigo mismo y con la gente. Piensa que también es por esa razón que cada día que transcurría, las personas se iban a sus casas y decidían volver al día siguiente. Todo el taller para él transcurrió en un constante permitirse mucho de lo que en la vida no se permitía. Llamaban su atención también las experiencias de los otros, por ejemplo el hecho de que hubiera una familia completa que participara; una señora, su esposo y su hija, quienes se encontraban ahí (desde la descripción de Moisés), porque a la mamá le gustaban estas expresiones y porque su esposo había decidido acompañarla. Por otra parte que hubiera otras personas que ha su modo de ver, tenían gran facilidad de palabra, o capacidad para liderar los grupos y las formas de trabajo.

Moisés explica que intuye que lo que provocó que esta experiencia fuera tan buena, fue que existió mucha tolerancia, toda la que en ocasiones no tiene en la vida cotidiana. Respecto a otras experiencias derivadas de *MASIVO*, considera que la pudo sentir una especie de “limpieza” y un “sincerarse”, que implicó recordar dónde se encuentra la esencia de cada uno, quien se es, por que se “es como se es” y qué se es capaz de hacer y que no. Todo lo anterior a consecuencia del trabajo en equipo y de escuchar y conocer a los otros.

[...] *MASIVO escénico* abre muchas cosas... en momentos ni siquiera lo vez pero más recordando esa línea de tiempo para decir, a ver entonces estaba aquí, e inmediatamente sucedió esto y después esto y luego esto [...]

Se detonaron cosas directa e indirectamente, en el momento y después de terminar todo esto, pues puedes darte cuenta de lo que estabas haciendo y de lo que ahora quieres hacer, de darte cuenta de en dónde te encontrabas y ahora dónde quieres estar... directamente yo creo que me sacó de un lugar en el que no estaba completamente bien y ya indirectamente, pues ahora pues porque ahora estoy haciendo las cosas que quiero... tengo una pareja que me comprende y que me entiende, a la que no temo mostrarme como soy ni de estar ocultando con otras cosas... tengo un trabajo que trato de sacar adelante, por conseguir un poquito más de lo que ya se construyó, tengo el interés de abrir mi propia academia (de Parkour), con miedos y todo pero eso es lo quiero y lo que voy a hacer, es seguir entrenando y no dejarlo de hacer [...] (Entrevista a Moisés, 2014)

Entre las experiencias evocadas por el Taller Moisés cuenta la descripción de muchos de los juegos que ya se habían mencionado con anterioridad, matizando aquellos que le resultaron más significativos y porqué.

En el momento en que empezamos a hacer las cosas me di cuenta y me sirvió porque yo tenía ganas de gritar y lo hacía, yo tenía ganas de llorar y lo hacía, yo tenía ganas de brincar y lo hacía, tenía ganas de correr, ganas de ver, de no ver, de expresar de sentir, y cuando me proponen eso pues ¡claro!, ¡porqué no!, porque tengo muchísimas cosas que quiero sacar, son cosas que a las iba a decir, porque tampoco me gusta dar detalles pues son cosas muy mías y que también me funciona guardarlas y analizarlas, pero por supuesto si me llega esa oportunidad pues vamos a hacerlo [...] platicamos sobre qué sentíamos que hacíamos bien y qué creíamos que hacíamos mal, o qué creía la gente de nosotros y lo primerito que hice fue, dije “a mi me dicen que soy fijadito, me preguntaron ¿tu qué crees o por qué no lo eres o qué en realidad crees que eres?, y yo dije es que yo soy muy minucioso [...] caminar por todo el espacio a ciegas, ya tenía mucho que no hacía eso, recordé momentos muy padres que había pasado en mis entrenamientos [...] tu cuidabas a una persona y tenías que estar ahí a un lado, creo que eso me ayudó a recobrar la confianza porque, no sé... no confiaban en mi y no me conocían, tal vez me lo gané ¿no?, o tal vez confié en la gente, aunque no los conocía [...] nos dijeron, imita a alguien de tu familia o a algún personaje que te guste, entonces yo tengo un tío que no sé, creo que es el mejor de los tíos o algo por el estilo [...] me acuerdo que nos daban instrucciones...a ver tú para allá tú para allá y tú para allá, cada esquina tres cuatro personas, vamos a caminar de frente y cuando diga tal cosa, vamos a bajar subir, etc.

[...] creo que fue parte como para organizarnos y hacer ciertos movimientos en conjunto para no chocar, de pronto nos daban números y tal número con tal número... en algún momento nos dieron una palabra, que no recuerdo bien, tenías que buscar a una persona, pero si esa otra persona quería algo así como empatar contigo, se iba quedar contigo, y si no entonces tu tenías que correr y tenías que seguirla, si querías estar con ella [...]

[...] de pronto empezamos a proponer que podía pasar en ciertos momentos, decidimos que Daniel iba a cargar a una chica, pero pues eso salió gracias a su físico verdad fue un trabajo en conjunto y si recuerdo también que ya nos poníamos de acuerdo entre nosotros, “ok, si vas a pasar por la derecha, yo paso por la derecha para no chocar”, en cierta forma fue mucha improvisación, pero dentro de esa improvisación había acuerdos, tanto de caminar y de respetar los espacios de los otros y también los tiempos de los otros, entonces llegábamos a acordar una coreografía y bueno dentro de que sí lo era y de que no lo era porque, ya entre nosotros sabíamos... llegamos a un acuerdo entre todos [...] dentro del proceso coreográfico si había unas cosas más estipuladas que habíamos preparado la en práctica, pero de igual manera salían en los momentos [...] (Entrevista a Moisés, 2014)

Finalmente en relación con las experiencias recuperadas por Moisés en relación con el día de la presentación en público, sobresale el hecho de que esa presentación constituyó el culmen de toda la experiencia vivida y que conectó al grupo, de tal manera que todos funcionaban como uno mismo. Moisés explica que todos se sentían protegidos por quienes les habían acompañado durante este tiempo. Expresa haber sentido que quienes los miraban, en tanto eran para muchos, familiares, amigos y gente conocida, tenían diversas expectativas de lo que ahí sucedería. Así mismo el grupo que había participado en el taller buscaba en la plaza, reconocer a quienes habían invitado. Moisés piensa que en realidad la esencia esa sensación tenía que ver con querer mostrarse ante los demás como realmente querían hacerlo, después de tan reveladora experiencia y que no había esa correspondencia con las expectativas, en algunos casos. Muchos de los presentes se quedaron hasta el final (casi la mayoría) aún cuando había comenzado a llover durante la representación, Moisés expresa que fue por ese vínculo que finalmente también construyeron junto con ellos. Todos en el taller habían también acordado en qué maneras conducirían a los espectadores y en realidad muchos respondieron a los estímulos y otros buscaron seguirlos a pesar de que no comprendían del todo lo que estaba sucediendo.

Creo que todos estábamos por algo, por mostrar algo que cada quien quería, yo quería mostrar lo que mostré en ese momento y lo hice de una manera, o tal vez lo hice de otra manera o suplí unas cosas por otras, pero creo que fue algo muy bueno para mí, que no me hizo sentir más que la emoción de poder participar y de hacer lo que quería hacer [...]

[...] dentro de todo muy en el fondo a lo mejor inconscientemente quienes nos miraban entendían lo que pasaba... sabían perfectamente que si identificaban a alguien, lo asociaban con algo... tal vez alguna vez quisieron hacer un mortal en su vida y dijeran ¡ah! yo quiero hacer eso... yo grité, grité algo muy fuerte y cuando yo gritaba volteaban y como que ese era otro de los acuerdos a los que habíamos llegado con todos, entonces cuando sucede eso, yo noté que el

50 por ciento de las personas que estaban ahí querían gritar en algún momento de su vida [...]
(Entrevista a Moisés, 2014)

Daniel

Daniel de 31 años, es de nacionalidad argentina, pero vive en León desde que murió su padre cuando tenía como ocho años. Se considera Leonés y se ha dedicado desde hace más de diez años, al entrenamiento de las artes militares. Ha desempeñado diferentes disciplinas físicas que le han permitido permanecer muy en contacto con el cuidado de su cuerpo. Desde que participó en *MASIVO* y hasta la actualidad, se dedica al diseño de entrenamientos, trabajando en gimnasios. Daniel había tenido contacto con otras artes escénicas pues había colaborado anteriormente con otros artistas durante el Festival Internacional Cervantino que se celebra cada año en Guanajuato; en algunas ocasiones se han emitido convocatorias para participar formando parte de algunos espectáculos que requieren completarse con personas voluntarias. Narra sobre algunas de esas experiencias, haber tenido que realizar algunas audiciones o haber asistido a castings a partir de los que le fueron asignados algunos papeles complementarios.

Daniel llega a *MASIVO* por casualidad, pues se encontraba en aquel entonces en que daría comienzo el taller, caminando por la explanada del *FORUM* (Centro Cultural en León), ya que le gusta mucho asomarse a ver que hay por ahí. A Daniel le gusta ver arte, leer y también escribir, entonces suele buscar las ocasiones que puedan inspirarlo. El día que comenzaba el taller, él preguntaba por las actividades que se estarían realizando, cerca de la explanada, entonces un guardia le informó del taller que estaba comenzando en una de las salas del Teatro Bicentenario. Decidió asomarse y fue cuando vio a todos ya en plena actividad; muchos vestían ropa como “mayitas” y el tipo de ropa que, según explica Daniel, uno a primera vista asocia con la danza. Estaba ahí Jaciel Neri quien se asomó a recibirlo, como la dinámica había comenzado, fue invitado a pasar sin más preámbulo.

Durante la sesión fue cayendo en cuenta de que se trataba de un taller de exploración sobre el movimiento y el contar historias, decidió quedarse porque llamó mucho su atención lo que ahí sucedía. Después supo que exactamente se trataba de una

convocatoria y que quienes ahí se encontraban, habían asistido para ver si eran seleccionados para formar parte de un espectáculo que se presentaría próximamente. Como todos al decidir volver al otro día, se dio cuenta de que no era un casting y que todas las personas que deseaban participar, lo harían. Daniel se sintió muy identificado además por considerarse alguien que juega a la menor provocación, la atraían aquellas actividades que prometían hacerle mantener una “una puerta abierta”, conectada con su infancia.

Cuenta como fue comprendiendo las ideas de quienes direccionaban el taller y además entendiendo que el trabajo corporal podía tener muy diversos enfoques de los que él, pese a haber dedicado tantos años de su vida a disciplinas relacionadas con el cuerpo, sabía poco o nada.

[...] fui ya entendiendo la idea de ellos... de utilizar tu cuerpo como un objeto; como un objeto de expresión... como aquello con lo que puedes decir algo a alguien sin la necesidad de utilizar la palabra... objeto de expresión como lo es la pintura o la literatura, y como son muchísimas otras cosas como la escultura... sólo que en este caso a través de tu propio cuerpo y “déjate de pensar cualquier otra cosa” ¿no? [...] todo es danza en la vida, desde el momento en que nacemos estamos gateando, danzando con la vida, seduciendo al piso, tratando de elevarse y caer ¿no?, eso es danzar... entonces ya que me fui metiendo más en el proyecto me fueron explicando cuál era la idea yo pensé “justo estoy en el lugar preciso, porque es en dónde me puedo expresar” mi personaje (en la actividad de ese día) fue el de un hombre cansado fatigado del trabajo, fatigado de la vida cotidiana... un día de esos en que dices, “estoy harto de llevar esta máscara” , “harto de llevar estas ropas”, “harto de ser quien no soy”, por cumplir una función social y pensé, claro, claro, esto me gusta... y así fue como llegué, en un de la nada, a conocer y contar algo maravilloso de mi vida [...] (Entrevista a Daniel, 2014).

Respecto a sus experiencias relacionadas con *MASIVO*, menciona el haber sentido que durante las distintas actividades, se trataba de despojarse de una máscara, aquella que solemos utilizar en nuestra vida cotidiana, explica que era como si todos hubieran llegado ahí para despojarse de esa máscara portada afuera; la máscara del “arquitecto”, por ejemplo, un arquitecto que toda su vida lo había sido, pero que había sido incapaz de reconocer su propio cuerpo y su interior. Daniel invierte los ámbitos de la representación, se dirige al espacio dispuesto por *MASIVO* como ese lugar en el que todos se muestran tal cual son y al espacio de la vida cotidiana, como ese lugar en el que está permitido “andar

sin máscara”. Llama su atención que con la totalidad del cuerpo pasaba exactamente lo mismo; el cuerpo en el afuera cotidiano se muestra a otros siempre vestido y velado, mientras que en el taller se podía dejar fluir el ser corporal y con él todas las emociones y las historias sobre “nosotros”, expresa. Daniel en ese sentido reflexiona sobre los papeles que entonces se juegan en uno y otro espacio.

[...] Así es con el taller, sales de ahí y llegas a la plaza y estás mostrándote como eres... porque eso es lo que me encantó de ese proyecto ¿no?. Aquí el papel es tu papel, aquí el papel lo haces tú, “aquí no te lo vamos a dar como en el teatro, no te lo vamos a dar a leer”... ¿qué quién es el personaje principal?, ¡todos!, aquí nadie se va a estar peleando con nadie por ser el primero [...] aquí todos somos los primeros, es esa comunión de un grupo de seres humanos que se están demostrando a sí mismos que son iguales, cosa que no pasa en la vida cotidiana ¿no?, siempre hay alguien que quiere demostrar que es más que los demás y es muy curioso encontrar seres humanos que se alinean en vibras en todo lo que quieras y dicen, “somos una comunión, somos iguales”, eso es padre [...] (Entrevista a Daniel, 2014)

En relación con las experiencias derivadas de la experiencia con *MASIVO*, Daniel destaca haberse dado cuenta de que el cuerpo es también “nuestro” vehículo de expresión, de que además expresa sentimientos entre muchas otras cosas. La metáfora del cuerpo también fue construida por todos, expresa, desde que operábamos como uno mismo, de que todos fueron uno poco a poco. Reflexiona sobre que ahora mismo se pregunta que estarán haciendo todos, agregando que tampoco importará mucho porque cuando se encuentren en la calle tendrán un vínculo muy poderoso y se saludarán como partes, uno del otro.

Pudo conocer gente y “realmente conocerla” enfatiza, mencionando que eso es algo que no olvida. Daniel dice haber vuelto a sus cosas pero, con conciencia de que hay experiencias que lo cambian todo; él recuerda haber sentido el impulso de convertirse en actor, de estar más cercano a las artes escénicas, confiesa que con el tiempo el acercamiento que buscó con el teatro no rindió muchos frutos, pero que algo que ha continuado haciendo es escribir, ya que eso le permite seguir en el ejercicio constante de expresarse como es.

En cuanto a las experiencias recordadas en relación al taller enmarca aquellas que le hicieron pensar en la comunión de todos en el grupo, distingue que la sensación de comunidad fue creciendo a medida que se tendían puentes comunicativos entre todos los

presentes y luego puentes más complejos entre grupos, hasta alcanzar ese común que fue el que los mantuvo en la plaza, accionando como uno solo.

[...] Sí bueno recuerdo muchas actividades... creo que esas son las actividades que hago todos los días en mi vida ¿no?, nos pusieron a actuar como animales, y siempre tengo algo de animal en mi todos los días ¿no?, nos pidieron cerrar los ojos e imaginarnos que conocíamos muchísimas cosas y que estado en muchos lugares... nos hicieron viajar [...] fueron muchísimas cosas que me fueron jalando, creo que ese era el propósito del taller ¿no?, que llegara el momento en que tu descubrieras, a raíz de las actividades, que era momento de liberarse, que era momento de cambiar, de ser diferentes, de no ser lo que los demás quieren que seas, si no lograr eso que la expresión escénica logra, porque a pesar de que interpretes otros papeles, sigues siendo tú mismo, nunca se pierde ese yo que está dentro y está mostrándose y bueno en este caso estábamos hablando de un yo que era un objeto que quería decirle algo a los demás [...]

[...] fueron varios acuerdos no, por ejemplo en uno de los ejercicios yo era un león, y ¿qué hace un león?, como carne ¿no?, ataca, y había otras personas que eligieron ser una cebrá y entonces “yo” entonces tengo que comerte, entonces esa interacción de un yo animal, ya no un yo humano, nos fue conectando más, porque evidentemente ni la mordí, porque me iba a tirar un cachetazo, pero si interactué con ella [...] nos van conectando psicológicamente con los otros, y así en todos los ejercicios que fuimos haciendo, fuimos creando puentes y puentes y puentes, hasta que de todas esas islas íbamos creando una ciudad unida, que todos habíamos decidido unificar [...]

[...] Pues es que fíjate que lo interesante de este proyecto es que fuimos como un cuerpo ¿no?, o sea una parte era el cerebro, otra era el corazón, otro la pierna, otro la mano y entonces de pronto se mueve una pierna por acá, y otra mano por allá... entonces éramos como ese cuerpo de conexiones, tienes esa conexión con tu cuerpo, o sea la cabeza se movía y todos entre sí y así fuimos actuando.

Pues había gente que iba muy reacia en realidad, iban muy en su papel, por ejemplo “yo soy el arquitecto y es muy difícil que yo haga esto”, yo mismo “cómo voy a ser un león” y ándale que lo soy ... me fui soltando y todos mis compañeros se fueron soltando y la manera en la que se fueron soltando, son las cosas que yo atesoro en mis recuerdos, el ver como una persona se va desdoblado te causa impacto [...] (Entrevista a Daniel, 2014)

Daniel continuó relatando las experiencias que recupera del día de la presentación en la plaza como la acción de “coronar” algo que significó la unión y una emergente comunidad que habían estado planeando su objetivo.

Vuelvo a la idea de las metáforas que yo fui adquiriendo en el curso, imagínate el impacto de una persona que está viendo a alguien que se quito la máscara... piensas “¿qué están haciendo” ¿no?,

muchos se preguntaban, y el proyecto ¿quién lo fue llevando?, como cuando te quitas el papel y lo quemas, ¿por qué?

[...] creo ocurrió algo interesante, en realidad a mi no me importaba que estuviera lloviendo, yo ya tenía una comunión un sentimiento, algo muy ligado a mis compañeros, que yo viera o que yo hiciera sólo era lo de menos, yo estaba con todos y estábamos coronando un acto para el que nos habíamos estado preparando [...] me acuerdo mucho que me abracé con una chica que no me acuerdo como se llama.. María... antes de salir a escena de hecho, y me dio muchísima confianza, como que ella me notó un poco nervioso y entonces se acercó y me dio muchísima confianza [...]

