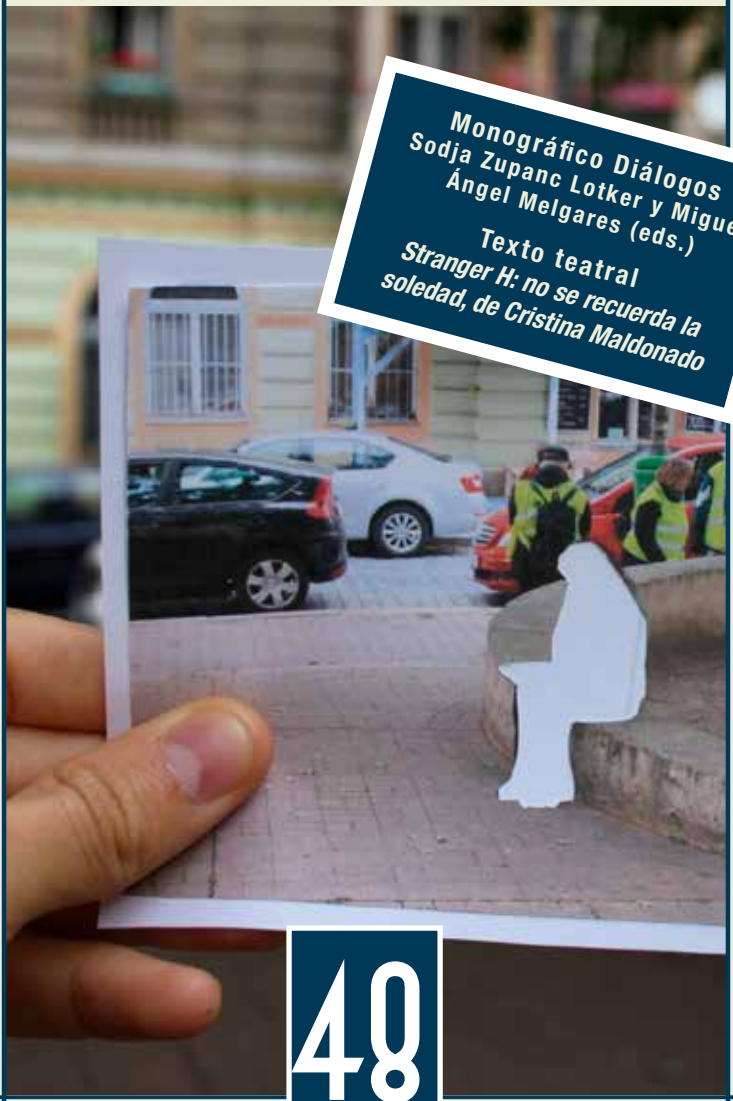
ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL



Monográfico Diálogos
Sodja Zupanc Lotker y Miguel Ángel Melgares (eds.)

Texto teatral
***Stranger H: no se recuerda la soledad*, de Cristina Maldonado**

48

ENERO-JUNIO DE 2022

ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL

ENERO-JUNIO 2022

Portada: foto de Daniel Pizamigilio

© RESAD, 2022. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid
© Cristina Maldonado

Los autores de los textos dramáticos y sus representantes legales son los únicos que pueden autorizar la representación, lectura pública, adaptación o traducción de sus obras.

ISSN 2444-3948

La revista *Acotaciones* puede consultarse on-line en:
http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/index

Y sus números e índices pueden encontrarse en: DIALNET (Servicio de Alertas Informativas y de Acceso a los Contenidos de la Literatura Científica Hispana.) y REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias.).

La revista *Acotaciones* está indizada y evaluada en: LATINDEX (Sistema Regional de Información para las Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal), RECSH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades.), MLA (Modern Language Association Database), MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas) y Scopus.

La Redacción de *Acotaciones* no comparte necesariamente las opiniones expresadas por quienes firman los artículos y reseñas.

ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL
IIª ÉPOCA, Nº 48
enero-junio 2022

Director Fundador: Ricardo Doménech
Editor: Pablo Iglesias Simón
Directora: Ana Contreras Elvira
Secretario: Emeterio Diez Puertas
Editor técnico: Luis Sánchez de Lamadrid
Diseño: Luis Lorenzo Lima

Consejo de Redacción: Felisa de Blas (RESAD), Juan Carlos Díaz (RESAD), Fernando Doménech (RESAD), Martín B. Fons (Universidad de las Islas Baleares), Sol Garre (RESAD), Isabel Guerrero (UNED), Germán Labrador (UAM), Diana I. Luque (Universidad de Zaragoza), Nieves Martínez de Olcoz (UCM), Idoia Murga Castro (CSIC), David Ojeda (RESAD), Domingo Ortega (RESAD), Marga Piñero (RESAD), Guadalupe Soria (UC3M)

Comité Científico (Referees) nº 48. Los artículos presentados en este número han sido evaluados porLos artículos presentados en este número han sido evaluados por revisores externos anónimos pertenecientes a las siguientes instituciones: Conservatorio Superior de Danza de Madrid, Universidad de Buenos Aires, Emerson College, Universidad Carlos III, Universidad Complutense, Universidad de Granada, Universidad de Lund, Universidad de Roma, Universidad de Sevilla, Universidad de Toulouse, Universidad Pablo de Olavide,Universidad de Zaragoza, Universidad Abierta de Chipre, Universidad de Tesalia, Universidad Central de Chile, Universidad de Harvard, New York University Gallatin

Comité Editorial: Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC, España),Antonia Amo Sánchez (Université de Avignon, Francia), Beatrice Bottin (Université de Pau et des Pays de l'Adour, Francia), Gabriela Cordone (Université de Lausanne, Suiza), Ileana Diéguez (Universidad Autónoma de México, México), José Luis García Barrientos (CSIC, España), María Luisa Lobato (Universidad de Burgos, España), Eduardo Pérez-Rasilla (Universidad Carlos III de Madrid, España), Emilio Peral Vega (Universidad Complutense de Madrid, España), Stephan Schreckenberg (Paderborn University, Alemania)

Consejo Asesor: José Luis Alonso de Santos (Academia de las Artes Escénicas, España), José Gabriel López Antuñano

(Instituto del Teatro de Madrid, España), Urszula Aszyk (Universidad de Varsovia, Polonia), Manuel Aznar Soler (Universitat Autònoma de Barcelona, España), Lourdes Bueno (Austin College, EEUU), Javier Huerta Calvo (Universidad Complutense de Madrid, España), Luis Fernández Cifuentes (Universidad de Harvard, Estados Unidos), Denise Duncan (Colectivo Tinta Negra, Barcelona), Luciano García Lorenzo (CSIC, España), Francisco Gutiérrez Carbajo (Universidad Nacional de Educación a Distancia, España), José Maréa Díez Borque (Universidad Complutense de Madrid, España), Robert Lima (Universidad Estatal de Pensilvania, Estados Unidos), Javier Navarro de Zuvillaga, (Universidad Complutense Madrid, España), Lourdes Ortiz Sánchez (ex directora Real Escuela Superior de Arte Dramático, España), Maria Grazia Profeti (Universidad de Florencia, Italia), Isabelle Reck (Université de Strasbourg, Francia), Evangelina Rodríguez Cuadros (Universitat de València, España), José Romera Castillo (Universidad Nacional de Educación a Distancia, España), Aida Sánchez de Serdio (Universitat Oberta de Catalunya, España), Getsemaní de San Marcos (Instituto de la Cultura y de las Artes de Sevilla, España), Marifé Santiago Bolaños (Universidad Rey Juan Carlos, España), Héctor Urzáiz Tortajada (Universidad de Valladolid, España), Sodja Zupanc Lotker (Prague Performing Arts Academy, DAMU Praga, Chequia)

La revista *Acotaciones* puede consultarse on-line en:
http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/index