(Entrevista a Daniel, 2014)

Claudia

Claudia tiene 27 años y es originaria de León. Actualmente se dedica al negocio de su papá y forma parte de un grupo de teatro y otra de danza, con los que realiza proyectos eventuales; se considera principalmente promotora artística y cultural, concentrando su interés en la formación de públicos, por trabajar en estrategias de acercar el arte a quienes se encuentran más distanciados de éste. Claudia se asume como una apasionada de la danza, a pesar de que no pudo estudiar como hubiera querido. Se dedica desde aproximadamente los 17 años a la danza en algunos momentos más que en otros de manera formal, también comenzó en el teatro desde hace tres años. Trabajó casi durante tres años como edecán en los teatros y considera que fue esa la razón de que se fuera interesando más por el tema. Le gustaba ver todos los espectáculos a los que tenía el privilegio de asistir gratis por ser edecán. Por otra parte su gusto por la escena se ha diversificado a las formas más diversas y contemporáneas, le gusta que ahora cualquier lugar pueda convertirse en un escenario.

Claudia permanece muy cercana a todas las publicaciones del Instituto de Cultura de León justamente por el vínculo laboral que alguna vez tuvo con éste; así fue como se enteró de la convocatoria de *MASIVO* y supo que cualquier artista llámese actor, bailarín o músico, podía asistir así que no dudó en participar. Llamó su atención además el hecho de fuera para participar en el Festival Internacional de Arte Contemporáneo (FIAC), que es un

foro muy anhelado por los artistas en la localidad, ya que en él se programan eventos internacionales y los más importantes producidos en la ciudad.

En relación con la experiencia de participar en *MASIVO* escénico Claudia comenta que es la primera vez que asiste a un espectáculo como este y que ni siquiera se imaginaba lo que sería. Advierte que sin embargo le encantó y que no se arrepiente de haber tomado la decisión de hacerlo ya que ahí pudo conocer y aprender mucho de la gente, tanto profesional de las artes como personas normales; explica que le fue muy significativo particularmente saber más de quienes son artistas y conocer sobre sus ideales y pensamientos. A ella le llaman la atención en general todas las oportunidades que la involucren en un proyecto escénico porque así puede aprender más; eso le representa la posibilidad de continuar estudiando aunque sea de manera informal. Como Moisés y Daniel, respondió a la convocatoria pensando que se trataba de un Casting para poder formar parte del espectáculo que además dirigiría Jaciel Neri que es un coreógrafo muy reconocido.

Claudia pensaba que podría participar en el montaje como actriz o bailarina pero el primer día de taller supo que no se trataba de demostrar habilidades de ningún tipo sino de desear formar parte del proceso de creación y eso a ella de igual manera le resultó muy interesante. También había invitado a otros de sus amigos, que también forman parte de los grupos en los que ella colabora, a participar y todos asistieron juntos al taller, sin embargo sus dos amigos se mostraron un poco incómodos con las actividades y con la gran diversidad de gente que ahí se encontraba y decidieron ya no regresar, así que ella se quedó “sola” en el proceso.

De las experiencias derivadas de *MASIVO* rescata el hecho de que esperaba con ansia el día de mostrar la pieza que todos habían construido, pues le había gustado mucho “esto” de lo que había formado parte. Menciona haber tenido el aprendizaje de no abandonar nada sin preguntar o experimentarlo antes (tal cual habían hecho sus amigos), pues cada oportunidad de participar implica nuevos aprendizajes sean buenos o malos, para ella es claro que *MASIVO* se convirtió de algo que no conocía en un universo que disfrutó mucho. Destaca que además la idea de trabajar en conjunto cuando hay muchas cabezas

con ideas, sueños y pensamientos diferentes o incluso iguales, se puede hacer algo muy grande, siempre y cuando exista una idea “guía” y se logren los “acuerdos”:

[...]creo que todo se puede, es tan sencillo como tener una idea y trabajar por desarrollarla... cualquiera puede acercarse al arte, verlo, crearlo y sentirlo... yo creo que por esa razón es que tuvo gran éxito este proyecto, porque había mucha claridad de para dónde ir todos juntos, con todo y que en realidad no había ideas muy precisas[...] (Entrevista a Claudia, 2014)

Claudia se muestra muy impactada de conocer la experiencia de la familia que participó, pues cuenta que todos se sentían realmente sorprendidos, ya que ese no es un fenómeno que se vea de manera común. Claudia narra que la familia les contó que la mamá era la que quería asistir y que muchas otras personas vieran que se puede disfrutar el arte con “tu familia”, ya sea creándolo o viéndolo, así que por eso llevó a los suyos para vivir la experiencia lo que resultó muy bueno para ellos y para todos los participantes del taller.

Respecto a las experiencias concretas del taller recuerda que el primer día la preocupación que tenían todos era la de que de las opiniones de todos saldría la idea de la presentación, pero que ésta fue avanzando sola a partir de la actividades que se proponían.

Creo que también el hecho de tener mentores tan increíbles y talentosas, además de muy sencillas, pues también era bueno que primero comenzáramos por dos grupos y que luego se formara un solo proyecto...todos teníamos la incógnita de quiénes eran los del otro grupo de en la tarde y cómo harían para que nos acopláramos en el montaje... todo se fue dando en el camino, con todo y que nada estuvo exactamente planeado desde el principio y que cada quien sus ambientes y personajes [...] (Entrevista a Claudia, 2014)

Se mostró constantemente sorprendida por esa idea de que todo en artes escénicas tiene un argumento, la experiencia constituía para Claudia una cosa distinta, entonces el hecho de que no se tuviera algo en concreto para crear la descolocaba un poco, pero el proceso como explica, modificó su forma de pensar, pues pudo darse cuenta de que de la nada podía surgir algo.

[...] En el grupo pues estaba gente que no nos conocíamos y que no todos estaban de lleno con el arte, o que nunca se habían presentado para nada... además ni siquiera sabíamos que haríamos, porque la convocatoria no especificaba nada, así que los que participamos nos decidimos a ir a algo desconocido ¡vaya!... todo eso me preocupaba pues yo estoy acostumbrada a otras formas de

creación en lo que hacemos con mis grupos, de pronto le daban nervios de que no diéramos el ancho o no se lograra [...] (Entrevista a Claudia, 2014)

Finalmente en relación con su experiencia el día de la presentación compartió sentirse sumamente integrada. Muchas actitudes que todos tenían hicieron que se tuviera la sensación de un grupo que se conoce y ha trabajado junto de tiempo atrás.

[...] Esa lluvia se hizo parte del espectáculo, nos ayudó a sentirlo más... Todos nos conocimos en realidad un día antes en el ensayo general, sin embargo fue como si nos conociéramos de toda la vida, convivimos tanto ese día del ensayo como el día de la presentación, nos ayudamos a maquillarnos, a decidir que ponernos, a organizarnos y compartir los nervios... y ya sabes las típicas fotos [...] con los espectadores la verdad me sorprendió que no se fueran por la lluvia, bueno algunos si, pero la mayoría se quedó y participó con nosotros, cuando tuvieron que hacerlo y se quedaron hasta el final, yo creo que muchos no entendieron todo lo que pasaba y otros entendieron lo que quisieron entender [...]

[...] Bueno de hecho mis amigos que se salieron cuando los invité a MASIVO y se salieron porque como que no estaban muy de acuerdo... al final cuando vieron el espectáculo se arrepintieron de no participar, yo creo que se habían creado expectativas e ideas erróneas [...] (Entrevista a Claudia, 2014)

5.1.4 Reflexiones sobre la experiencia de participación de los involucrados

El relato de estas tres experiencias, tiene un valor fundamental en la contrastación de lo que Jaciel Neri explica desde su perspectiva, sobre la dimensión de las estrategias empleadas por la pieza y también en relación con la información visible a partir del análisis narrativo, que a su vez constituye un ejercicio de interpretación sobre las relaciones perceptibles en el vídeo de registro.

A partir del desarrollo de las entrevistas sostenidas con los participantes en el proceso de creación de *MASIVO escénico* en León, analizadas bajo la tónica de los principales objetivos de esta investigación enunciados en la metodología, lo que hizo posible la distinción de once grandes categorías²¹ a partir de los cuales contener los

²¹Véase en el Anexo C, la tabla de codificación que visibiliza los datos y formas de relación entre códigos contruidos, a partir del instrumento articulado con el fin de realizar el análisis e interpretación correspondiente de las entrevistas realizadas a participantes en MASIVO escénico.

principales abordajes en relación con la experiencia de participación compartida por los involucrados en el proceso que fueron entrevistados.

En relación con la *participación*, se encontró que aquella se produce principalmente desde un interés por atender la convocatoria emitida para participar en el desarrollo de un “espectáculo escénico”. Quienes decidieron hacerlo desempeñan distintos oficios y actividades laborales pero conservan en común la afición por alguna disciplina y habilidad relacionada con el cuerpo, por ejemplo, artes escénicas como la danza o el entrenamiento físico. Para estas personas “participar” implica una oportunidad de mostrar competencia y habilidades “corporales” que den cuenta del talento que poseen, aún cuando su realidad cotidiana los orilla al trabajo en una empresa o negocio familiar. En ese sentido la idea de “filtrar un casting” aparece como una constante en el discurso de las personas, siendo asociada con “mostrar lo mejor de sí”, “mostrar aquello de lo que se es capaz” y “tener la posibilidad de hacer aquello que siempre se quiso hacer”. En consecuencia el participar se vive como la “apertura de una puerta” a hacerse visible en un contexto espectacular, tomando parte de la mano de un “bailarín o profesional de la creación escénica”, lo que se vincula con el satisfacer la necesidad de pertenecer a un grupo o formar parte de un proyecto que puede tener un valor curricular en ese sentido, además de permitir convertir en realidad algunas aspiraciones que por alguna razón no son factibles de ser realizadas en “la vida real”.

El abordaje del tema sobre la *vida cotidiana*, se realiza siempre a partir del establecimiento de una relación dicotómica en la frontera entre dos ámbitos; el de “la vida real” y el de “la realidad posible en un escenario”. Resulta interesante que el primero asociado por los entrevistados con la *vida cotidiana*, se vincula a ese espacio en el que se resuelve una realidad que en poco tiene que ver con lo que “se es” realmente y que ha quedado bajo el encubrimiento de una “máscara” social, utilizada en el cumplimiento de una función o expectativa de la comunidad a la que se pertenece. Se trata en este sentido de cumplir una función designada en un engranaje en el que un “deber” y un “hacer” son inminentes.

En el lado opuesto es colocado el tema sobre el *espacio escénico* como aquél en el que será posible “ser lo que siempre se ha querido ser”, como un lugar que de alguna

manera reivindica la existencia. En todos sentidos ese lugar se convierte en el de la realidad que siempre se ha querido vivir y que sólo tiene lugar dentro del “marco” de la ficción escénica. El espacio escénico es traducido como el lugar al que cualquiera puede acercarse y hacer posible una realidad distinta a la que le es designada por el engranaje de la vida cotidiana, en la que lo que se desea es factible de ser alcanzado.

Por su parte *la experiencia detonada por MASIVO escénico*, es una categoría que permite abrigar cinco de las posibilidades abiertas, como las más trascendentales, a partir del ejercicio de participar en el proceso de creación de *MASIVO escénico*; estas son la posibilidad de “estar con los otros” en una realidad de convivencia imposible en otros contextos; la posibilidad de “ver el problema personal” y poder compartirlo además viendo el problema de los otros; la posibilidad “ser escuchado” por un grupo o comunidad en la que se toma parte y en la que todos los miembros poseen el mismo grado de importancia; la posibilidad de “estar en un escenario” y lo que ello implica aunque sea por única o última vez y finalmente, de la mano de éste último, la posibilidad de tener acceso a “recordar lo que se es” y lo que “se puede llegar a ser”.

La experiencia detonada por *MASIVO*, so lo puede ser posible gracias a la identificación de dos figuras fundamentales que son la figura del *líder* y la figura de *comunidad*. La primera fue utilizada por los participantes entrevistados como aquella que posibilita el vivir una experiencia de creación; se comentó que era necesario que alguien tuviera “la voz de mando” y propusiera como “guiar a la gente” en la experiencia; en forma paralela a ella fue enunciada en muchas ocasiones también la figura de “el director de la obra”, como aquella asumía esa función de mando y guía de lo que ahí debía suceder, aún cuando de pronto parecía que todo se generaba en comunidad.

La figura de *comunidad*, mientras tanto fue asociada con cinco fenómenos posibles; el primero relacionado con la posibilidad de constituirse en grupo, colocando la atención en factores que así lo disponen como la búsqueda de afinidades, empatía, tolerancia, cooperación, generación de confianza e integración; el segundo asociado con la posibilidad de “estar con los otros” desde encontrar las maneras para trabajar en conjunto y acercarse a los otros; el tercero asociado con la posibilidad de generar la “colectividad”, desde la apertura de oportunidades para la generación de “acuerdos”; el cuarto asociado con la

posibilidad de “reconocimiento”, tanto de uno mismo hacia los otros, como de los otros hacia sí, fenómeno también vinculado al reconocimiento y tolerancia por la diversidad; finalmente el quinto asociado a la posibilidad de “construir comunidad desde el arte”, es decir produciendo “pequeños cambios” sobre la forma de interpretar o construir la realidad, a partir de reflexionar y expresarse sobre las formas de vida y las formas de interrelación con los otros.

Dentro de otra categoría que pretende albergar las *experiencias derivadas de la participación en MASIVO escénico*, se contemplan algunas enunciadas de manera prioritaria por los entrevistados. Por un lado se habló de que una experiencia importante se vincula al hecho de que, desde el proceso de creación emprendido, es posible recordar los proyectos personales e inspirarse para continuar trabajando en la proyección de las acciones necesarias para convertirlos en sucesos reales; se habló también sobre la posibilidad de encuentro, conexión y dialogo con las posturas actuales, las limitaciones y los deseos personales, lo que sin duda permite reflexionar sobre las posibilidades de cambio y de búsqueda de nuevas formas para afrontar la realidad en la *vida cotidiana*.

Dentro del abordaje de una categoría relacionada con *la experiencia de participar en un taller-laboratorio de creación*, se agrupan aquellas ideas de los participantes que permiten reconstruir las implicaciones que para ellos ha tenido verse inmersos en un proceso de creación escénica que les ha demandado participar de manera activa. En este sentido los entrevistados desarrollaron reflexiones en torno a experiencias como la de recibir instrucciones para trabajar sobre su propia creación, de tomar decisiones en grupo, de establecer simulacros que les permitieran el dialogo con situaciones y estados probables que, si se piensa, tienen aplicación en función de la vida cotidiana; de despertar la capacidad creativa y la posibilidad de expresarse; de estimular la capacidad de diálogo con los otros a partir de la escucha, la liberación y el mostrarse como “se es”; de estimular también la posibilidad de explorar conflictos y trabajar en su superación; la posibilidad de establecer y asumir compromisos y acuerdos y con todo, la posibilidad de encontrar un espacio de estimulación de las propias capacidades de acción, planeación y proyección no sólo individual, sino colectiva.

De la mano de estas experiencias se abordan otras que permitieron el surgimiento de categorías como cuerpo y personaje. Desde el tópico de *cuerpo*, es posible la identificación de distintas metáforas; en primera instancia éste es reconocido como el recurso o medio fundamental para poder expresar y para poder “decir”, asociado con la facultad que brinda de “hacerse presente y visible”, visto además paradójicamente, como lugar de “los silencios”, de residencia de aquellas emociones, pensamientos e imaginaciones contenidas. Resulta también fundamental tener presente que el cuerpo es referido indirectamente por los entrevistados como un objeto que se posee y que alberga la metáfora a través de la cual es posible mostrar competencia frente a los otros. Resulta interesante que esa competencia es relacionada por los entrevistados con la acción de “bailar”; todos ellos buscaron de alguna manera el espacio de participación ofrecido por *MASIVO escénico*, en un primer momento, para mostrar sus habilidades como “bailarines”, aunque posteriormente encontrarán, según han expresado, muchas más experiencias de las que imaginaron tendrían.

La categoría de *personaje*, permite a los entrevistados dialogar con una entidad clasificada dentro del ámbito de la ficción escénica, que posibilita el ejercicio de construcción y personificación de sus aspiraciones, es decir el ejercicio de representación de aquello que no se es, pero que es posible llegar a “ser” en una realidad alterna imaginada. Se habla entonces de esa entidad construida y moldeada durante la experiencia es de *MASIVO*, la cual termina contactándose con el que se identifica como uno de los objetivos primordiales de esta experiencia y que radica en el momento de la presentación.

Finalmente bajo *la experiencia de la presentación* (momento concreto de la presentación de *MASIVO escénico* en la plaza Expiatorio), es posible la contemplación de experiencias y reflexiones compartidas por los entrevistados en relación con el culmen del proceso y preparación por la que trabajaron durante la creación de la partitura que finalmente será mostrada en la plaza. Se enuncian principalmente experiencias como la relacionada con el establecimiento de vínculos que cohesionan la forma de grupo, al asumirse como parte de un “algo” constituido colectivamente; la posibilidad de presencia en relación con el entorno local y comunidad cercana como la familia o amigos; la posibilidad de interacción consigo mismo y con los otros, la posibilidad de propiciar que

otros (espectadores en la plaza) se identifiquen con lo que ven, la experiencia de asumir un compromiso frente a una comunidad y llevarlo a término, aún bajo circunstancias adversas (el clima el día de la presentación fue difícil).

A manera de recapitulación de la información arrojada por el análisis bajo las tres dimensiones enunciadas en este apartado, en razón del estudio del contexto de *MASIVO escénico*, es que puede establecerse un cruce de datos que hace posible entretejer un sistema relacional de significación, a la manera del modelo de Schechner planteado en la metodología, obteniendo claridad sobre las formas y niveles en que se establecen las relaciones entre los creadores y los sujetos participantes co-creadores en las piezas y entre éstos y aquellos que permanecen como espectadores; así mismo entre los elementos de la representación en su conjunto y el espacio en el que se circunscriben.