SUMARIO

POLÍTICA EDITORIAL 11

ARTÍCULOS: MONOGRÁFICO *DIÁLOGOS*
Presentación, SODJA ZUPANC LOTKER (DAMU) y MIGUEL ÁNGEL MELGARES (DAS Theatre) 15

MARÍA J. ORTEGA MÁÑEZ, *Tespis y Sócrates en el locutorio: sobre formas, historia y vida del diálogo* 19

FWALA-LO MARIN, *Dirección teatral en el diálogo con el grupo: escucha, decisión y enunciación* 45

MARÍA PAZ BROZAS POLO, *Pedagogía de la máscara neutra. Conversaciones con Gisèle Barret* 71

CATALINA VILLANUEVA, HÉCTOR PONCE y TANIA FAÚNDEZ, *El aula como escenario: una lectura sobre el ámbito teatro y educación en Chile (2010-2020)* 105

LUZ ELENA MUÑOZ SALAZAR, *Experiencia de creación teatral sobre el abuso sexual infantil* 129

BEGOÑA GÓMEZ SÁNCHEZ, *La reinterpretación contemporánea del ángulo oblicuo en William Shakespeare: Miguel del Arco* 171

GUILLERMO LAÍN CORONA, Las canciones *(2019), de Pablo Messiez: teatro, música y poesía, con Chéjov de fondo* 209

ELENI TIMPLALEXI, *Long-term Underlying Conditions of Theatre Performance and its Symptomatology During the Pandemic: Chronic Untreated Pathologies and Temporary Remedies* 243

ACTAS

SENOLIDAD

ARTÍCULOS: Miscelánea

Carmen María Fernández Rodríguez, *Staging Maria Edgeworth's New Woman in* Whim for Whim *(1798)* 271

Andrew A. Anderson, *Títeres bidimensiones: Lagar, Barradas, Lorca, Lanz* 297

Miguel Ballarín, *Danza y mercancía: constelación y fetiche* 331

Ana Crespo Roca, *Prince Hal and Hamilton: becoming a leader in Shakespeare's Henriad and Lin-Manuel Miranda's musical* 359

Victoria Mateos de Manuel, *Sagrarios de la danza: la imagen-danza en la modernidad audiovisual* 387

CARTAPACIO

Enfrentar la pérdida, por Cristina Maldonado 419

Cristina Maldonado
Stranger H: we do not remember alone
Stranger H: no se recuerda en soledad 429

CRÓNICA

Sodja zupanc lotke, *Acknowledging the commitment: Interview with Lotte van den Berg* 537

Charlotte Østergaard, *Conversation costume – an embodied costume improvisational process. Hosting, co-creation, listening, and embodied dialogues* 553

Susana Botero Santos, *Fasciarium* 575

Marta Ljubkova, *Let us have a dialogue with the nation: On dramaturgy in the National Theatre* 595

Juan Carlos Martel, *Diálogos libres* 603

Chusa Barbero, *De diálogos y maternidades* 605

Reseñas
Hooks, Bell (2001). *Todo sobre el amor*.
Barcelona: Paidós 621

Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*.
Londres/ Nueva York: Verso 627

Bohm, David. *On Dialogue*. London/ New York:
Routledge 633

Campagna, Federico (2018). *Technic and magic, the reconstruction of reality*. Bloomsbury Academic 639

Freire, Paulo (2005). *Pedagogía del oprimido*.
México: Siglo XXI. 647

Melgares, Miguel Ángel (2021). *Performance. Actuación extraña en la que aplaudes sin entender*.
Granada: Centro José Guerrero Diputación de
Granada 651

Nancy, Jean-Luc (2000). *La comunidad inoperante*.
Chile: Libros Arces-Lom 655

Rancière, Jacques (2010). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*.
Barcelona: Laertes. 659

Normas editoriales 665

ÍNDICE

ACOTACIONES

Política editorial

La RESAD viene editando libros, revistas, folletos y demás publicaciones en distintos formatos y soportes desde 1992. En la actualidad su línea editorial se desarrolla en cuatro ámbitos: ediciones informativas con contenido administrativo destinadas a los alumnos, ediciones de textos teatrales de los egresados en Dramaturgia, ediciones académicas, con manuales, ensayos, monografías o la Colección Biblioteca Temática RESAD y, finalmente, ediciones periódicas. Dentro de estas últimas se encuentra la revista semestral de investigación y creación teatral *Acotaciones*. La revista se articula en tres apartados. La sección de Artículos publica investigaciones inéditas (y sometidas a revisión por evaluadores externos.) en cualquiera de los ámbitos desde los que se puede abordar el estudio del teatro: literatura dramática, espectáculo teatral, interpretación, dirección de escena, escenografía, recepción, historia social, sociología del teatro, filosofía y teatro, etc. La sección Cartapacio publica un texto teatral breve y otro de duración convencional de algún autor relevante o emergente en el ámbito actual de la literatura dramática en castellano. El texto largo va acompañado de un estudio del autor y de un apéndice que recoge su producción dramática. Finalmente, la sección Crónica recoge noticias de interés sobre el teatro producidas a lo largo del año (congresos, exposiciones...) e incluye una sección de reseña de libros y revistas teatrales. Todos nuestros libros se editan con empresas privadas, por una evidente razón: la distribución y venta de los libros en las mejores condiciones y con las máximas facilidades para el lector. La labor de la RESAD es seleccionar el material a editar y subvencionarlo para que esté en el mercado, llegando así a su público potencial: profesores y estudiantes de teatro, investigadores, profesionales, promotores y productores teatrales, lectores de literatura dramática, bibliotecas y centros de documentación y, en líneas generales, cualquier persona interesada en el teatro. A cambio de esa inversión, la RESAD recibe un determinado número de ejemplares que distribuye interiormente o bien dona a bibliotecas.

ARTÍCULOS

ARTÍCULOS: Monográfico Diálogos

Tespis y Sócrates en el locutorio: sobre formas, historia y vida del diálogo
María J. Ortega Máñez

Dirección teatral en el diálogo con el grupo: escucha, decisión y enunciación
Fwala-lo Marin

Pedagogía de la máscara neutra. Conversaciones con Gisèle Barret
María Paz Brozas Polo

El aula como escenario: una lectura sobre el ámbito teatro y educación en Chile (2010-2020)
Catalina Villanueva, Héctor Ponce y Tania Faúndez

Experiencia de creación teatral sobre el abuso sexual infantil
Luz Elena Muñoz Salazar

La reinterpretación contemporánea del ángulo oblicuo en William Shakespeare: Miguel del Arco
Begoña Gómez Sánchez

Las canciones *(2019), de Pablo Messiez: teatro, música y poesía, con Chéjov de fondo*
Guillermo Laín Corona

Long-term Underlying Conditions of Theatre Performance and its Symptomatology During the Pandemic: Chronic Untreated Pathologies and Temporary Remedies
Eleni Timplalexi

ARTÍCULOS: Miscelánea

Staging Maria Edgeworth's New Woman in Whim for Whim *(1798)*
Carmen María Fernández Rodríguez

Títeres bidimensiones: Lagar, Barradas, Lorca, Lanz
Andrew A. Anderson

Danza y mercancía: constelación y fetiche
Miguel Ballarín

Prince Hal and Hamilton: becoming a leader in Shakespeare's Henriad and Lin-Manuel Miranda's musical
Ana Crespo Roca

Sagrarios de la danza: la 'imagen-danza' en la modernidad audiovisual
Victoria Mateos de Manuel

SINOPTICA

DIÁLOGOS

«El diálogo puede servir no sólo para hacer comunes ciertas ideas o ítems de información que ya son conocidos, sino también para hacer algo en común, es decir, para crear conjuntamente algo nuevo».