En el primer nivel relacional de significación que involucra a quienes participan directamente en el proceso de construcción de la pieza, se entretejen diferentes modos de convivencia, desde las distintas figuras de comunidad y micro comunidades que son puestas en juego mientras tiene lugar el taller-laboratorio. Desde las experiencias relatadas, es evidente que las relaciones establecidas, permiten la constitución de significados bajo negociaciones y acuerdos sobre las formas de representación individuales y sociales que a su vez posibilitan la figuración de nuevas enmarcaciones y proyecciones de la realidad cotidiana.

En el segundo nivel de significación que involucra los elementos de la representación, se juegan las formas empleadas por el dispositivo escénico diseñado por Neri, con el objeto de establecer los contextos de interacción de los participantes con su entorno, lo que implicó el establecimiento de formas de relación como por ejemplo el tratamiento de temáticas de actualidad para los participantes en su comunidad, como detonadoras de cada una de las acciones que guiaron al grupo en cuestión, en la elaboración de sus propios contenidos y significados, así como sus formas de representación en un abordaje escénico. En ese sentido el análisis narrativo realizado logra visibilizar las conclusiones de la comunidad, en función de las provocaciones suscitadas por el dispositivo de participación colocado por MASIVO.

Es posible apreciar en este proceso, la producción de una dinámica sociocultural en la configuración de los significados escénicos que finalmente se aprecian en el momento de representación de la pieza escénica, mientras que son develadas sus mecánicas de constitución y su impacto en la subjetividad y experiencia de los participantes.

5.2 El universo de SGGs/Interruptor

Como se ha explicado en la descripción sobre cómo es que la experiencia escénica de *SGGs/Interruptor*, se convierte en uno de los objetos de estudio, en el apartado metodológico, la formación artística de Maldonado se ha caracterizado por su carácter informal. Ha explicado en entrevista, que en realidad ha podido colocar sus oportunidades de formación, de acuerdo a las necesidades de expresión que ha ido teniendo. En el anexo correspondiente²², se puede ver que su trayectoria ha implicado algunos cambios de ruta en la investigación escénica; de haber iniciado en la danza, actualmente se ha involucrado con mayor frecuencia con disciplinas audio visuales, sin embargo, explica, que no ha dejado de interesarse por las relaciones de significación de la presencia escénica del cuerpo como parte de un mecanismo representacional.

La tradición de la danza de la que Maldonado proviene, es una más congruente con los estilos posmodernos de movimiento, caracterizados por una búsqueda constante de la organicidad corporal. En la compañía con la que comenzó, pronto tuvo la oportunidad de experimentar la pedagogía; comenta que eso la llevó iniciar sus propias investigaciones sobre una organicidad y lenguaje coreográfico propios, en las cuales buscaba involucrar a sus alumnos.

Con el tiempo se dio cuenta de que en realidad no había logrado alejarse de reproducir, en mucho, las estrategias de movimiento de las que pensaba se había distanciado. El momento que Maldonado registra como fundamental para mudar sus formas de exploración, vino a partir de haber participado en el taller de los “performanceros” rusos

²²ANEXO A. Relación en síntesis de datos relevantes obtenidos de las entrevistas realizadas los creadores de las piezas analizadas en este estudio.

Akhe group, que vino a México a colaborar en una residencia con el Encuentro de Teatro del Cuerpo (actualmente *Transversales-EIEC*, fundado por Jorge Vargas y Alicia Laguna). Según expresó Maldonado los rusos tenían una forma muy particular de explorar las mecánicas de acción escénica, a partir de las relaciones entre el cuerpo, el espacio y los objetos (Entrevista a Cristina Maldonado, 2013).

Maldonado se sintió fuertemente influenciada por esas nuevas mecánicas teatrales, sin embargo siempre seguía manteniendo su atención en el poder generar nuevas formas de presencia escénica. El trabajo con la mecánica de objetos, una vez en Praga, la llevó a otros ámbitos, predominantemente de tipo audiovisual. Actualmente trabaja con una especie de combinación de todos los lenguajes desde los que se ha acercado a la creación escénica, siempre en exploración de las formas de presencia escénica. Para Maldonado esto significa, la indagación sobre dos ámbitos y su relación; el de la representación y el del espectador.

Para Maldonado el referente de la escena contemporánea según expresa, se relaciona cada vez más con cosas que ya no tienen nada de contemporáneo; cita el ejemplo de los procesos participativos, pues a su modo de ver, el fenómeno de pronto se trabaja como “una cosa que hay que meter” en la pieza para que sea contemporánea, como si de una “fórmula” se tratara, lo que viene ocurriendo ya desde las vanguardias en los cincuentas. Explica sentirse fuertemente atraída por el tema y la investigación de las relaciones de participación, pero también fuertemente repelida por algunas formas que le parecen un poco “maniqueas”; se refiere al caso de los llamados “teatros participativos”, más cercanos a una especie de terapia “motivacional” desde un recurso teatral o representacional, que involucra el que las personas construyan lo que tienen que construir, de acuerdo a lo que alguien piensa que debe construirse.

En ese sentido es que se ha sentido más atraída en problematizar el fenómeno de participación y las relaciones de significación que implica, a través de indagar sobre las formas de comunicación que desde éste pueden desencadenarse. Se interesa particularmente por investigar sobre las formas de inclusión “del otro”, hasta qué punto y de qué maneras.

“Actualmente, en medio de las relaciones de comunicación se encuentra la tecnología por ejemplo”, menciona Maldonado, las dinámicas comunicativas contemporáneas se encuentran “mediadas” y “mediatizadas”. La implicación de “estar con el otro” desde esta condición, es una problemática que la artista busca colocar (Entrevista a Cristina Maldonado, 2013).

Es así que Maldonado en uno de sus procesos de creación más recientes, se ha planteado la investigación sobre cómo generar “dispositivos” que permitan la disposición de entornos audiovisuales, capaces de generar experiencias y nuevos umbrales para la comunicación. *The Stranger Gets a Gift Service*, proyecto del que se deriva la pieza que se analiza en el contexto de esta investigación, ha significado la posibilidad de explorar los actos y distancias comunicativas así como sus formas de relación y “protocolos”; además de lo anterior, en relación con las posturas y disposiciones de ciertas condiciones tecnológicas.

Maldonado relata que ha pretendido que esta pieza constituyera una posibilidad para diseñar experiencias para una conexión más interpersonal, que sucediera en una relación “de uno a uno”. Trató de crear un mecanismo tecnológico con “lo más simple”, uno que además produjera experiencias para “guardar”(Entrevista a Cristina Maldonado, 2013).

5.2.1 Recursos narrativos y de creación del dispositivo escénico

SGGS/Interruptor, implica el desarrollo de una experiencia performática, que dura aproximadamente 45 minutos y se realiza en soledad. El mecanismo de la pieza consiste en el montaje de dos habitaciones interconectadas por medio de una instalación de vídeo que permite la correlación de dos espacios similares. Este espacio en ambas habitaciones consiste en la visibilidad de la zona que encuadra una mesa con un área central neutra, a su vez encuadrada por la disposición ordenada de muy variados objetos con cualidades y tamaños diversos, así como de materia orgánica e inorgánica. En una de las habitaciones se encuentra el performer y en el otro la persona que, bajo la convocatoria del servicio especificado, ha hecho cita para vivir la experiencia.

A partir de la lectura de un instructivo que se encuentra sobre la mesa, sugerida por la persona que recibe al invitado y lo hace pasar a la habitación correspondiente, es que comienza la interacción con el performer que se encuentra en la otra habitación. La sesión inicia cuando el interlocutor invitado coloca las manos en el área de la mesa visible para el otro y comienza a disponer un juego desde la interacción de los objetos que se encuentran en la mesa. A partir de ese momento se abre el espacio para la experiencia de comunicación mediada entre performer y espectador-interlocutor, en relación con la toma de decisiones respecto a los códigos que serán establecidos durante la sesión, a través de la utilización de los objetos dispuestos para ello.

De tal forma que los recursos empleados en la pieza, han tenido que ver con el diseño de un espacio de encuentro. Maldonado señala que el diseño de esa zona de interacción ha privilegiado el que la experiencia no se centre ni en las acciones del performer, ni en las acciones del interlocutor, si no en esa tercera “zona emergente” que ambos configuran en común durante el tiempo que dura la sesión.

La construcción de la estructura ha tenido que ver con crear una forma de “convivencia virtual”; esa convivencia tiene un inicio, un “entre” y un final. En tanto la premisa del performer operador sea la escucha, esa escucha implicará también una premisa para el interlocutor, en ese acuerdo es en el que se pretende centrar la convivencia.

La narrativa en este acontecimiento no goza de alguna linealidad; se trata más de una narrativa sensorial o perceptual; la lógica es orgánica y más cercana a una sensación. La narrativa de esta pieza es un aspecto importante a problematizar pues aunque sí mantiene como identificables ciertas “estancias”, no pretende una secuencia lógica controlable; es decir fue diseñada para que el interlocutor, más allá de organizar historias o relatos, transitara por momentos específicos. En tanto *SGGS/Interruptor* posee una narrativa más perceptual, es que se estaría hablando de una forma narrativa más correspondiente con una narrativa de las imágenes. Maldonado explica que la pieza, tuvo como objeto en algún punto, justamente “romper la narrativa” y poner en “entredicho” nuestra naturaleza de contar historias, en una circunstancia como la que plantea el dispositivo.

La propuesta de esta pieza reside en colocar una red de “lógicas y códigos”, bajo los cuáles operar; a partir de los cuáles generar “ecuaciones de sentido”. La “dramaturgia” que fue articulada en torno a esta pieza, se relaciona con el diseño de una “columna vertebral” que da coherencia a una experiencia de comunicación y en todo caso esa dramaturgia tuvo que ver con establecer un punto “A” y el acuerdo de que de ahí se podrá llegar al punto que se desee.

La dramaturgia, explica Maldonado, también tuvo que ver con el diseño de un protocolo que dispone a una persona para operar el dispositivo y que comienza con el “desde cómo las personas son convocadas por medio de la disposición de citas para un servicio contratable, hasta el cómo posibilitar que los interlocutores asistentes organicen su experiencia durante el transcurso de la sesión de *Interruptor*, hasta que ésta concluya y puedan abandonar la sala para dejar algún comentario en la mesa de la recepcionista”, explica Maldonado.

Desde el testimonio de la artista, se puede interpretar que el objetivo del dispositivo que constituye *SGGS/Interruptor*, radica en disponer un espacio de creación que abra paso a la posibilidad de establecer una experiencia sensible de interacción comunicativa, que alcance a descolocar los protocolos cotidianos de comunicación, al tiempo que proporciona elementos para la construcción conjunta y establecimiento de nuevos códigos comunicativos interpersonales a través de la percepción y la escucha.

5.2.2 Narrativa emergente: forma en que se organiza la experiencia

El análisis narrativo realizado, tuvo que ver con generar una forma de visibilidad de la experiencia que constituye *SGGS/Interruptor*. En relación con la dimensión sobre el contexto de creación de la pieza, hay mucha claridad en que no es posible ver dicha experiencia como una narrativa posible de ser organizada bajo una lógica como la que, por ejemplo, si pudo organizarse desde *MASIVO escénico*, en razón de que se trata de la constitución de un relato más bien de tipo visual y perceptual.

La narrativa emergente en función de un dispositivo de la naturaleza de *SGGS/Interruptor*, puede establecer un diálogo interesante en la comprensión de las gramáticas que dan significado a los textos visuales de las que habla Lizarazo y a las que se hace referencia en el apartado metodológico de este estudio, en relación con la identificación de una evidente “rebeldía taxonómica del sentido visual”, que amerita, en el análisis, la consideración de una plástica de la imagen comprendida bajo el régimen de lo imaginario, capaz de contemplar los “usos” y “símbolos” contruidos estableciendo relaciones argumentales poéticas, más bien situadas entre lo real y lo onírico.

Bajo estas consideraciones es que se ha realizado el análisis y a continuación se presenta una tabla que busca proponer una forma de organización de la narrativa de *SGGS/Interruptor* como una narrativa emergente contruida a partir de los estados y momentos que se propone hacer vivenciar, razón por la que se hablará más de estadias y momentos que de elementos estructurales.

Tabla 4. Propuesta organizativa de la narrativa de *SGGS/Interruptor* (2013)

Estadios	Sucesión narrativa	Temporalidad
Inicial	Protocolo de la recepcionista	3 mins.
	<p>NOTA: En el momento que se agendan las citas por teléfono o por mail se ha solicitado a las personas llegar de diez a quince minutos antes de su cita.</p> <p>El contratante del servicio (quien vivirá la experiencia) llega y se encuentra con el escritorio de una recepcionista. Ésta lo recibe cálidamente y lo busca en la relación de citas que tiene sobre su escritorio, una vez confirmado que se trata del nombre de la persona indicada para el horario en turno, la invita a sentarse en lo que todo se encuentra listo para que pueda pasar a la siguiente sala. Le ofrece relajarse y algo de tomar.</p>	Min. 3 aprox.
	La espera	10 mins.
	<p>En el interior de la sala siguiente acaba de terminar o está por hacerlo, la sesión del interlocutor anterior. Cuando éste termina, la recepcionista le abre la puerta y le pregunta de igual forma, si necesita tomar algo y le invita a sentarse un momento si así lo desea, o si la persona debe retirarse, entonces la despide, indicándole que puede dejar algún comentario sobre la libreta de visitas. El sujeto que acaba de llegar mientras tanto espera su turno ojeando alguna revista o tomando un café.</p>	Min. 13
	El ingreso a la sala	2. mins.
	Una vez que todo se encuentra listo el sujeto en espera es invitado a pasar a la sala correspondiente.	

		<p>En el interior se encuentra un escritorio montado de tal forma que tiene una fuente de recepción y emisión de vídeo direccionada sobre un área blanca delimitada sobre la mesa, alrededor de ésta se encuentra una serie de objetos de todo tipo, clasificados por forma, tamaño, materia, características afines etc.</p> <p>La recepcionista le indica al espectador que puede dejar sus cosas y que debe sentarse frente a la mesa, para posteriormente dar lectura al instructivo que se le ha dejado a la vista, le hace hincapié en que lo lea con gran detenimiento porque ahí se le señalan todas las instrucciones para activar el dispositivo, posteriormente se retira de la sala dejando al espectador en soledad y cerrando la puerta.</p>	Min. 15
		La lectura del instructivo	5 min. Aprox.
		<p>El instructivo describe en forma escrita e ilustrada con sencillos esquemas lo siguiente:</p> <ol style="list-style-type: none">1. Componentes2. Funciones Básicas (procedimiento paso a paso)3. Información general breve (sobre la experiencia que tendrá)4. Contactos y créditos (Sitio y datos de creadores y operadores, logotipos e instituciones auspiciantes)	
	FUNCIONES BÁSICAS	<p>En el paso número uno se indica al espectador que tome aproximadamente 5 minutos para establecer un puente que distancie su vida cotidiana de la experiencia que tendrá a continuación y que en ese tiempo además podrá familiarizarse con todos los componentes del dispositivo (materiales y objetos).</p>	
		<p>En el segundo punto, que cuando esté listo para comenzar coloque su mano dentro de la zona iluminada.</p>	
		<p>En el tercer punto, que las acciones se detonarán en un diálogo de acción-reacción y que todos los materiales están a su disposición para establecer ese diálogo. Se le coloca una nota en la que se le advierte que el dispositivo opera mejor, si se toma el tiempo para observar, si se privilegia la acción de relacionar y si se investigan las posibilidades de los objetos y los efectos e ilusiones ópticas que pueden generar.</p>	
		<p>En el cuarto y último punto, que el dispositivo dejará de operar cuando el rectángulo iluminado se oscurezca por completo. Finalmente que de necesitarlo, se tome un momento antes de salir de la habitación.</p>	Min. 20 aprox.
Inicia acto de comunicación entre el performer y el espectador, ahora interlocutor		<p>El espectador decide comenzar colocando sus manos en la mesa. Acto seguido percibirá sobre su mesa la superposición de la proyección de la mesa del “performer”, debido a que éste en respuesta, colocará también sus manos.</p> <p>A partir de este momento es cuando el espectador-interlocutor disipa toda duda (si es que quedaba alguna) sobre cómo opera el dispositivo, pues ha quedado evidenciado ante sus ojos, al sentir la presencia del “otro” proyectada en su mesa.</p> <p>El performer se encuentra en una sala contigua con una mesa dispuesta exactamente igual a la de su interlocutor y el vínculo sucede a través del circuito cerrado que permite que cada uno vea la mesa de trabajo del otro.</p>	Min. 20 aprox.
Construcción de códigos y relatos		Graduación e involucramiento del interlocutor	3 mins aprox.
		<p>A partir de que ha sucedido el protocolo de comunicación, es evidente un “destensamiento” por parte del interlocutor, que ha asumido su rol en esta experiencia que le resultaba absolutamente desconocida.</p> <p>Se encuentra consiente de que es tan responsable como el performer de las relaciones de significación que se establecerán desde ese momento y en adelante, en relación con la disposición de las manos, los objetos y el espacio dentro del área delimitada y en una dinámica de juego y experimentación visual.</p>	Min. 23 aprox.