David Bohm en *Sobre el diálogo* (1990)

El diálogo está en el centro del teatro: el diálogo entre los personajes, el diálogo con el público, los diálogos de creación. Hoy en día, el diálogo adquiere una nueva importancia y significado. El teatro posdramático se hace a menudo en colectivos creativos desjerarquizados y en colaboración, donde el diálogo se produce a lo largo de todo el proceso. Esta experiencia es aún más evidente en la performance contemporánea, donde la creación suele generarse a través de diálogos con el material: materias primas, documentos, ready-mades, procesos, prácticas, comunidades, personas. El proceso de co-creación de diálogo continúa en la relación que se establece con el público, ya sea a través de la participación directa o simplemente por su mera presencia. Los diálogos de la performance también suelen incluir diálogos con culturas, entornos, espacios y políticas. Al ser un lugar discursivo de la experiencia, la performance contemporánea crea posibilidades para nuevas formas de pensar y nuevas formas de ver, y lo hace instigando posibilidades de diálogos y de diferencias. Así pues, el diálogo que los personajes enuncian en el escenario deja de ser lo más importante; reformulando las palabras de Peter Womack (2011), podríamos decir que en la actuación contemporánea los diálogos que están en la performance no son tan importantes como los diálogos en los que está la performance.

David Bohm afirma que el diálogo consiste en crear algo nuevo juntos, en hacer algo en común, algo compartido, algo que aún no existe. En la performance contemporánea, a veces es una nueva experiencia, a veces un nuevo conocimiento, a veces una nueva incógnita, a veces una nueva forma de ver las cosas. Pero normalmente es una forma de pensar juntos, que puede acontecer incluso sin palabras; a menudo a través del hacer, y el hacer juntos, y frecuentemente con la implicación total de nuestros cuerpos.

El diálogo es nuestra forma de estar en el mundo, constantemente dependientes de la naturaleza, de otras personas, palabras, grupos. Nuestros cuerpos están en constante creación y disolución en el diálogo con el mundo: la comida, el líquido, el aire. Lo mismo ocurre con nuestras mentes, que cambian constantemente en función del entorno, de las personas que conocemos, de los libros que leemos. Nunca podemos ser totalmente independientes, solo dependientes, en diálogo. Estamos en diálogo con los humanos, pero también con los organismos inertes, y con las plantas y los animales, incluso con los objetos. A veces somos conscientes del diálogo, pero a menudo damos esos diálogos por sentado y, por tanto, no podemos ser realmente conscientes de lo que ocurre. Podemos decir que nuestro ser es en realidad un constante "estar con", y la conciencia de estas dependencias es crucial por razones políticas, económicas y ecológicas.

La comprensión de estos procesos de diálogo se está volviendo importante también para la educación: una educación en la que ya no hay "maestros" ni "autoridad", en la que nadie es dueño de la información –en la que el profesor es, fundamentalmente, la persona con más experiencia y con una gran responsabilidad hacia los alumnos.
Como nos recuerda David Bohm, estar en silencio no es un problema; escuchar es tan importante como hablar.

Este número de Acotaciones recoge ocho artículos que siguen las siguientes líneas de investigación: el arte del diálogo y el arte dialógico (María J. Ortega Máñez**,** *Tespis y Sócrates en el locutorio: sobre formas, historia y vida del diálogo*), el diálogo y la creación de teatro (Fwala-lo Marin, *Dirección teatral en el diálogo con el grupo: escucha, decisión y enunciación*; Begoña Gómez Sánchez, *La reinterpretación contemporánea del ángulo oblicuo en William Shakespeare: Miguel del Arco*; Guillermo Laín Corona, Las canciones *(2019), de Pablo Messiez: teatro, música y poesía, con Chéjov de fondo*), diálogo en la educación teatral y pedagogías más allá de las jerarquías

(María Paz Brozas Polo, *Pedagogía de la máscara neutra. Conversaciones con Gisèle Barret*; Catalina Villanueva, Héctor Ponce Y Tania Faúndez, *El aula como escenario: una lectura sobre el ámbito teatro y educación en Chile (2010-2020)*), pensar juntos o modos dialógicos de colaboración en las artes escénicas (Luz Elena Muñoz Salazar, *Experiencia de creación teatral sobre el abuso sexual infantil*) y diálogos públicos y diálogo con el público (Eleni Timplalexi, *The Pandemic Symptomatology of Theatre Performance and Long-term Underlying Conditions: Parodic Remedies and Chronic Untreated Pathologies*)