	CALIDAD Y OPERATIVIDAD DE OBJETOS Y MATERIALES	<p>Los objetos de que disponen performer e interlocutor en sus respectivas mesas de trabajo, son muy diversos y se encuentran preparados para ser utilizados. Algunos son:</p> <p>FIGURAS PEQUEÑAS DE CRISTAL con la cualidad de tener gran variedad de aristas que posibilitan distintas formas de refracción o paso de la luz, como canicas o perlas de lámparas entre otros.</p> <p>CONTENEDORES de todos tamaños como vasos de cristal, cajitas de cartón, botecitos que contienen elementos como brillantina, estrellitas, filigrana, rebabas metálicas, naturaleza muerta</p> <p>TARJETAS DE MEMORAMA que tienen formas o fotos de distintos objetos; se encuentran las mismas en ambas mesas.</p> <p>PAPEL DE DIVERSOS TAMAÑOS Y COLORES como cartulinas blancas, papel estraza, postits u otros.</p> <p>IMANES piezas grandes y pequeñas.</p> <p>RECORTES EN FOAMI como flechas, cuatros, círculos, y otros señalamientos.</p> <p>HILO de distintas fibras, texturas, grosores y colores.</p> <p>MATERIA ORGÁNICA como ramitas de árboles, hojas secas, algunas semillas, piedras y plumas de pájaro.</p> <p>ELEMENTOS DE BISUTERÍA como piedritas de colores, botones y distintas figuritas.</p> <p>ESPIRALES de papel o metálicos</p> <p>PALABRAS Y LETRAS recortadas</p> <p>PLUMONES de distintos colores</p> <p>FIGURAS U OBJETOS METÁLICOS</p> <p>OTRAS</p>	
Construcción de códigos y relatos	Establecimiento de códigos para la comunicación		12 Min. aprox.
	OBSERVAR PROPONER Y RESPONDER O COMPLETAR	Asociando y disociando	Min. 35 aprox.
		Comparando	
		Componiendo	
		Secuenciando	
		Superponiendo y yuxtaponiendo	
		Dibujando y recortando	
		Estableciendo juegos de palabra	
		Metaforizando	
		Escribiendo	
		Ente otras formas de relación	
	Desarrollo de narrativas y relatos		20 Min. aprox.
	Una vez que se han establecido los códigos, comienzan a surgir distintas formas de relación y narrativas a través del diálogo entablado y que permiten la co-creación		

	de relatos como:	
	<p>CREACIÓN DE UNA COMPOSICIÓN O IMAGEN</p> <p>CEACIÓN DE UNA FORMA O ESCULTURA</p> <p>ATRIBUCIÓN DE UN SIGNIFICADO</p> <p>CONSTRUCCIÓN D UNA METÁFORA</p> <p>O</p> <p>ESCRITURA DE UN TEXTO</p> <p>ENTRE OTRAS DIVERSAS POSIBILIDADES</p>	
		Min. 55 aprox.
Conclusión	Proceso de cierre de la experiencia	
	La experiencia y la sesión empieza a concluir. Performer e interlocutor, comienzan a cerrar sus relatos. Dado que en muchas de las ocasiones el interlocutor se ha involucrado tanto que podría quedarse mucho más tiempo en el juego, el performer va tomando la iniciativa para llevarlo a concluir. Se procura que este suceso no sea abrupto sino paulatino para dar un buen ritmo de cierre	Min. 58 aprox.
Final	El área iluminada comienza a languidecer hasta quedar en oscuridad total.	Min. 60 aprox.

La identificación de los momentos por los que transcurre la pieza permiten visualizar que el diseño de este dispositivo constituye un esfuerzo por articular una retícula para la construcción del sentido; un espacio para la construcción del significado en forma dialógica. Las relaciones que durante una sesión de *SGGS/Interruptor* suceden posibilitan la apertura de un espacio para la creación, regido por la imaginación y la percepción tanto del performer como del interlocutor.

En el Anexo correspondiente²³, se logran apreciar algunos de los momentos bajo los que se organiza el dispositivo y la manera en que es dispuesto el mecanismo operativo que posibilita el establecimiento de los respectivos momentos de interacción.

²³ ANEXO B, sobre las áreas de visibilidad e interacción de la mesa del espectador-interlocutor en distintos momentos de la sesión de *SGGS/Interruptor*

5.2.3 La experiencia de participación de los interlocutores

La dimensión de análisis correspondiente al relato de la experiencia de participación en *SGGS/Interruptor* contempla los testimonios de quienes participaron como interlocutores cuando la pieza se lleva a cabo en la ciudad de México. El análisis que a continuación se presenta, fue realizado a partir de cinco de los ocho relatos, proporcionados por personas que programaron citas para poder presenciar el performance entre los días sábado siete y domingo ocho de diciembre del 2013, que fueron las dos últimas fechas en que la pieza de Maldonado tuvo lugar en las instalaciones de la Universidad de la Comunicación, en la colonia Condesa en la ciudad de México D.F.

Como se ha explicado en el apartado metodológico, en relación con el caso de *SGGS/Interruptor*, las personas participantes seleccionaron el día y horario en que asistirían a participar de la experiencia, por lo que no hubo una selección previa de quienes serían entrevistados, sino que fueron entrevistadas aquellas personas que al término de la experiencia con el performance, tuvieran la disposición y el tiempo para poder conversar.

Algunos de los participantes que vivieron la experiencia de *SGGS/Interruptor*, durante los últimos días en que la pieza permaneció en México, se relacionaban de alguna manera con el trabajo de Maldonado. Participaron por ejemplo, una de las colaboradoras con el Colectivo de Gestión que hizo posible la realización del performance en México, un amigo cercano al equipo de trabajo que asistía por segunda vez al performance con el objeto de realizar una videgrabación de la sesión que sirviera como material de registro de la pieza y dos artistas audiovisuales, quienes asistieron por recomendación del productor que trabaja con Maldonado.

Por otra parte asistieron personas que se enteraron de la pieza por motivos diferentes a los anteriores, principalmente a través de internet. Las entrevistas fueron realizadas a ambos tipos de interlocutores, los que tenían una acercamiento previo con el equipo de trabajo de Maldonado y los que no.

Quienes accedieron a ser entrevistados, mostraron particular interés en externar la experiencia que acababan de protagonizar, al tratarse de un tipo de “interacción performática” que los distanciaba de una experiencia “tradicional” como espectadores. Las

expectativas de lo que vivirían en contraposición a lo que vivieron, provocó que los entrevistados proporcionaran amplias reflexiones relacionadas con su rol como “espectadores”, a partir de un proceso que definitivamente no implicó para ellos permanecer de manera expectante, sino la posibilidad de interactuar con el artista, de una forma en la que no lo habían hecho anteriormente.

A continuación se realiza un recuento de tres de las experiencias relatadas a partir de los ejes planteados en la metodología, para la realización de la entrevista a participantes e interlocutores de la pieza *SGGS/Interruptor*. Sirva recordar que el relato que se presenta, se centra principalmente en la verbalización de la experiencia que los entrevistados acababan de vivir, de cómo se llega a ella y cuál fue la experiencia derivada de su participación en la pieza.

Rubén

Rubén²⁴ es abogado y trabaja con cuestiones legales la mayor parte del tiempo. Relata que las cuestiones artísticas siempre han tenido una fuerte presencia en su vida personal, pues aunque durante el día dedica la mayor parte del tiempo a su trabajo como abogado, le gusta dedicar el tiempo que le queda libre para asistir a eventos artísticos de distinta índole. Le gusta mucho el cine, las artes plásticas y las artes escénicas, en especial la danza. Menciona que conoce a Cristina desde hace tiempo, pues antes cuando ella vivía en México, acostumbraba asistir a las funciones de sus trabajos e incluso a sus talleres de danza.

Rubén cuenta que siempre ha permanecido muy cercano a la comunidad artística por tener varios amigos en el medio y estar siempre interesado por conocer sus trabajos y en general, poder ver espectáculos o exposiciones, que le son recomendados, con bastante frecuencia. Relata la anécdota de que en más de una ocasión le han preguntado si es artista por el tipo de lugares y espectáculos que frecuenta. Narra que desde que era niño, creció buscando mucho el arte y ya mientras realizabas sus estudios universitarios se rodeaba de

²⁴Se pidió autorización a las personas mencionadas, para hacer uso de su testimonio. En algunos fue cambiado el nombre de quien brinda el testimonio.

quienes se encontraban en carreras artísticas, intentando además acercarse a los talleres artísticos y disfrutar de la experiencia de crear.

Se enteró de *SGGS/Interruptor* primero por el comentario de un conocido en común con Cristina y después por el anuncio en internet. Tenía contemplado desde un principio asistir, pues tenía muchas ganas de ver el trabajo de ella, después de tener muchos años en que no la veía. Agendó la cita el último fin de semana en que la pieza se presentaba debido a la imposibilidad de asistir antes por su trabajo, agregando que no quería dejar de hacerlo.

Rubén comenta que la experiencia le fue muy confrontante en un inicio. Él se afirma a sí mismo como una persona sumamente tímida y confiesa haberse sentido incómodo en el momento en que se entera de que la experiencia que viviría sería totalmente en solitario, pues aunque le llamó mucho la atención la forma en que se hacía difusión del performance, no imaginaba en absoluto la dinámica que tendría que seguir. Cuando se vio sentado solo frente a la mesa en la que estaba dispuesto el dispositivo, no estaba seguro de comprender del todo como comportarse, con todo y que había realizado la lectura del instructivo que ahí se le había dejado. Eso le producía muchos nervios e incomodidad, pues por su cabeza pasaron miles de pensamientos y las sensaciones de no sentirse capaz de “hacerlo bien” o de imaginar que alguien más lo estaba mirando.

“La comunicación fue iniciada por ella” comenta Rubén, pues él se sintió de pronto un poco impotente para tomar la iniciativa en comenzar, por sentirse inseguro. El juego comenzó con la proyección de la mano de ella sobre su mesa y fue en ese momento en que sintió que podía comenzar a respirar tranquilamente, colocando también sus manos. A partir de entonces supo que no debía hacer nada solo y comenzó a dejarse llevar, por fin entendió del todo de que se trataba y a partir de entonces pudo disfrutarlo mucho pues comenzó a poner su atención en los recursos que tenía para poder expresarse, ya que en el momento que había permanecido en soledad, su ofuscación no le había permitido observarlos con real atención.

[...] noté que la disposición de los materiales te ayuda a ser un poquito más creativo y a tratar de expresarte sin necesidad de la palabra hablada y a crear imágenes, o bueno tal vez no sólo imágenes, yo por ejemplo estaba trabajando más esta cosa del cadáver exquisito, como modificando lo que la otra persona me ponía y yo entonces trataba de darle sentido con un

diálogo pero utilizando sus mismos elementos, me gustó mucho esa forma de dialogar con los mismos elementos de la otra persona, eso parecía una muy buena idea y un muy buen diálogo... se me olvidó totalmente el primer momento en el que me encontraba, imaginando que no se me ocurriría nada y que iba pasar callado todo el tiempo... de pronto todo fue distinto [...]
(Entrevista a Rubén, 2013)

Para Rubén ese espacio de aproximadamente una hora, implicó un flujo de sentimientos y pensamientos bastante intensos, pues lograba pasar de la angustia a la plenitud creativa según expresa. Le resultó muy liberador sentir la capacidad que tenía de improvisación, que se estimulaba con cada propuesta del otro y la solución que el a su vez proponía en cada mensaje que buscaba construir en complicidad con su interlocutor. Descubrió que cada elemento podía tener posibilidades inimaginadas, lo que transformaba la dinámica de concentración en un juego muy seductor.

[...] ella estaba logrando muy bien comunicar con los reflejos de la luz y yo lo busqué también con una esfera, me sentí muy liberado al poder tener ese tipo de interacción con los elementos y pues de darme cuenta de que todo esto puede ocurrir en la improvisación me asombraba, creo que es un buen ejercicio para trabajar con las personas y su creatividad... pensé que iba a ser un poco difícil cuando vi que podía escribir, pues pensaba en qué podría escribir, pero al cabo de un rato más bien pensaba en usar todo lo que estaba a mi alcance y el tiempo no me alcanzaba, la sensación era muy interesante [...] (Entrevista a Rubén, 2013)

Rubén considera que su problema, que además podría ser el problema de mucha gente, es que el inevitable sentimiento de que uno, no será capaz de tener buena ideas y que jamás tendrá la creatividad para lograr algo interesante, pero ocurre que sin el sentirse forzado por la presión de “tener que lograr algo”, la libertad llega, aún cuando el otro se encuentre ahí. La sensación de no sentirse observado o juzgado, otorga un poder enorme y “la gente necesita eso”.

Sentirse parte de una obra, relata Rubén implica otra de las experiencias interesantes detonadas por *SGGS/Interruptor*, pues uno se da cuenta de que esa experiencia no está totalmente alejada de las personas “como uno”. Hace la comparación con el hecho de vivir una experiencia así, estando con público y ante otras personas, pues le parece que lo que pasa en otros performances, es que muchos “performanceros” tratan de involucrar a la gente en algo que no se está preparado para sentir y entonces la participación es forzada, incluso

en muchos casos violentada. Cuando esa sensación invade al espectador de un suceso, explica Rubén, el miedo de sentirse el centro de atención no le permitirá expresarse, entonces la forma de interacción y participación que propone *SGGS/Interruptor*, de pronto le resulta “desinhibidora” y estimulante de la creatividad de quienes deciden asistir, al grado de propiciar que éstos deseen que la “función” se prolongue por más tiempo.

Rubén relata que la experiencia de comunicación que le dejó participar en este performance, le abrió significativamente el sentido de percepción, llevándole a pensar y reflexionar en muchos aspectos, como en el hecho de que la dinámica que este dispositivo establecía, era casi infalible en términos de propiciar un proceso comunicativo, con todo y que éste se encontrara mediado y que no se conocía ni se buscaba conocer nada de quien estaba del otro lado, sino que se trababa sólo de establecer una interacción y el código para hacerlo posible, se creaba en el mismo momento de manera espontánea.

La experiencia del instructivo fue la más frustrante para Rubén, pues narra que justo se le explicaba cómo debía llegar a comunicarse y leyéndolo solo lograba pensar en cómo tenía que ser el procedimiento para establecer la comunicación que se le indicaba y en que se sentía incapaz de procesarlo y hacerlo. Para él fue fundamental el momento de las manos sobre la mesa pues ahí se disiparon sus dudas. Rubén consideró que le hubiera convenido más iniciar así en lugar de “pensar” el ejercicio de la comunicación como algo que tiene que suceder. Después de esta reflexión es que logró, en sus propias palabras, describir los procesos comunicativos por los que pasó, llegando a la conclusión de que la comunicación es un acto de gran complejidad que logra abrir puertas cerradas en la percepción, y más cuando se convierte en un acto desprovisto de toda premeditación, pretensión, prejuicio o presión.

Pedro

Pedro es un ingeniero en sistemas de aproximadamente 25 años de edad, que actualmente labora como comerciante en un establecimiento. Conoció a Cristina Maldonado hace poco, mientras asistía a ver la pieza *What she does* y permanecía hasta el final para una pequeña recepción que se organizó al finalizar esta pieza de la artista. Relata que esa pieza fue muy

estimulante para él, por no parecerse a nada que hubiera visto con anterioridad. Es así que cuando se entera, esa misma noche, de que días después estaría presentándose la pieza *SGGS/Interruptor*, decide que tendría también que asistir y participar.

Pedro advierte sentirse atraído por estas manifestaciones de las que no logra entender mucho, pero quisiera entender cada vez más; la película intervenida (refiriéndose a *What she does*), por ejemplo, significó para él la posibilidad de preguntarse por ¿de cuántas maneras puede verse el cine?, pues no imaginaba que podría existir una intervención visual como la que pudo presenciar. De la misma manera leer sobre *SGGS/Interruptor*, le intrigó bastante al saber que tendría que agendar una cita como si se tratase de una cita con el dentista.

Esos modos de experimentación, agrega Pedro, le gustan mucho debido a que le permiten desconcertarse, tanto de la realidad como del equilibrio, al convertirse en una experiencia de salida del “día a día”. Las experiencias de arte escénico son asociadas por Pedro como aquellas cercanas al “clown” o al teatro, no refiere entre ellas las relacionadas con el cine, ni con la imagen. Las piezas de Maldonado le remiten más a otras artes como al cine en el caso de *What she does* y no se encontraba muy seguro de a qué lo remitía *SGGS/Interruptor*, hasta que terminó llamándolo performance, agregando que conecta las experiencias con *vividas*, con el hecho de preguntarse por el cómo interactuar con las personas.

Pedro confiesa que en un inicio le costó mucho trabajo concentrarse en lo que estaba sucediendo, y conectarse con el funcionamiento de lo que llamó “un instrumento visual” para poder comunicarse. Mientras que la sensación en el momento inicial fue de incertidumbre, luego le extrañó el encontrarse en total intimidad con una serie de objetos enfrente con los que no sabía que tendría que suceder. Una vez iniciada la comunicación notó que podía escribir, que podía obviar palabras, hacer movimientos y en fin, toda serie de posibilidades y experimentos.

Lo que Pedro quiso saber en un momento dado, era quien estaba del otro lado; el intuía que era Cristina porque se trataba de la mano de una mujer la que se encontraba proyectada interactuando en un espacio simultáneo al suyo. Pensaba básicamente en

algunas “estrategias” que le permitieran comunicarse con ella e intentaba conocer cuáles eran sus recursos para saber cómo tendría que interactuar, según explicó. Su sensación era la de tratar de establecer un vínculo comunicativo con alguien que no hablaba su mismo idioma. Pensaba también constantemente que ella le quería decir algo con un espejo y el no lograba interpretar qué y se sintió un poco impotente. Durante distintos momentos trataba de buscar el significado de todo lo que sucedía y de todo lo que se movía, cuando dejó de hacerlo fue que pudo empezar a dialogar al sentir que soltaba la tensión y dejaba fluir la comunicación desde una relación de escucha y reacción.

Pedro se queda pensativo respecto a lo que narra y continúa agregando que “todos estamos acostumbrados a interactuar en nuestra zona de confort”, ya que sólo sabemos hacerlo a partir de nuestros medios y caminos conocidos, entonces puede encontrarse sumamente “cuestionado” si ve la intervención de una película (*What she does*) o si vive la experiencia de *SGGS/Interruptor*, a partir de relacionarse con un “artefacto”. Puede imaginar que las posibilidades de comunicación están casi en cualquier sitio.

Cuando él trataba de concentrarse en comunicar algo, le sucedía que en realidad se distraía bastante y empezaba a ver el reloj que tenía cerca, preguntándose durante cuánto tiempo tendría que permanecer en ese lugar y posteriormente pensando en que tal vez estaba haciendo cosas que resultaban poco interesantes para la otra persona. Las sensaciones fluctuaban todo el tiempo pues de pronto se sentía también muy envuelto por el desarrollo de alguna imagen creada en conjunto con su interlocutor en la pieza.

[...] empezamos a jugar canicas... ahí me desconecté del “deber”, empezamos a jugar, eso es algo que había olvidado, creo que fue lo que realmente nos conectó... yo aventé una canica y ella aventó la suya, de casualidad le pegó a la mí, creo que jugar canicas es lo mismo aquí, en china y en marte ¿no?, fue que empezamos a comunicarnos, no necesariamente tienes que comunicar que es lo que estas pensando sin interactuar, al final ¡jugamos! [...](Entrevista a Pedro, 2013)

Francisco

Francisco es artista escénico y además de su actividad como intérprete en colaboración con el trabajo de distintos artistas, imparte algunas clases de teatro a nivel secundaria. asistió

por segunda vez, el último domingo que se presentaba *SGGS/Interruptor*. Conoce a Cristina Maldonado desde hace tiempo pues solían coincidir en algunos proyectos cuando ella radicaba en la ciudad de México.