Asimismo, en la sección Cartapacio se publica en castellano e inglés el texto *Stranger H: no se recuerda en soledad*, de la artista mexicana Cristina Maldonado[1]. Residente en Praga (República Checa) desde hace dos décadas, Cristina se formó como bailarina de danza posmoderna, y en la actualidad trabaja principalmente con dos materiales: los medios y los extraños. Comenzó a explorar actuaciones realizadas por y para extraños a través de mensajes de texto a principios de 2000. Desde entonces, ha trabajado con proyección en vivo, películas, medios sensoriales interactivos, VR, siempre con el propósito de crear la posibilidad de que el público experimente la realidad de nuevas maneras, así como descubrir frecuencias ocultas de dicha realidad. Trabajar con extraños, personas que conoce al azar o a propósito, personas ajenas a los círculos artísticos, es otra forma para Cristina de acceder a perspectivas que no están disponibles en su entorno cotidiano.

En la sección Crónica se presentan trabajos de muy distinta índole en diferentes formatos: una entrevista a la artista holandesa Lotte van de Berg sobre su proyecto *Building Conversation*, dos artículos fotográficos, uno de ellos de la diseñadora de vestuario danesa Charlotte Ostergaard sobre un proyecto personal a partir del diálogo con el vestuario: *Conversation costume – an embodied costume improvisational process.: Hosting, co-creation, listening, and embodied dialogues*, y otro de la artista Susana Botero Santos: *She/her Fasciarium*, sobre una pieza-paisaje performativa y participativa llevada a cabo en DAMU, Praga. Por su parte, Marta Ljubkova, dramaturgista jefa del Teatro Nacional de Praga, nos habla en *Let us have a dialogue with the nation (On dramaturgy in the National Theatre)*, de las estrategias que se están llevando a cabo en su teatro para

[1] https://cristinamaldonado.com

incluir las demandas sociales en la programación, mientras que Juan Carlos Martel, director del Teatro Lliure, reflexiona libremente sobre el diálogo en el teatro contemporáneo en *Diálogos libres*. Cierra la sección *De diálogos y maternidades*, una crónica-diálogo de Chusa Barbero sobre las IX Jornadas de Teatro y Feminismos de la RESAD.

Finalmente, el apartado de Reseñas incluye ocho libros, algunos ya clásicos, para seguir profundizando en el tema del diálogo en la pedagogía y la práctica del teatro contemporáneo y posdramático.

Sodja Zupanc Lotker (DAMU) y
Miguel Ángel Melgares (DAS Theatre)

TESPIS Y SÓCRATES EN EL LOCUTORIO. SOBRE FORMAS, HISTORIA Y VIDA DEL DIÁLOGO

THESPIS AND SOCRATES IN THE CALL CENTER. ON FORMS, HISTORY AND LIFE OF DIALOGUE

María J. Ortega Máñez*
Universitat de les Illes Balears (IEHM)
(m.ortega@uib.es)
https://orcid.org/0000-0003-2802-0276

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.01
ISSN 2444-3948

Resumen: Diálogo y entendimiento, para la sensibilidad contemporánea, van tan a la par como lo fueron para los antiguos griegos diálogo y disenso. Este ensayo pretende revisar algunos fundamentos históricos, teóricos y vivenciales del diálogo desde la doble vertiente del teatro y la filosofía. A modo de deslinde, se distingue primero el diálogo de otras dos prácticas afines: la conversación y el coloquio, asociando a cada una de ellas un contexto histórico-cultural. A continuación, de la mano de Tespis y Sócrates, repasamos su nacimiento paralelo en teatro y filosofía, subrayando como fundamentos comunes el cuestionamiento y la necesidad del otro. Por último, interrogándonos sobre el uso cotidiano del diálogo, reexaminamos el tópico según el cual «hablando se entiende la gente» a la luz del pensamiento de Ortega y Gasset, el cual ofrece algunas claves, compartidas por ciertos teóricos del teatro, sobre los límites y posibilidades de este *decir a través*.