La experiencia que Francisco relata es la de alguien que se relaciona con el dispositivo en dos ocasiones distintas, esa circunstancia lo coloca en continuas comparaciones acerca de lo que vivió durante cada una de las veces que vivió la experiencia.

Francisco relata que cuando se enfrentó por segunda vez, se encontraba menos ansioso que la primera y sintió la necesidad de respirar profundo y relajarse para observar la disposición de los objetos en esta ocasión. La sensación que tuvo fue de alerta y predisposición pues conocía ya las reglas del juego y aun así le invadía un poco la incertidumbre en relación con lo que haría en su segunda ocasión de “jugar el juego”. Era como si supiera que tendría “una segunda oportunidad” y analizaba detenidamente las posibilidades de sus recursos.

Durante esa sesión fue mucho más fácil la comunicación pues conocía los códigos, sin embargo se trazaba como objetivo todo el tiempo, construir unos nuevos. Los vínculos también existían ya por lo que no se preguntaba por quién estaba del otro lado. Su impresión fue la de “construir” con el otro todo el tiempo, casi en una posición de iguales; la réplica y el diálogo formaban parte de una dinámica atenta de escucha y reconocimiento de lo que el otro proponía.

Encontrarse más perceptivo a la vivencia, le permitió expandir sus posibilidades en distintos niveles, hasta verse incluso levantado de la silla y buscando en algunos reflejos nuevas posibilidades de creación y perspectiva; narra haberse descubierto improvisando nuevos tipos de juego de los utilizados la primera vez para no dejar de sorprenderse, en ellos incluso develaba su identidad cerca de la cámara, utilizando los espejos, al mismo tiempo que exploraba la de la otra persona.

Francisco considera que una de las grandes virtudes que genera este dispositivo escénico (él lo denomina de esa manera), es la de generar una privacidad inviolable, pues cuando se trabaja en escena el intérprete se dirige al público, e incluso existe una

interacción con él, y en esa circunstancia siempre existe cierto miedo a la exposición, entonces esta comunicación telemática permite la oportunidad de concentración y al mismo tiempo de libertad para crear sin prejuicios, o estar bajo el juicio de otros.

Por otra parte reflexiona en el contexto que vive con sus alumnos en secundaria, quienes se encuentran absorbidos por la tecnología a la que tienen acceso. Explica que es claro ver que los chicos mantienen diversas comunicaciones con otras dimensiones que no son las de la realidad; viven conectados a las tablets y al celular, bajo la necesidad de comunicarse todo el tiempo, sin embargo se encuentran ausentes de la clase y por lo tanto alejados de la “comunicación en el presente”. Le resulta paradójico establecer este punto de reflexión a partir de la comparación del dispositivo tecnológico y de este otro dispositivo artístico, bajo el que ha tenido que interactuar; uno le distancia de la comunicación real y le posibilita canales con realidades en otras dimensiones, mientras que éste cierra los canales a otras realidades, enfocando el presente y demandando atención absoluta.

Distinguió también, en relación con el dispositivo, momentos en los que no trataba de construir nada y era muy interesante sólo observar las imágenes del otro proyectadas y de pronto decidir establecer de nuevo vías de contacto y de coincidencia. La lógica de planos superpuestos, también posibilitaba para él, la intersección de dos dimensiones; llamaba su atención que “el plano real” era uno y el “virtual” otro, mientras que para la otra persona que se encontraba del otro lado interactuando con él, ocurría justo de manera contraria.

La experiencia vivida se abre para Francisco como posibilidad lúdica, como un espacio para establecer una comunicación alejada de objetivos concretos y cargada de elementos simples para interactuar con otro. (Entrevista a Francisco, 2013)

5.2.4 Reflexiones sobre la experiencia de participación de los interlocutores

Desde el relato de estos testimonios sobre la experiencia de *SGGS/Interruptor*, se generaron once categorías²⁵ que permiten la observación de los principales aspectos abordados en función de la experiencia de participación obtenida por quienes se involucraron como interlocutores de la pieza.

En relación con la experiencia de *participación* los entrevistados asociaron distintas situaciones bajo las que deciden involucrarse en la experiencia que propone *SGGS/Interruptor*. Los tres relatos analizados fueron proporcionados por personas que conocían el trabajo de Maldonado a partir de trabajos anteriores lo que permite reflexionar sobre aspectos como el hecho de que *SGGS/Interruptor*, constituye una pieza cuya difusión se realiza en escala menor en comparación con otro tipo de performance que tienen lugar en festivales o circuitos en el país; esto puede suceder por dos razones, en primer lugar porque las principales formas de convocatoria para participar conllevan un grado importante de selectividad, desde que es posible enterarse del servicio ofrecido por *SGGS/Interruptor* principalmente a través de internet o a partir de redes muy específicas; por otra parte debido al hecho de que se trata de un performance “interpersonal”, razón por la que atiende a un número mucho menor de interlocutores por ocasión en la que tiene lugar. Quienes asisten, a pesar de desconocer en qué consiste el performance en cuestión, tienen ya una aparente afinidad con el tipo de trabajo que verán; asisten porque les gusta este tipo de trabajos o incluso porque suelen buscar experiencias artísticas que involucren la posibilidad de vivenciar nuevas formas de confrontación como espectadores.

Dentro de la categoría relacionada con *la experiencia propiciada por el dispositivo SGGS/Interruptor* es asociada con la apertura de oportunidades como la de relacionarse con una interfaz que propicia la reflexión acerca de las formas de relación que se tienen cotidianamente con las interfaces tecnológicas que median la relación con “los otros”. Los entrevistados además identifican formas de relación con fenómenos como el

²⁵ANEXO Tabla de codificación de información obtenida a partir de los datos y entrevistas realizadas a sujetos participantes en “SGGS/Interruptor” (2013)

establecimiento de formas alternativas de comunicación, el impulso por el trabajo con las imágenes y el estímulo de la imaginación en la disposición de un estado que posibilita “llenar las cosas del sentido que se les quiere dar”, por tanto la apertura de la mente en relación con estados de alerta perceptiva y libertad creadora.

Respecto a *la experiencia derivada* de la interacción con el dispositivo, se encuentra que dispone condiciones para la puesta a prueba y el estímulo de capacidades como la solución de situaciones, la toma de iniciativa en los actos comunicativos, el ampliar la capacidad de diálogo y la capacidad de pensamiento sobre lo que se quiere hacer y la toma de decisiones para hacerlo, así como la capacidad de escucharse a sí mismo y al otro. La pieza posibilita además el hecho de integrar al “espectador”, transformándolo en parte del mecanismo y con ello co-creador de la pieza, otorgándole un espacio de libertad para proponer, probar y experimentar.

Se identifica de manera general que el dispositivo propicia un distanciamiento del espacio de la *cotidianidad*, misma que es comprendido como ese espacio de formulación de los protocolos y tecnologías comunicativas que muchas veces posibilitan el establecimiento y anclaje de realidades virtuales que propician la ausencia en el mundo real cotidiano.

La figura de *el otro* se hace presente desde la exigencia del dispositivo por el establecimiento de una interrelación con alguien “al otro lado” que al igual que “uno”, posee una identidad y la posibilidad de relacionarse bajo códigos elaborados desde una tradición y forma particular de comunicarse. Este fenómeno, según expresan los entrevistados, les ha dispuesto en una condición de escucha constante, así como la capacidad de conducir y también sentirse guiado en un proceso de creación en común, en el que ambas entidades se encuentran en un mismo nivel. Esa condición hace necesario reconocer al otro.

Por su parte la figura del *acto de comunicación* resulta el fenómeno fundamental sobre el que versa la necesidad de constituir un “contradispositivo”, que propicie la reflexión sobre las formas de relación que se establecen a partir de él en el ámbito cotidiano y en el virtual, permitiendo la emergencia de preguntas sobre las formas alternativas de comunicación que pueden disponerse desde nuevos posicionamientos relacionales.

SGGS/Interruptor propicia la apertura de un espacio para el desarrollo de un *acto de creación* que posibilita varios ejercicios entre los que se encuentra el de la facultad de composición en distintos niveles, de contextualización y descontextualización de objetos y significaciones, de construcción de algo nuevo y en conjunto con “el otro”, de accionar un significado y ser capaz de expresarlo.

Los sujetos entrevistados mientras evocan el acto de creación, lo hacen de la mano de la figura de *el juego* desde la implicación que éste conlleva como mecanismo de creación bajo “el simulacro” y el tejido de una realidad que mantiene lógicas y reglas precisas, permitiendo la disposición de condiciones para imaginar y construir.

El diálogo aparece como una categoría que involucra los grados de relación significativa en distintas dimensiones. Los entrevistados se refieren a éste como un aspecto que se descubre, más allá de la palabra, como una forma de “vínculo”, factible de ser implementada desde diversos códigos, aún cuando no exista la palabra de por medio.

La intimidad se establece como una condición dispuesta por este dispositivo de creación, como una circunstancia para establecer una interacción libre del influjo de la mirada de otros. La sensación que esta condición genera mientras los participantes construyen la pieza, es la de confianza para accionar sin “sentirse observado”. *SGGS/Interruptor*, intriga a los participantes entrevistados a partir de que se constituye como la primera pieza que permite un acto de co-creación de una pieza artística dispuesta para ser vivenciada en esta circunstancia; el fenómeno coloca al interlocutor participante primero en una situación de “corresponsabilidad” absoluta que le lleva a sentirse vulnerado, pero posteriormente lo coloca en la condición contraria, es decir aquella en que se experimenta la sensación de corresponsabilidad como una fortaleza y seguridad para sentirse libre de crear, guiar y proponer.

Finalmente el ámbito del *performance* aparece citado constantemente por los participantes entrevistados como el acontecimiento que tiene lugar a partir de esta experiencia y que en esta ocasión se redimensiona más allá de cómo una acción escénica, como una acción de comunicación que permite una relación no expuesta.

El cruce de los datos, a partir del relato de las experiencias de participación, la experiencia de Maldonado como creadora de la pieza, y las dimensiones relativas a las estrategias empleadas por *SGGS/Interruptor* y la del análisis realizado a la estructura narrativa, permiten avanzar en relación con la observación relacional del acontecimiento, desde el análisis que de las interacciones de los factores y elementos mientras tiene lugar la experiencia de comunicación entre el performer y el interlocutor invitado.

Las formas de relación establecidas por los elementos de la representación al interior de *SGGS/Interruptor*, permiten el análisis de la narrativa emergente de esta pieza, dando cuenta de un dispositivo que tiene la facultad de funcionar como un mecanismo de construcción del sentido.

CONCLUSIONES

Cada obra de arte es en particular una propuesta para vivir en un mundo compartido y la obra de cada artista, es un conjunto de relaciones con el mundo, dando lugar a otras relaciones y así sucesivamente hasta el infinito [...] (Borriaud, 2002)

En relación con los intereses de esta investigación colocados en la introducción, me gustaría comenzar ampliando la reflexión sobre las manifestaciones escénicas en la actualidad, ante todo como una forma abierta de diálogo en torno a la realidad de nuestro tiempo y espacio. Desde tratar de realizar lecturas sobre la contemporaneidad, hoy más que nunca y después del desarrollo de esta investigación se esclarece un verdadero interés situado en encontrar formas de lectura sobre los sucesos que desde el arte, convocan replanteamientos y reconfiguraciones que no alcanzan a suceder en el rango de la realidad inmediata que confrontamos.

En atención a la pregunta de investigación que sirvió de guía para este trabajo: ¿De qué maneras las emergentes narrativas escénicas en la escena contemporánea se relacionan con la creación de dispositivos que propician la participación y qué papel juega esa relación en la reconfiguración de la experiencia social y las subjetividades?, y después de haber emprendido una búsqueda de literatura en torno a teoría dramática contemporánea, con miras a diseñar y proponer un abordaje de estudio, me parece que hoy resulta pertinente una respuesta como la siguiente: detrás del campo de la escena contemporánea en México, lo que se abriga es una serie de manifestaciones escénicas comprometidas, antes que con adscribirse a la corriente de “lo contemporáneo” desde parámetros nombrables y medidas estilísticas precisas, con una serie de impulsos que comparten el profundo interés por colocar dispositivos artísticos participativos, capaces de convertirse en contradispositivos del régimen hegemónico bajo el que operan nuestros dispositivos sociales.

Si puede hablarse de “una narratividad escénica contemporánea”, se tratará del fenómeno que ya quedaba referido en la hipótesis de este trabajo, en relación con su capacidad de impulsar dispositivos de participación que juegan un papel fundamental en la

reconfiguración de la experiencia social, debido su posibilidad de estimular la autoreferenciación y la reflexividad de los sujetos que son convocados e involucrados en los procesos de creación de las piezas escénicas. MASIVO escénico y SGGS/Interruptor, son dos acontecimientos escénicos que desde sus procesos de creación y hasta las últimas consecuencias en el momento en que se llevan a cabo, dan cuenta de los matices en la afirmación de esta hipótesis.

El resultado de las nueve entrevistas tomadas en cuenta para el análisis que aquí se ha referido y que implica a los creadores de ambas piezas, Jaciel Neri y Cristina Maldonado respectivamente, a seis de los sujetos de los nueve sujetos, participantes e interlocutores de las mismas que fueron entrevistados y a Olga Gutiérrez, quien brinda un testimonio valioso sobre los procesos de la escena contemporánea, logran dar cuenta de la creación de narrativas escénicas que a su vez interpelan narrativas experienciales de manera significativa en la configuración de relatos sobre el entorno real y el entorno posible que cabe en la imaginación, de quienes intentan construir universos escénicos en los que como constante, sucede una reconfiguración latente de la realidad.

La dramaturgia del espectador, concepto problematizado en razón de estudiar la dimensión en la que ocurre un momento fundamental en la significación de los actos escénicos y que convierte en co-creadores de las piezas a espectadores y sujetos participantes de acontecimientos escénicos como los estudiados, aporta un relieve adicional en la comprensión del proceso de reconfiguración de la experiencia social y subjetiva que éstos protagonizan. Los relatos recabados desde las entrevistas dan cabal y cualitativa cuenta de ello.

La cita referida al inicio de este apartado, permite delinear otra de las reflexiones que permearon momentos en el transcurso de esta investigación y través de las cuales se pretendió enfocar el hecho escénico contemporáneo, como un hecho relacional que articula formas de comunicación interpersonal, con la sociedad con el espacio y con aquellas dimensiones que incluso pueden encontrarse más allá del espacio cotidiano del que somos consientes.

Pensar en las piezas analizadas, como un mundo compartido para dar lugar a nuevas relaciones o replantear las existentes, expandió las necesidades por investigar cómo se constituye una dimensión ficcional dentro de la que caben mecanismos que permiten disponer un contexto para la articulación de relaciones de sentido en torno a las dinámicas del espacio social construido en torno a los acontecimientos escénicos contemporáneos.

La pregunta por las narrativas emergentes, tanto escénicas como experienciales en esta investigación, evolucionó en la pregunta por cómo se construyen los relatos que acercan el arte con la sociedad, pregunta pertinente pese a que podría sonar a lugar común, en relación con que siempre se ha partido del supuesto de que el arte y las sociedad tienen que conservar un vínculo indiscutible.

A partir de la indagación sobre esa relación desde la postura de Rancière, ha sido posible confirmar que existe una inspiración natural de las artes por encontrar el corazón de las problemáticas sociales, sin embargo podemos pensar también que las propias formas del arte conllevan ese espíritu, en tanto su propia facultad para reconfigurar las realidades y los entornos sobre los que trabaja, superponiendo perspectivas de fuga para enfocar y habitar realidades alternas, e imaginarios de lo posible.

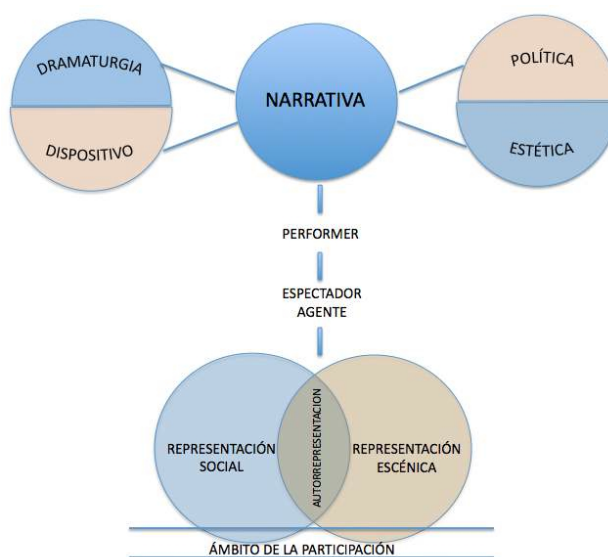
Conocer más sobre el fenómeno de la reconfiguración de la experiencia social a propósito de las experiencias de participación en manifestaciones de la escena contemporánea, apareció en un principio como un tema difícil de contener, en primera instancia porque en sí misma la escena contemporánea no es un campo que en la actualidad se pueda definir, enunciando características concretas, ni delimitando su radio de acción. Pero es justamente en esa indefinición del campo, donde esta investigación encontró la pertinencia, en relación con el aporte que desde ella puede hacerse, a un fenómeno que encuentra eco en una problemática de la contemporaneidad en cuyo contexto, se gestan fenómenos socioculturales como los descritos en función de lo que propician las narrativas escénicas.

Estudiar estas acciones escénicas como dispositivos de participación social y como instancias impulsoras de nuevas formas de subjetividad política, implicó un ejercicio de reflexión sobre la relación de las transformaciones estéticas de una sociedad, con las

posibilidades fácticas de apertura a oportunidades de reorganización de lo sensible a partir de ellas. Enfocando esa perspectiva desde las ideas Rancière, esa reorganización podría alcanzar paulatinamente el impulso de un reordenamiento político desde la reconfiguración y reinención de las experiencias cotidianas.

A continuación se intenta determinar un planteamiento sobre cómo es que sucede ese proceso descrito en la tesis, a través de un diagrama que intentan explicar cómo es que operan las relaciones entre las distintas entidades conceptuales estudiadas, en el contexto de los dispositivos de participación escénica y sus emergentes narrativas.

Diagrama 2. Formas de relación de los ámbitos y conceptos que operan a partir de la narrativa escénica



El ámbito de la participación es colocado en la base de esta jerarquía de relaciones como un plano, que constituye justo la disposición del acontecimiento escénico y a partir del que es posible que suceda la intersección de las tres dimensiones de la “representación” que se ponen en juego durante el acontecimiento; por un lado el conjunto de las representaciones sociales, parte de la experiencia sensible de los involucrados y por el otro el conjunto de la

representación escénica misma y la realidad que plantea, finalmente entre éstas, esa área de intersección que constituye el proceso en el que es posible el ejercicio de autorepresentación, que conlleva el ejercicio de “decirse” y de “narrarse”, así como de reelaborar el conjunto de la experiencia sensible.

En esa dimensión representada de manera transversal en la que surge la autorepresentación, es en la que ocurre el proceso de producción de sentido sobre los significados expandidos por la pieza escénica, colocados por espectadores agentes o sujetos participantes, a partir del que Fernanda Del Monte (2014) refiere el fenómeno de la constitución de una dramaturgia del espectador. La reelaboración de representaciones desde la interrelación de los tres conjuntos de representación a condición del ejercicio escénico participativo a partir de los involucrados en las piezas, dispone el contexto de narrativa emergente.

A partir de la narrativa se operativizan de manera entrecruzada el fenómeno estético político que implica tanto la elaboración de la narrativa escénica como su posibilidad “dispositiva”, de una reconfiguración de la experiencia social.

MASIVO escénico y *SGGS/Interruptor* son dispositivos bajo los que sucede la jerarquía de relaciones aquí planteada; generando a su vez, cada una de ellas, una forma particular de abordarla y de producir formas de interrelación de sentido entre las posibilidades narrativas que generan.

El interior de ellas el ámbito de la participación base de la jerarquía, es dispuesta desde un dispositivo bajo sus propias reglas de operación, que en la metáfora del juego o del simulacro que conlleva la acción escénica, insertan el escenario para la sucesión de nuevo imaginarios posibles sobre la realidad cotidiana.

MASIVO escénico, se constituye a partir de una experiencia escénica contemporánea, consistente en la exploración de un proceso de investigación para la constitución de narrativas diversas, tanto individuales como colectivas, desde un proceso en el que incluso el dispositivo de la acción escénico, fue constituido de origen bajo un ejercicio de reordenamiento político y comunitario en simulacro; lo que dispuso esta pieza fue el contexto para el trabajo comunitario y las pautas para establecer las condiciones en la

estructuración de una manifestación estética que al mismo tiempo colocó un ejercicio político de ocupación del espacio público.

Por su parte *SGGS/Interruptor* plantea la apertura de un dispositivo que desencadene la experiencia de los flujos comunicativos a partir de problematizar los entornos audiovisuales y comunicacionales mediados. El ámbito participativo en este caso, resultó dispuesto de manera interpersonal. El espacio dispuesto significó para los interlocutores de este acontecimiento, una condición para la apertura de un ámbito dentro del régimen de lo imaginario; de una interrelación de tipo lúdico con las formas, bajo una lógica dimensionada en el ámbito de la percepción.

Lo anterior deriva en el aporte de una reflexión fundamental en torno a que las experiencias que pueden enmarcarse para cada uno de ellos, también da cuenta de cómo se articulan dinámicas que desde la creación escénica, alcanzan a constituirse en dispositivos artísticos que estimulan la emergencia de poéticas narrativas sobre la experiencia cotidiana, desde la investigación creativa y hasta su confrontación con el espacio escénico.

BIBLIOGRAFÍA

Artaud, A. (2006) El teatro de la crueldad, primer y segundo manifiesto. *El teatro y su doble*. México D.F: Random House Mondadori.

Agamben, G. (s/f) Qué es un dispositivo escénico. Texto en línea recuperado <http://ayp.unia.es/r08/IMG/pdf/agamben-dispositivo.pdf>

Bacca, G. Juan Gabriel (1946). La Poética. En Obras completas de Aristóteles. México, D.F.: UNAM

Barthes, R. (1977) Análisis estructural del relato del relato. Trad. Beatriz Doriots. En Silvia Niccolini (Comp) *Análisis estructural*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina

Borriaud, N. (2002) Estética Relacional. Córdoba, España: Adriana Hidalgo editora.

Butler, J. (2002) *El género en llamas: cuestiones de apropiación y subversión*. En Cuerpos que importan. Bueno Aires:Paidós

Blejmar, J. (2012) Reescrituras del yo. Apuntes sobre *Mi vida después* de Lola Arias. *Revista Afuera* VII(12) Recuperado de <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=79>

Brecht, B. (1970)*Escritos sobre teatro*. Traducción de Jorge Hacker. Buenos Aires, Argentina: Ed. Nueva Visión.

Cabruja, T. (2000)*Como construimos el mundo: relativismo, espacios de relación y narrativa*. Barcelona, España: Universidad de Girona.

Carlos, P.(2007) *Imaginación y Fantasía*. En Semántica de las imágenes; figuración, fantasía e iconicidad. México, D.F.: Editorial Siglo XXI

Del Monte, F.(2013) Territorios textuales en el denominado teatro posdramático. México, D.F: Cuadernos de Ensayo Teatral No. 28. Editorial Paso de Gato.

Del Monte, F. & Villegas, C. (2014) Relaciones de tensión y apertura entre el concepto de dramaturgia y dispositivo artístico. En Tierra Ignota. Comp. Rubén Ortiz. León, Gto.: La luciérnaga azul y Anónimo drama Eds.

De Vicente, H. (2010).Internacional Situacionista: El último discurso de la modernidad. En *Anthropos, Huellas del Conocimiento*. Barcelona, España: Anthropos Editorial.

Deleuze, G. (1987, Marzo, 17) *¿Qué es el acto de creación?* (Conferencia en La FEMIS (Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido).
Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=GYGbL5tyi-E>

Diéguez, I. (2009) “Des/Tejer, Desmontar, De/velar” En Diéguez, I. Des/Tejiendo Escenas, *Desmontajes: procesos de investigación y creación*. México D.F: Universidad Iberoamericana, departamento de letras.-CITRU-INBA-CONACULTA.

Diéguez, Ileana & Alcázar, J. (2005) Cuadernos de Investigación Teatral citru.doc. México D.F: Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usiguli”, INBA-CONACULTA.

Diéguez, I.& Alcázar, J (2005). Preliminar. Performance y teatralidad. En *Cuadernos de Investigación Teatral citru.doc*. México D.F: Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usiguli”.

Diéguez, I. (2005). Entre la teatralidad y la performatividad: articulaciones liminales en la escena latinoamericana actual. En *Cuadernos de Investigación Teatral citru.doc*. México D.F: Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usiguli”.

Fernández-Savater, A. (2011): “El arte de esfumarse; crisis e implosión de la cultura consensual en España”, en *Fuera de Lugar*. Blog de Fernández Savater en blogs.publico.es. Recuperado de <http://blogs.publico.es/fueradelugar/files/2011/04/cultconsensual.pdf>

Flick, U. (2007) Introducción a la Investigación Cualitativa. Madrid, España: Ediciones Morata

Goffman, E. 2001[1959], *La presentación de la persona en la Vida Cotidiana*. Buenos Aires, Madrid: Amorrourtu Eds.

Goffman, E. 2006 [1974], *Frame Analysis: Los marcos de la experiencia*, José Luis Rodríguez (trad.), Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) – Siglo veintiuno editores.

Gulco, J. y Schmilcuk, G. (1997). Teatro, danza y ópera: Los públicos en escena. En *Públicos de arte y política cultural*. García Canclini, Néstor (Ed.). (pp. 25-69). México D.F: INAH-SEP/ UAM X- UAM I. Recuperado de <http://ccdoc.iteso.mx/acervo/cat.aspx?cmn=browse&id=2895>

Hall, S. (1997). Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. Traducción por Elías Sevilla Casas. London: Sage Publications. Recuperado de <http://www.unc.edu/~restrepo/simbolica/hall.pdf>

Hall, S. (1996). ¿Quién necesita Identidad?. En Hall, Stuart & Du Gay, Paul (Comp.) *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires, Madrid: Amorrourtu Eds.

_____. Internacional Situacionista: conceptos, historia y experiencias (2010). En *Anthropos, Huellas del Conocimiento*. Barcelona, España: Anthropos Editorial.

Johansson, M. (2005) Tiempo pasado: Cultura, Memoria y Giro Subjetivo. Una discusión, Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

- Lehmann, H. (2010,). El teatro posdramático: una introducción. En *Telefondo* VI(12). Traducción de Paula Riva. Recuperado de <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>
- Lehmann, H. (2006). *Introduction*. En *Posdramatic Theatre*. Translated by Karen Jürs-Munby. NY, USA: Routledge
- Lehmann, H. (2010). La condición Postramática. En *La Tempestad*, 12(75), 90-93
- Lehmann, H. (2013). Teatro posdramático. México, D.F.: Editorial Paso de Gato y CENDEAC.
- Lizarazo, D.(2007). Introducción. *En Semántica de las imágenes; figuración, fantasía e iconicidad*. México, D.F.: Editorial Siglo XXI
- Lizarazo, D.(2004). Iconos, Figuraciones y Sueños. México, D.F: Editorial Siglo XXI
- Lizarazo, D. (2006, Febrero, 20) Hermenéutica de las imágenes (Conferencia en la Universidad Autónoma Metropolitana) Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=gy3Vh9CMcdY>
- Mcdonough, T. (2010). El espacio situacionista. En *Antrhopos, Huellas del Conocimiento*. Barcelona, España: Anthropol Editorial.
- Montaldo, G. (2007). “La invasión de la política”. *En E-misférica 8.1 Performance =Life* Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-81/montaldo>
- Rancière J. (2008), *Le spectateur émancipé*. (Trad.) Ariel Dilon, Revisión de Javier Bassas Vila. La fabrique éditions.
- Ranciere, J. (2000) *La división de lo sensible. Estética y Política*(Trad) Antonio Fernández Lera Recuperado de <http://es.cribid.com/doc/6632390/Jacques-Ranciere-La-Division-de-Lo-Sensible>
- Sarrazac, J. (2013) *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. (Trad) Víctor Viviescas. México, D.F.: Editorial Paso de Gato.
- Sánchez, G. (2005). Teatralidad y artes performativas. Performance y teatralidad. En *Cuadernos de Investigación Teatral citru.doc*. México D.F: Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”.
- Schechner, R. (2011). Restauración de la conducta. En Taylor, Diana & Fuentes, Marcela (Eds.). *Estudios Avanzados de Performance*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, Instituto Hemisférico de Performance y política, Tish School of the Arts, New York University.
- Schechner, R.(1973). *Teatro de Guerrilla y happening*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona, España: Ed. Anagrama.
- Szondi, P. (2011). Teoría del drama moderno, Tentativa sobre lo trágico. (Trad) Javier Orduña. Madrid: Ed. Dykinson. S. L.

Taylor, D. (2001, Marzo, 1) *Hacia una definición de Performance*. Memorias del Coloquio Diversidad Cultura y Creatividad.

Recuperado de <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/default.htm>

Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En Taylor, Diana & Fuentes, Marcela (Eds.). *Estudios Avanzados de Performance*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, Instituto Hemisférico de Performance y política, Tish School of the Arts, New York University.

Vargas, J.(2005). *Transversalidades*. En Cuadernos de Investigación Teatral citru.doc. México D.F: Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usiguli”, INBA-CONACULTA

Williams, R. (1997). La política de Vanguardia. *La política del Modernismo: Contra los nuevos conformistas*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires Argentina:Manantial.

Perez, R.(2013) Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. En *Comunicación y Sociedad*. Nueva Época (20), 191-210

Sicouly, P. M. (2006). *Teatroxlaidentidad: Un teatro para la memoria*. (Tesis doctoral, Universidad de Maryland). Recuperado de <http://drum.lib.umd.edu/handle/1903/3751>

GLOSARIO²⁶

Dispositivo: El termino de dispositivo adquiere relevancia desde el uso que de él hace el filósofo francés Michel Foucault, quien encuentra que el poder se manifiesta pragmáticamente a través del desarrollo de un sistema de relaciones que articula una red de discursos, instituciones, formas arquitectónicas, leyes administrativas, científicas, filosóficas y morales, que además se constituye como un proceso perpetuo y autopoietico de preservación.

Para Giorgio Agamben, todo dispositivo implicará un proceso de subjetivación sin el cual no podría funcionar como dispositivo de gobierno. Foucault ha mostrado, asimismo como en una sociedad disciplinaria los dispositivos aluden, a través de una serie de prácticas y de discursos, de saberes y de ejercicios, a la creación de cuerpos dóciles pero libres, que asumen su identidad y su libertad de sujetos en proceso mismo de subjetivación. De esta manera el dispositivo antes que todo es una máquina que produce subjetivaciones y por ello es también una máquina de gobierno (Agamben, en Del Monte 2014:93)

En el texto *Qué es un dispositivo* (s/f), Giorgio Agamben, desarrolla un profundo estudio de la genealogía del dispositivo Foucaultiano, explicando en resumidas cuentas que el dispositivo consiste en:

[...] la cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar gestos conductas y opiniones de los discursos de los seres vivientes, de modo que no solamente las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas sino también, lapicera, la escritura, el cigarrillo, el teléfono, el celular, las computadoras, y por qué no el lenguaje mismo, serían dispositivos, pero no en sí mismos sino en tanto conforman o forman parte de una red de saber/poder (Agamben, s/f).(35)

Dispositivo artístico y Dispositivo escénico: El dispositivo artístico y con ello los dispositivos escénicos, es decir aquellos generados a partir de ideas de representación o performatividad, “consisten en acontecimientos que plantean exponer todos estos mecanismos enunciados, que subyacen en las relaciones sociales, a veces sólo exponiendo

²⁶ El glosario que se presenta a continuación está construido con definiciones propias del cuerpo de la tesis y las páginas de referencia se encuentran al final de cada definición.

su configuración, otras veces intentando crear nuevas relaciones entre los sujetos” (2014: 94). Esas nuevas relaciones en muchas ocasiones generarán la inclusión y complicidad tanto de artistas como de espectadores que se vuelven en ese momento, co-creadores y actores del dispositivo artístico en cuestión. (36)

Drama puro: El “drama puro”, según se explica, surge durante el renacimiento y consiste en el desarrollo de una estructura dialogal, en la que cada uno de los parlamentos de los personajes hace avanzar la acción que tiene una repercusión, tanto en la trama, como en la relación con el otro. Esta estructura se basa entonces en la comunicación de los personajes y su afectación mutua. Se trata de una estructura dialéctica, no histórica, que es puramente relacional. Para Szondi entender el drama como una estructura no histórica, que tiene una relación dialéctica entre forma y contenido, implica entender el drama como forma pura, ese drama es creado y llamado de esa manera en la poética de cualquier tiempo (2013:7). (29)

Drama: El término drama etimológicamente proviene del verbo hacer o accionar y que circunscripto en la poética de Aristóteles (1946) como “acción representada”, derivada de la actualización de los géneros dramáticos, es decir de aquella literatura que fue escrita para ser representada –tragedia y comedia-. (23)

Dramático (lo): En el curso y devenir del arte escénico, lo “dramático” se ha utilizado desde la tradición anclada en los parámetros poéticos de la literatura dramática antigua, presentes en la poética aristotélica, adjetivando toda manifestación que parte de una trama argumental, que implica de acuerdo con Aristóteles, la superposición, interposición y secuencia de *acciones* y los elementos que la hacen posible y que son espacio, tiempo, conflicto, texto y personajes. (23)

Dramaturgia del espectador: Por su parte Fernanda Del Monte, a partir del planteamiento de las tres dimensiones de la dramaturgia y el planteamiento del dispositivo artístico, que ya se ha expuesto en el capítulo anterior, introduce el término de “dramaturgia del espectador” colocando que dicha dramaturgia se dimensiona a partir de la creación concreta de un dispositivo artístico y es constituida por el lenguaje que codifica el espectador de ese dispositivo, también creador, co-partícipe de un nuevo sistema de relaciones dentro y fuera

del dispositivo (2014:100). (68)

Dramaturgia: El concepto de dramaturgia se refiere en esencia a la acción de componer la estructura del drama y se asocia con todas las artes escénicas en tanto columna vertebral de la que puede partir, por un lado, la labor del dramaturgo de la mano de su producción literaria y por otra, la labor de escenificación o montaje que conlleva la representación. Cuando se habla de dramaturgia se implica al dramaturgo como el “autor” y “escritor” de un texto dramático a partir del cual partirá un montaje escénico orquestado por el director y ejecutado por los actores o intérpretes. Entonces una concepción tradicional, o al menos aristotélica de la dramaturgia, puede verse asociada a la creación de la trama contenida en el texto, es decir como la relación de sucesos que da vida a la acción de manera pre existente a la puesta en escena y a al acontecimiento escénico mismo. (33) La dramaturgia puede implicar en función de la “dotación de sentido” al menos tres dimensiones identificables; en primer lugar aquélla en que se equipara con el “texto” como algo pre-existente, anterior al acontecimiento, sea este una puesta en escena o no, y que implica una forma de autoría bajo la figura del dramaturgo o el director; en segundo lugar, aquélla en que se identifica como “dramaturgia de montaje” (vinculada a la puesta en escena) y a la que podemos designar también bajo el nombre de “dispositivo artístico”, cuya naturaleza se basa en engarzar, armonizar, ligar, separar, contraponer y plantear relaciones entre distintos elementos (2014: 90); y en tercer lugar aquella que podría quedar contenida en una “dramaturgia del espectador”, es decir aquello que no se puede fijar y que no pertenece a nadie, pero que convierte un acontecimiento escénico o performativo en algo vivo, que cabe en la codificación del espectador, convirtiéndolo en también en creador, co-partícipe de este sistema de relaciones de sentido (2014:100). (44)

Emplazamiento: Un emplazamiento constituye una perspectiva desde la cual se puede reconocer la naturaleza de un fenómeno. (94)