Palabras Clave: diálogo, filosofía, teatro.

Abstract: Dialogue and understanding are for us as close as dialogue and dissent were for the ancient Greeks. This essay aims to review some historical, theoretical and experiential foundations of dialogue from the double perspective of theater and philosophy. By the mean of conceptual demarcation, dialogue is first distinguished from two other related practices: conversation and colloquy, associating to each of them a historical-cultural context. Next, the parallel birth of dialogue in theater (with Thespis) and philosophy (thanks to Socrates) is reviewed, underlining the role of questioning and otherness as common foundation. Finally, by inquiring our daily use of dialogue, I re-examine the Spanish proverb "by talking we come to understand people" in the light of Ortega y Gasset's thought, which offers some keys, shared by certain theorists of theater, about the limits and possibilities of this *saying through*.

Key Words: dialogue, philosophy, theater.

Sumario: 1. Formas: conversación, coloquio, diálogo. 2. Historia: entre el teatro y la filosofía 3. Vida. Una realidad: la gente habla. 4. Conclusiones. 5. Obras citadas. 6. Notas.

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

María J. Ortega Máñez es doctora en Literatura Comparada (Historia y teoría del teatro) y máster en Filosofía por la Universidad de la Sorbona, París. Ha impartido docencia y trabajado como investigadora en dicha universidad, el Instituto de Estudios Políticos de París, la Universidad de Viena, la KU Leuven y en la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León. Actualmente desarrolla su propio proyecto de investigación en la Universitat de les Illes Balears (programa «María Zambrano»). Su investigación se centra en la relación entre teatro y filosofía, la cual analiza a través de diversos métodos y ámbitos de estudio: teoría literaria, estética, filosofía y teatro griego clásico, teatro español barroco, filosofía española del siglo XX. Compagina la actividad académica con la traducción editorial y colaboraciones artísticas puntuales.

Le dialogue —chose écrite et parlée— n'appartient
pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre.
Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*

La palabra es un sacramento de muy delicada administración.
José Ortega y Gasset, *Prólogo para franceses*

Los tiempos que corren ven en el diálogo el abracadabra de la conciliación, la vía directa del entendimiento. Basta reparar en la dosis de apertura y apaciguamiento que conlleva el adjetivo *dialogante*. Junto a esta connotación, otro signo es la insistencia con la que la palabra viene usada. Desde aquel grandilocuente «diálogo o alianza de civilizaciones» a nuestra diaria «mesa de diálogo», el mantra del consenso no ha dejado de resonar. Si además de la política consideramos la extensión que el término alcanza en muchos otros ámbitos, fácilmente observamos que el diálogo es en nuestra época un cajón de sastre en el que caben, bajo una vaga metonimia, todas las prácticas inter y extrahumanas. Los nuevos dialogismos a los que han abierto las redes sociales y los diversos sistemas de mensajería instantánea contribuyen a difuminar quizá más los contornos de una práctica-concepto de por sí ya fronteriza.

La ocasión nos parece propicia para volver a reflexionar sobre la naturaleza y el alcance de una palabra que, como tantas bellas cosas, nos regalaron los griegos, hará unos dos mil quinientos años. Las siguientes páginas pretenden revisar los fundamentos teóricos e históricos del diálogo desde la doble vertiente que lo generó: el teatro y la filosofía. De ahí que el título coloque a sus pioneros en dichos campos, Tespis y Sócrates respectivamente, a ambos lados de la línea, en renovada situación de diálogo.