Espectador: Espectador es un vocablo derivado de “espectáculo” que término que proviene del latín *spectaculum*, apelativo nominal de espectare que significa “mirar”, “contemplar”, “observar”. Desde la comprensión del espectador en estos términos, se intenta reflexionar sobre la forma en que es involucrada la mirada y la contemplación del espectador mientras sucede el acontecimiento escénico. (65)

Estética: La estética se plantea como aquella que comprende las formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ocupan y de lo que hacen con respecto a lo común; las prácticas artísticas son “maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad (2000:4). (25)

Imitación: Por su parte el término *imitación* traducido del griego *mimesis*, en el mismo contexto poético Aristotélico, implica la reproducción imitativa en función de los géneros dramáticos, cuya utilización ha derivado en la asociación con el *acto de representar*. (23)

Narrativa escénica: el término de narrativa escénica, surgirá como la forma en que pueda nombrarse, esa estructura organizativa que finalmente se busca en una pieza escénica contemporánea, constituyendo una especie de retícula del sentido. (32)

Narrativa: Como es referido por Cabruja, T. (2000), la narrativa constituye un dispositivo pragmático ampliamente estudiado por la lingüística, la hermenéutica y la crítica literaria entre otras disciplinas, que le han enfocado como un tipo de acción comunicativa que cohesiona acontecimientos, secuenciándolos y dando lugar a la narración, que a su vez hace referencia a los procedimientos de articulación argumentativa, organizada en una trama y enmarcada en coordenadas espaciotemporales determinadas. (77)

Narrativa: el término de narrativa, se utiliza para especificar diversos géneros de un relato. Se tendrá en cuenta que lo que tienen en común los diversos modos de narraciones, independientemente del contexto en el que surgen, es que describen una transición temporal de un estado de cosas a otro. (32)

Narrativas escénicas emergentes: Al hablar de narrativas escénicas emergentes se estaría hablando más acertadamente de estructuras abiertas que disponen condiciones directrices para la construcción de posibles relatos, mismos que se auto organizan sólo y hasta que las condiciones de la representación de la pieza se alinean y ésta sucede. (79)

Narratividad: Cabruja también expresa que la narratividad resulta clave en procedimientos de selección, interpretación e intersubjetividad, mediando la verosimilitud en relación con el mundo real; hace que los acontecimientos sean socialmente visibles, dado que los

acontecimientos de la vida cotidiana, se encuentran inmersos en la narración y van cargando de sentido la condición de un relato que contiene “un principio”, “un punto grave”, “un climax” y “un final” que por demás visibiliza, no sólo los acontecimientos, sino que proporciona cierto tipo de inteligibilidad de las identidades y percepciones “profundas” como las emociones, la frustración y el dolor. Desde estos factores, la narrativa también otorga el sentido de continuidad o discontinuidad, la ruptura, el retroceso, la consistencia y la secuenciación incorporando temporalidad del relato (Cabruja, 2000: 66). (163)

Performance: Etimológicamente el término “performance” proviene del verbo en inglés “perform” que designa hacer, llevar a cabo, realizar, desempeñar, interpretar, representar y ejecutar. Tomando el significado en función de interpretar, representar y ejecutar en dicho idioma, es utilizado para designar estas acciones en el contexto de una *obra* (play), es decir, de una manifestación inscrita en un espacio de representación que conlleva actores y público. Se refiere en síntesis al resultado de la acción de ejecutar e interpretar en cualquier acto escénico proveniente de la danza, el teatro, la música o la combinación de estos. En español el término ha sido utilizado más bien para referir acciones de representación inscritas no propiamente en el teatro, la danza y la música, sino en aquellas manifestaciones experimentales que no pueden clasificarse dentro de estas disciplinas escénicas que tienen un carácter específico. (58-59)

Performer: Es hasta a partir del movimientos de vanguardia y situacionista y posteriormente con la aparición del performance, que en la década de los sesentas que comienza a emerger una figura que como el personaje, conlleva la responsabilidad de ejecutar la acción dramática, pero cuyo papel se mostrará desprovisto del influjo de la máscara actoral y teatral, concentrándose en su naturaleza como uno de los agente de la acción escénica, al mismo nivel que el resto de los elementos estructurales en una narrativa o poética escénica; se trata de la figura del “performer”. Consecuentemente en la actualidad personaje y performer son entidades no excluyente una de otra, cuya función consiste en la ejecución de la acción de la representación escénica desde posturas distintas frente al drama. (65)

Política: La política se refiere entonces a lo que se ve y a lo que se puede decir en la comunidad, a la distribución de quien tiene competencia para ver y calidad para decir, a las

propiedades de los espacios ocupados y los posibles del tiempo en que se ejerce tal ocupación. (25)

Posdramático: El teatro posdramático engloba pues la actualidad y el retorno y la continuidad de antiguas estéticas, por ejemplo las que ya antes se distanciaron de la idea dramática a nivel del texto o del teatro. El arte no puede, de ninguna manera desarrollarse sin relación con formas anteriores[...] (Lehmann, 2010: 93). (28)

Relato: El relato como traducción de esa narración, ha sido problematizado también desde distintas disciplinas y por diferentes autores. En su histórica *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1966-1977:3), Roland Barthes ya destacaba la universalidad de la materia del relato, soportada tanto por el lenguaje oral o escrito, como por la imagen fija o la combinación de estas, a partir de formas narrativas elaboradas como la historia, el cuento la novela, el drama y el cine entre otras, o desde aquellas formas más cotidianas tales como el gesto y la conversación. Las reflexiones de Barthes orillan a la conclusión del relato como esa unidad significativa que puede ser estructuralmente desmontada y a la narrativa como el proceso de su producción. (77)

Textocentricidad: La textocentricidad es enunciada como aquella condición del texto como base de la acción dramática; relacionada con la idea aristotélica que concibe el drama como aquél que es escrito para ser representado. (30)

ANEXO A

Relación en síntesis de los datos relevantes obtenidos a partir de los testimonios proporcionados por parte de los creadores de *MASIVO* escénico y *SGGS/Interruptor*, a partir de los ejes categóricos que fueron abordados en las entrevistas que les fueron realizadas.

EJE	JACIEL NERI	CRISTINA MALDONADO
1	FORMACIÓN Y PROYECTO ARTÍSTICO	
	<p>Nació en San Pedro Tlaltizapan, Estado de México.</p> <p>Realizó estudios en Danza Folklórica y Coreografía.</p> <p>Neri, no encontró una opción de vida a partir de la educación formal en danza.</p> <p>Se inclina por el arte escénico contemporáneo y la multidisciplina escénica.</p> <p>La búsqueda de una identidad escénica lo lleva a explorar constantemente entre fronteras disciplinares, sobre temáticas como la integración, la actitud, la transformación social y el lenguaje escénico-corporal.</p> <p>Sus raíces artísticas se vinculan con la exploración del folclor tradicional y el folclor escénico.</p> <p>Sus ámbitos de exploración abarcan el sentido de comunidad, lo común y lo cotidiano, además de la experiencia de bailar.</p> <p>Es fundador de <i>Moving Borders</i>, proyecto que promueve la producción y realización escénica interdisciplinaria.</p>	<p>Se integra a la compañía de danza contemporánea de Vicente Silva Sanjinés.</p> <p>Maldonado no realiza estudios formales en danza, su formación es más bien autodidacta.</p> <p>Se inclina por las técnicas formativas vinculadas al cuerpo; la improvisación y el reléase.</p> <p>Fue fundadora del colectivo <i>Políglotas del Cuerpo</i>.</p> <p>Mantuvo por muchos años la constante en la búsqueda de un lenguaje coreográfico propio.</p> <p>Se vio fuertemente influenciada por los rusos de AKHE group y comenzó a trabajar investigando las relaciones mecánicas entre el cuerpo y los objetos.</p> <p>Ha mantenido una línea de investigación del arte escénico en contacto con el público y los distintos grados de implicación del espectador.</p> <p>Su exploración en torno a los actos y distancias comunicativas mediadas por la tecnología, le llevan al diseño de <i>"The Stranger Gets a Gift Service"</i>, que estudia diversos protocolos en la generación de estas relaciones.</p>
2	ESCENA CONTEMPORÁNEA	
	<p>Lo contemporáneo sirve para citar la actualidad.</p> <p>Sugiere la reflexión sobre la conciencia del contexto.</p> <p>Puede implicar una forma de resistencia</p> <p>Lo que perturba e incomoda es asociado con la Escena contemporánea</p> <p>Se relaciona con la diversificación de espacios para exposición</p>	<p>Maldonado evita hablar del término concreto de escena contemporánea.</p> <p>Expresa que a su parecer, generalmente la implicación de la participación es vista en relación con la escena contemporánea o los movimientos de vanguardia.</p> <p>Habló sobre su percepción de los teatros de participación y la forma en como eran confundidos los diversos grados de participación en relación con estos movimientos.</p> <p>No está de acuerdo en que el término E.C. se reduzca a involucrar en mayor, menor o ninguna medida, la participación de espectadores.</p>
3	QUÉ INSPIRA LA PIEZA EN CUESTIÓN	
	<p>Los fenómenos sociales de porqué convivir con el otro, para qué y cómo hacerlo.</p> <p>El entorno urbano que se genera desde el quehacer colectivo.</p>	<p>El cuestionamiento de los medios y la tecnología, sus dimensiones y posibilidades en la comunicación humana.</p> <p>La implicación de estar con el otro sin estarlo.</p> <p>El diseñar de artificios y experiencias íntimas y</p>

	<p>La ocupación del espacio</p> <p>La afinidad en común.</p> <p>El convocar a la comunidad.</p> <p>La manifestación y el suceso político vinculado a la exposición de una inconformidad.</p> <p>Los actos simbólicos que tejen significados y simulaciones de manera colectiva.</p> <p>La acción colectiva.</p>	<p>personalizadas.</p> <p>La creación de una zona de encuentro como aspecto protagónico en la pieza.</p> <p>La exploración del desplazamiento de “lo escénico” al “dispositivo”.</p> <p>Que una pieza que suceda en la cabeza del interlocutor.</p> <p>Diseño de una experiencia íntima.</p> <p>La interrupción de la tendencia humana a colocar historias.</p> <p>La construcción de una guía distante de lo que puede controlarse en la experiencia escénica.</p> <p>El cuestionamiento de la labor del dramaturgo</p> <p>La exploración de protocolos alternativos para la interacción.</p> <p>La idea de proporcionar un servicio consistente en una experiencia sensible.</p> <p>La creación de la experiencia artística, a partir de una necesidad básica humana.</p> <p>El desplazamiento de una esfera elitista del arte a una esfera de la necesidad primaria.</p> <p>El cuestionamiento de los usos del arte y el cómo puede ocurrir la apropiación de un momento estético.</p> <p>El tratamiento de lo íntimo en la sociedad.</p> <p>El recomponer la estrategia del teatro.</p> <p>La inclusión del otro, hasta que punto y de qué manera.</p>
4	EL ROL DEL CREADOR, EL INTÉRPRETE Y EL PARTICIPANTE	
	<p>CREADOR</p> <p>Tiene la sensibilidad para articular el equipo de trabajo.</p> <p>Ejerce un acto de convencimiento.</p> <p>Conlleva la acción de guiar sobre la de dirigir.</p> <p>Es responsable del reconocimiento de la facultad y talento de cada miembro del equipo.</p> <p>No debería monopolizar la perspectiva de los procesos de creación.</p> <p>INTÉRPRETE/ PERFORMER</p> <p>La convocatoria involucra tanto a intérpretes (Performers), como personas en colaboración.</p> <p>Algunos performers son invitados como colaboradores.</p> <p>Existe una selección de sujetos que habrán de involucrarse en la participación del proyecto.</p> <p>El performer no busca representar, sino accionar en la</p>	<p>CREADOR</p> <p>Tiene la facultad de mediación de la experiencia escénica.</p> <p>Es responsable de mediar la convivencia con el público.</p> <p>INTÉRPRETE/ PERFORMER</p> <p>Realiza un acompañamiento</p> <p>SGGS busca la disolución del acompañamiento.</p> <p>El performer como engranaje entre las piezas del dispositivo, no tiene un papel protagónico.</p> <p>Cuestionamiento del trabajo, sobre la utilidad del performer en el dispositivo y el servicio</p> <p>SGGS y la idea de una institución que provee servicios vinculados a la experiencia estética.</p> <p>ESPECTADOR</p> <p>Se da implicación del espectador muchas veces como un acto violento.</p>

	<p>escena.</p> <p>Con el performer se busca un acompañamiento.</p> <p>El creador determina personalidades, actitudes y aptitudes.</p> <p>PARTICIPANTES</p> <p>Se busca asumir un rol.</p> <p>Todos son convocados bajo audición</p> <p>Los asistentes a mirar la pieza, también se involucran aunque en otro nivel.</p>	<p>En SGGS, no hay expectación, hay interlocución.</p> <p>INTERLOCUTOR</p> <p>Vive una experiencia estética.</p> <p>Es co-creador junto con el performer.</p>
5	RECURSOS DE CREACIÓN EMPLEADOS Y PROCESOS PARTICIPATIVOS ESTRATÉGICOS	
	<p>El diseño de ejercicios en taller para:</p> <p>COMUNICAR-HACER</p> <p>VERVALIZAR</p> <p>DIBUJAR</p> <p>MOVERSE</p> <p>Propiciar la generación de acuerdos a través de ejercicios de taller basados en:</p> <p>Elaboración de un pliego petitorio</p> <p>Creación de acciones-metáfora en grupo</p> <p>Creación de acciones-símbolo</p> <p>Reflexión colectiva sobre el “por que se está aquí”</p> <p>Trabajo con símbolos y proposiciones generados por los participantes.</p> <p>Flujo de preguntas y respuestas.</p> <p>Prácticas para el descubrimiento de afinidades</p> <p>Búsqueda de una dramaturgia orgánica.</p> <p>Proceso colectivo de síntesis.</p> <p>Exploración sobre la ocupación del espacio</p> <p>Propiciar una legibilidad</p> <p>Creación grupal de una estructura que tiene un inicio, un desarrollo y un final</p> <p>La jerarquización-organización de los sucesos</p> <p>Hacer visible la experiencia y la articulación de convivencia.</p> <p>La articulación del sentido y la convención de desde la colectividad.</p>	<p>El diseño y control de una zona de encuentro</p> <p>El tener el control hasta cierta medida; propiciando la experiencia de cada persona.</p> <p>La construcción de la estructura de una convivencia virtual.</p> <p>El encuadrar un espacio; el inicio y el final de una experiencia.</p> <p>Generar la pauta para la experiencia del otro.</p> <p>La premisa del operador es la escucha.</p> <p>La narrativa como ilación de experiencias.</p> <p>Que la narrativa en este caso sea sensorial o perceptual.</p> <p>Que la narrativa de los interlocutores guie la atención en ciertos momentos, cuya lógica es orgánica, más cercana a la de la sensación.</p> <p>SGGS/ Interruptor, no posee una narrativa en sí; la pieza está hecha para romper con la naturaleza de contar historias.</p> <p>La secuencia lógica no es controlable</p> <p>Los momentos de construcción de una imagen pueden ser acordados y eso es lo que podría acercarlos a una narrativa.</p> <p>La búsqueda de ecuaciones con sentido.</p> <p>La dramaturgia es una columna a partir de la que se construye la pieza.</p> <p>En interruptor la dramaturgia consiste en el diseño de un dispositivo que le de coherencia a una experiencia de comunicación.</p> <p>La dramaturgia consiste en guiar a la persona para que llegue a un punto A y de ahí a los puntos que desee.</p> <p>La dramaturgia se encuentra vinculada a la generación de un protocolo para preparar a una persona para operar el dispositivo.</p> <p>Ubicación del contexto del dispositivo como proveedor de un</p>

		<p>servicio.</p> <p>Existe un manual con la función de generar esta sensación en el usuario que habrá de ejecutarlo.</p> <p>El dispositivo sustituye la dramaturgia.</p> <p>El dispositivo se autorregula.</p> <p>SGGS implicó estudios y experimentación sobre los actos de percepción.</p>
6	LO QUE ESTE DISPOSITIVO ESCÉNICO-PARTICIPATIVO PROPICIA	
	<p>La verbalización-relato</p> <p>La experiencia de irrupción del tiempo y el espacio cotidiano.</p> <p>La detonación de preguntas más que de respuestas.</p> <p>La experiencia de bailar</p> <p>El sentir en común desde la relación corporal</p> <p>Exploración de la masa corporal como uno.</p> <p>Detonación de la actitud del cuerpo.</p> <p>La experiencia del acuerdo colectivo.</p> <p>Reflexionar sobre la relación corporal cotidiana.</p> <p>Expresar un cambio en la subjetividad</p> <p>El ejercicio de construcción de la memoria</p> <p>La revaloración de reflexionar y verbalizar el pasado.</p> <p>Ejercicio del relato-recuerdo</p> <p>La experiencia de llevar una bitácora</p> <p>El ejercicio de participar en el acto escénico como multiplicador (extensión de experiencias).</p> <p>El espectáculo tiene una capacidad integradora.</p>	<p>Los actos de escucha como fundamentales en este tipo de interacción.</p> <p>El proceso con dispositivos simula en mucho una experiencia similar que la implica el acto pedagógico.</p> <p>La búsqueda de experiencias con grupos reducidos y una conexión más personal.</p> <p>Relación uno a uno es ya el objetivo de la experiencia de SGGS.</p> <p>Trato de hacer magia con lo más simple, con la tecnología más sencilla.</p> <p>Se aprecia el recuerdo como un archivo mental y como una experiencia que puede obsequiarse.</p> <p>Generar formas de retribución, de intercambio a partir de la cadena de recuerdos.</p> <p>La memoria como algo que nos puede vincular.</p> <p>La memoria como un regalo al otro.</p> <p>Presente la tarea de colaboración en torno al dispositivo.</p> <p>Que SGGS sea en realidad un proyecto interdisciplinar.</p> <p>SGGS es un proyecto de investigación y exploración constante.</p> <p>Interrupción implica la generación de la experiencia del estar juntos sin estarlo.</p> <p>El miedo se hace presente en todo proceso que implica participación</p> <p>La superación del miedo del interlocutor durante el primer momento de la pieza.</p> <p>Estar con otro en intimidad y confianza.</p>

De elaboración propia, basada en las entrevistas realizadas a Jaciel Neri y Cristina Maldonado.

ANEXO B

Imágenes que muestran de que manera se organiza el dispositivo a través del que opera la pieza *SGGS/Interruptor* de Cristina Maldonado

Imagen 1. Área de visibilidad e interacción de la mesa del **espectador-interlocutor** al iniciar la sesión de SGGS/Interruptor (2013)



Imagen 2. Área de visibilidad e interacción de la mesa del **performer** al iniciar la sesión de SGGS/Interruptor (2013)



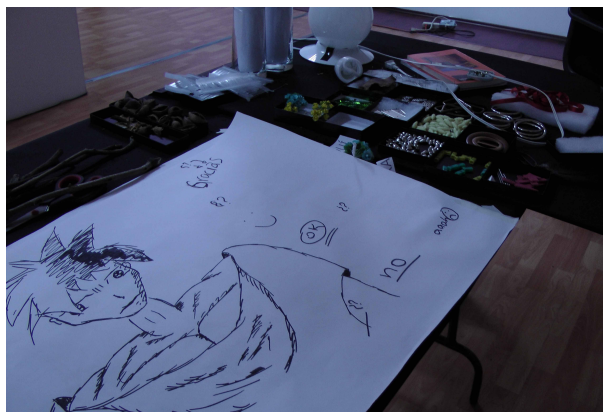
Imagen 3. Detalle de objetos en el área de visibilidad e interacción en ambas mesas



Imagen 4. Ejemplo 1 del área de visibilidad e interacción de la mesa al finalizar la sesión



Imagen 5. Ejemplo 2 del área de visibilidad e interacción de la mesa al finalizar la sesión



ANEXO C

Codificación de información obtenida a partir de los datos y entrevistas realizadas a sujetos participantes en MASIVO escénico (2013)

CATEGORÍA	CÓDIGO	SUBCÓDIGOS		ACCIONES RELATIVAS A CÓDIGOS
PARTICIPACIÓN	Participación escénica	FIAC	Participar emociona	Participar en FIAC (León) es importante
		Necesidad de expresar		
		Contar algo sobre mi vida		
	Vivir el taller-laboratorio	Crear mi personaje		
		Espacio de expresión		
		Quitarse la máscara		
		Crear con improvisación		Superar el miedo a improvisar
		Ser quien soy		
	Artista escénico	Bailarín profesional	Estudiar para ser artista	
		Cualquier artista		
		Quién puede participar		
		Invitados y acompañantes del proceso		
	Danza	Danzar	Coreografía	
		Hacer lo que siempre quise hacer		
	Aficionado	Talento		
		Dar lo mejor		
		Gusto por las artes escénicas	Ser bailarín en cotidiano	
	Convocatoria	Facebook		
	Casting	Competencia		
		Mostrarse		

		Pasar el filtro		
	Participar es una oportunidad	Hacer lo que quiero hacer	Ser quien soy	
		Hacer lo que siento hacer		
		Formar parte de un grupo	Hacer compañeros	
	Participación en familia	Estar porque a mi familia le gusta		(La participación de una familia sorprendió a todos a los espectadores)
VIDA COTIDIANA	Ser quien “no” soy	El personaje que represento		
	Ser lo que “no” somos	Tener/usar la máscara	Los de afuera no te escuchan	
	La función social			
	Lo que se tiene que hacer			
	Estar alejado o aislado			
LIDER	El tener voz de mando			
	El director			
	La gente guía			Buscar a la gente que tiene la capacidad de llevar a los demás
EXPERIENCIA DETONADA POR MASIVO	Nueva experiencia escénica			
	Estar con los “otros”	Convivir con quien no conoces		
		Conocer gente nueva	Seguir comunicándote	
		Conocer al “otro”		
	Ver problema personal	Tocar lo que me lastima		La gente tiene problemas personales
		Ver problemas de los otros		Ver problemas “que alejan de toso”
	Posibilidad de “limpiarse”			
	Posibilidad de “estar en el escenario”			
	Masivo es una oportunidad	Sacar problemas		
		Sentir		
		Expresar	Intercambiar	

			experiencias	
		Hablar		
		Querer		
	Ser escuchado			
	Recordar tu esencia	Recordar quién soy		Recordar lo que puedo hacer y lo que no
		Proponer		
COMUNIDAD	Formar grupo	Afinidad		
		Empatía		
		Tolerancia		
		Cooperación		
		Generar confianza		
		Integración		
	Estar con los otros	Trabajo en conjunto	Maneras de acercarse a otros	
		Compartir		
	Saber como están los otros	Apoyar al otro		
		Estar en comunión		
	Colectividad	Acordar en conjunto		
	Cuerpo colectivo	Ser todos uno mismo	Seguir un patrón	
		Actuar como un mimo cuerpo		Ser un cuerpo y cada una de sus partes
	Reconocerme a través del otro	Que piensan los otros que soy		Conocer la idea que otros tienen de mi
	Hacer comunidad desde el arte			Desde el arte puede cambiarse el país
	Diversidad	Artistas y no artistas juntos		
EXPERIENCIAS DERIVADAS	Impulso para proyectos personales	Puerta a la infancia		
		Proyección de proyecto personal	Sentirse inspirado	Trabajar en lo que quiero trabajar
	Reconocer en dónde me encuentro	Saber en dónde quiero encontrarme		Construir más de lo que construyo ahora
		Dejar de mostrarme		Mostrar lo que se quiere mostrar
	Cambiar en la vida cotidiana desde	Abre posibilidades a corto y mediano		

	MASIVO	plazo		
	Nuevas formas de afrontar la vida cotidiana	Acercarse a arte (artes escénicas)		Espacios como MASIVO permiten expresar lo que no siempre se puede en la vida cotidiana
	Intercambio de experiencias			
EL CUERPO	El cuerpo como objeto	Trabajar con el cuerpo		
	El cuerpo para decir	Expresar con el cuerpo		Saber lo que el cuerpo puede expresar
	El cuerpo para ser	Permitir al cuerpo expresar		
	El cuerpo silenciado	El cuerpo que no expresa sentir		
	El cuerpo vehículo de expresión			
PERSONAJE	El papel que no es tu papel			
	No personajes			
	Todos son el personaje principal	No competencia		
ESPACIO ESCÉNICO	Posibles espacios	Permite desfogar		Lo que no sucede en la vida cotidiana
				No existe difusión de espacios como masivo
				Los ciudadanos deben tener acceso a espacios de cultura y arte
	Posibilidad de ser lo que siempre quise ser			
	Cualquier lugar como escenario			
	Gusto por estar en escenario	Estar en grupos de teatro		
	Cualquiera puede acercarse al arte			
	Externar lo que se piensa se hace bien y lo que se piensa se hace mal			
	Caminar a ciegas	Recordar experiencias pasadas		
	Cuidar a los otros			
	Generar confianza	Recobrar la	Ganar la confianza	

EXPERIENCIA DE UN TALLER-LABORATORIO DE CREACIÓN		confianza		
		Confiar en otros		
	Imitar a otros	Recordar al otro		
	Recibir instrucciones	Parámetros para improvisación		
	Movimiento en conjunto	Seguir al otro	Correr, buscar y seguir al otro	Desarrollo de formas de buscar a otros
			Moverse consecuentemente	Ser un cuerpo y la suma de sus partes
	Decidir en grupo			
	El simulacro	Somos una masa		
		Imaginar	Imaginar que conocemos	
		Viajar	Imaginar sitios y estados	
		Tomar roles		
		Proyectar		
	Creatividad	Crear de la nada	Ser creativo	Pensar creativamente
	Conocimiento Común	Acordar convenir, decisiones grupales	Improvisación para generar acuerdos	Creación de lenguaje y conocimientos desde lo que todos sabemos hacer, los temas comunes, lo que todos conocemos, buscamos y queremos
	Acuerdos	Acuerdo-movilidad	Acuerdo	
		La coreografía como forma de acuerdo	Saber entre nosotros	
		La cadena de ideas		
	Explorar conflictos	Todos tienen un conflicto y algo que decir	Despojarse de conflictos	Creación de metáforas en grupo
	Convencimiento			
	Momento de liberación	El desdoblaje de las personas		
	Momento de cambio			
	Momento de expresión	Danzar	Ser lo que quieres ser	Atreverse
	Crear grupos-fusionar grupos	Crear puentes		Los grupos crean personalidades
	Mostrar un yo que tiene que decir			
	Acuerdos sobre lo que el grupo dice y	Acuerdos móviles	Adaptabilidad a	Funcionar-actuar como

EXPERIENCIA DE LA REPRESENTACIÓN (PRESENTACIÓN DE MASIVO ESCÉNICO EN LA PLAZA)	muestra		circunstancia escénica	un cuerpo
	Surge de la acción no de la planeación			
	Desde participar se decide crear			
	Presencia	Invitados y no invitados	Familia y amigos	
	Hacer lo que siempre he querido hacer			
	Conducir a los otros	Interpelar a otros	Involucrar al otro	Interpelar la participación e los otros
		Obtener respuesta del otro	Vencer el miedo de otros	Vencer el miedo del otro a participar y sentirse observado
	Interacción	Interacción conmigo	I. con mis compañeros de escena	
		Interacción con otros		
	Identificaciones	Espectadores que se identifican con nosotros	Buscar con quien identificarse	
	Miedo y nerviosismo de presentarse	Asumir riesgo de presentarse frente a otros		
	Deseo de mostrarse	Lo que se muestra		
	La emoción de participar			
	Compromiso	Compromiso con mi grupo	Compromiso con los espectadores	Es un compromiso proteger al otro
				Superar adversidades climáticas (lluvia)
	Culmen de proceso y preparación			
	Comunidad	Ayudarse unos a otros	Escucharse	Nos ayudamos a maquillarnos y vestimos
		Nuestra música, forma de unión	Sentir y dar confianza	
	Espectadores	Los otros que nos ven	Muchos espectadores participaron	Muchos espectadores permanecieron hasta el final pese a las condiciones climáticas
				Algunos espectadores no comprendieron lo que hacíamos

ANEXO D

Codificación de información obtenida a partir de los datos y entrevistas realizadas a sujetos participantes en “SSGS/Interruptor” (2013)

CATEGORÍA	CÓDIGO	SUB-CÓDIGOS	ACCIONES RELATIVAS A CÓDIGOS
PARTICIPACIÓN	Por conocer al artista	Conocía a mi interlocutor	
		Me atrae relacionarme con artistas	
	Me gustan los performance	Intento entender las intervenciones	Dedicar tiempo libre al arte
	Busco asistir a experiencias de este tipo	Cuando puedo, asisto a performances artísticas	
	También se relaciona con mi trabajo	Me interesa el trabajo de Cristina	Conozco los performances de Cristina por trabajo
EXPERIENCIA QUE PROPICIA SSGS/INTERRUPTOR	Relación con una interfaz	Generador de estímulos	
	Llenar las cosas del sentido que se les quiere dar		
	Multiplicación de imágenes		
	Mantener la mente abierta	Demanda de apertura de la mente	Tratar de ver lo que se está mostrando
			Permitir el cambio de ideas sobre lo que se espera
	Propicia un espacio de tranquilidad		
	Espontaneidad	No preparación	La sorpresa de no saber qué sucederá
			Sentir que no se es capaz de hacerlo bien
	Sentir que nadie te juzga o presiona	Relajarse (permite relacionarse con el espacio de la pieza)	El tiempo de espera te deja pensar y eso es negativo
	El propio dispositivo impone un estado de incertidumbre y predisposición		Invita a permanecer más perceptivo a la vivencia
	Se crea una empatía con alguien que no se ve		

	Sentirse expuesto		
EXPERIENCIA DERIVADA	Probar la capacidad de resolver una situación	Salirse de una zona de confort	
	Espacio de Libertad	Libertad para probar y experimentar	Se una guía para dejarte libre después
			Después sentirse con libertad
	Tomar iniciativa en el acto de comunicación	Hacer lo que tu quieres	Apertura de la imaginación y la creatividad para establecer una nueva forma de comunicación
	Capacidad de creatividad		
	Capacidad de diálogo	Dificultades para entablar un diálogo	
		Al principio, sentirse aprisionado	
	El tiempo después, llega a no ser suficiente		Seguir intentando
	Ser parte de la obra es una experiencia interesante	El objetivo era seguir explorando	
	Espectador participativo	Debo de hacerlo	
		Tengo que hacerlo	
		Tengo que hacerlo interesante	
		Tenía que escribir	
		Buscar no perderse	Los cinco primeros minutos dejan pensar demasiado en lo que ocurrirá
	A veces se puede relacionar o aterrizar con la vida real		
	Pensar en lo que se quiere hacer y lo que se va a hacer		No saber que hacer en un principio
	Establece un vínculo al instante, al aquí y el ahora		
	Escuchar y escucharse	Preguntarse porque la disposición de las cosas	
	Deja una satisfacción		
COTIDIANIDAD	Propicia un distanciamiento con lo cotidiano		
	En la cotidianidad es una necesidad estar comunicado todo el tiempo a través de la tecnología		
	La comunicación a través de la tecnología, impide la	La tecnología puede romper la	Los dispositivos tecnológicos pueden afectar la

	comunicación cara a cara	comunicación	comunicación
EL OTRO	Conocer al otro	Reconocer al otro en términos de su capacidad creativa	Conocimiento del otro desde sus acciones
	Reconocer la manera en que otro relaciona	Se establece una comunicación intensa con el otro	Observar las estrategias del otro
		Intenté conocer a la otra persona	Se busca saber más sobre el otro
	Sentir un reto por parte del otro		Expectativa de lo que el otro hará
		Existe miedo ante lo que las personas digan y juzguen	
		Se forma una impresión de la otra persona	
	El otro establece una guía de acción		
	Seguir una pauta de otro es una forma de avanzar en la comunicación	Pensar en lo que piensa el otro	
COMUNICACIÓN	De pronto con los espejos podías develar la identidad		
	Apertura de formas de comunicación	Apertura de la imaginación y la creatividad para establecer una nueva forma de comunicación	
	Existe una re contextualización		
	Retroalimentación	Forma de comunicación entre dos creada	
	Tomar iniciativa en el acto de comunicación		Tratar de decir, de dar un mensaje
	Interactividad	La interacción con otra persona está mediada por un aparato	Es como estar en Skype
		La interacción no tiene una finalidad específica	
		La interacción se complica si no hay relación cara a cara	Interactuar a través de una cámara aleja esa relación
		Este tipo de performance permite una interacción no expuesta	Permite interactuar sin miedo al juicio de otros

		Se trata de una interacción virtual	
		Había que usar todo o lo que se pudiera para interactuar	Tratar de utilizar los objetos como el performer lo hace o lo ha hecho
	Comunicación convencional	Comunicación a través de medios no convencionales	Manera diferente de comunicación, no relacionada con las formas convencionales
		Tratamos de comunicarnos con los objetos	
		Comunicarme por medio de un instrumento visual	
	Comunicación telemática	Comunicación a través de objetos	
	Ver al otro es un factor de la comunicación	El montaje de este dispositivo lleva a reflexionar sobre lo que sucede con la comunicación y su relación con los dispositivos tecnológicos	
	Imitar	Imitar los movimientos	Imitar lo que hace la otra persona
	Seguir una pauta de otro es una forma de avanzar en la comunicación	El otro establece una guía, pautas	
CREACIÓN	Posibilidad de composición	Suceso gráfico y plástico	Los objetos posibilitan diversas formas de relación desde sus cualidades materiales
	Detonante de un universo creativo		
	Descontextualización de palabras y objetos	La búsqueda del sentido de los objetos	Dar sentido a los objetos sin preguntarse para qué ni de dónde viene
	No tener control del significado	Lo que queda más allá del texto escrito	
	Construir	Existe la posibilidad de creación	Posibilidad de expresarse con objetos
			Posibilidad de expresarse con la escritura
	Crear con otra persona	La construcción de nuevas cosas	Construir el significado a partir del otro
		En momentos no se trata de construir nada	
	Significados emergentes	Formar parte de algo para hacer algo nuevo	

	Creatividad	Los materiales incitan la creatividad	Cada material posibilita un tipo de relación
		La creatividad permite decidir	
	Dispositivo	El dispositivo es un facilitador para la expresión	Si se trataba de un dispositivo porque te permitía comunicarte
		El dispositivo es más complejo que un artefacto	Me costó trabajo leer el instructivo del dispositivo
	Accionar	Facilita el poder expresarse	
	Tener una forma de expresión	Buscar un estilo para interactuar o para comunicar	
	Estar en intimidad es significativo		
		El lenguaje escrito siempre es un recurso	
EL JUEGO	Decir algo desde el juego con el otro	La exploración con los materiales permite el juego	El material que posibilita reflejos acercamientos y ángulos es especial porque permite jugar
	Jugar y hacer implican momentos más sensibles		
	Capacidad de improvisación		
	La conexión a través del juego	Durante el juego se olvida el pensar en lo que se debe hacer	
		Conocer las reglas del juego	
	Aspecto lúdico	Tratar de sorprenderse a sí mismo	
		Después de dejar de pensar se puede jugar	
		Buscar distintos tipos de juego	
		Hay algo detrás del juego que se te quiere decir	
	Jugar siempre implica cuidar las reglas		
EL DIÁLOGO	Es necesario entablar un dialogo	El proceso de entablar el diálogo es complejo	
	Es difícil no utilizar palabras	Obviar palabras o movimientos	
	Se establece un diálogo a través de objetos e imágenes y no palabras	Reaccionar ante un dialogo	Tratar de dar sentido al diálogo desde otros elementos que no son la palabra
	Tener una plática con un desconocido		

	se establece un triple diálogo, con el otro, con el interior y con la interfaz		
	El diálogo no verbal	Escoger los medios que facilitan el dialogo	
	Interfaz		
INTIMIDAD	Hay intimidad		La intimidad pesa sobre como se siente uno dentro
	Estar en intimidad es significativo		La intimidad permite interactuar sin inhibición
EL PERFORMANCE	A veces no es cómoda la participación en los performance	Me da miedo que me pongan a hacer algo	Que un performancero puede ser agresivo e inhibir la participación
	Este tipo de experimentos a veces son comprensibles y a veces no		
	Manera diferente de comunicación, no relacionada con las formas convencionales		
	Es un hecho solitario	Sensación de soledad (aún cuando la otra persona está ahí)	
	Una persona introvertida disfruta el performance por poderse comunicar libremente		No se plante uno estar creando una pieza artística
	Este performance permite una interacción no expuesta		
	Es una interfaz		