Esta confluencia interdisciplinar se verifica a lo largo de todo este trabajo, alternándose los puntos de vista filosófico y teatral en cada aspecto que tratamos. Así parece prescribírnoslo el tema y su fundamental carácter mediador. Con el fin de acotar y despejar el campo de estudio, procuramos, en una primera parte, distinguir el diálogo de prácticas cercanas cuales son la conversación y el coloquio. A continuación repasamos las condiciones históricas que favorecieron su surgimiento paralelo, en teatro y filosofía, subrayando el común mecanismo interrogador que define tanto su ejercicio en la antigua Grecia como el género literario

que lleva su nombre. Por último, adoptando la perspectiva de nuestro vivir cotidiano, nos preguntamos a qué responde el diálogo y por qué lo empleamos tan profusamente. A tal propósito reexaminamos el tópico según el cual «hablando se entiende la gente» a la luz del pensamiento de Ortega y Gasset, el cual ofrecerá algunas claves, a las que apuntarán desde otro enfoque Philippe Lacoue-Labarthe y Denis Guénoun, sobre los límites y las posibilidades de este decir singular. Formas, historia y vida son pues las partes en las que hemos subdividido las preguntas demasiado grandes que laten en el fondo de estas páginas: ¿qué es y qué puede, en definitiva, el diálogo?

1. Formas: conversación, coloquio, diálogo

Contrariamente a cierta tendencia actual a la amalgama y extensión de los conceptos, nuestro primer intento va aquí encaminado a determinar, al menos, aquello que el diálogo no es. A modo de deslinde conceptual, trataremos de distinguir en lo posible el diálogo de otras dos prácticas afines: la conversación y el coloquio. Con ello pretendemos hacer resaltar sus rasgos distintivos no solo mediante una definición abstracta, sino de manera concreta, para lo cual asociaremos a cada una de estas formas un contexto histórico-cultural, del que son representativas.

1. 1. Conversación

Designa esta práctica, en general, el intercambio de palabras, en tono distendido, sometido a todo tipo de coacciones y situaciones sociales. Este último elemento, lo social, constituye para el filósofo del lenguaje Francis Jacques la clave que distingue la conversación del diálogo: mientras la primera alude a la comunicación social, el segundo hace más bien referencia a la comunicación interpersonal, que pone en juego una relación de reciprocidad en la que la palabra se ve liberada de prohibiciones y restricciones (cf. Jacques, 1988). Así, para el sociólogo alemán Georg Simmel, la conversación representa en ella misma la expresión de la sociabilidad pura. Se trata de un tipo de comunicación que tiene su fin en sí mismo, en la medida en que ejerce las formas del vínculo social;

acentúa, de un modo a la vez lúdico y estético, la formalidad del vínculo de reciprocidad entre individuos (Simmel, 1981, págs. 131 y ss.).

Perla del clasicismo francés, la práctica de la conversación se desarrolla durante los siglos XVII y XVIII en el ámbito de la cultura mundana de una sociedad cultivada, caracterizada por la búsqueda de una dimensión estética a la vez que hedonista, cuya influencia en la literatura será palpable (cf. Fumaroli, 2015, pág. 221). En este contexto, la conversación llega a constituirse en arte. Nace este como entretenimiento fino, juego destinado al ocio y al placer. La conversación obedece a leyes estrictas de claridad, medida, elegancia y respeto que garantizan la armonía de su buen desarrollo. El talento de escuchar era incluso más apreciado que el de hablar. Una exquisita cortesía frenaba la impetuosidad e impedía el enfrentamiento verbal. Asume pronto el estatus de rito central de la sociabilidad noble mundana. Los salones se convertirán, de esta forma, en lugares preferentes de conversación intelectual y política. «De un siglo a esta parte, el curso de las ideas ha estado enteramente guiado por la conversación», afirma Madame de Staël al final del Antiguo Régimen (Craveri, 2001, pág. 483, trad. nuestra).

Con la llegada de las Luces, la naturaleza de la reflexión sobre la conversación cambiará de signo; ya no se atendrá únicamente a las preocupaciones estéticas de una élite de privilegiados, sino que afrontará los problemas fundamentales de la nueva cultura ilustrada. El caso de Diderot es emblemático.[1] *Le rêve de d'Alembert* (1769) o *Paradoxe sur le comédien* (1769) son textos escritos en forma de diálogo; pero cuando el mismo Diderot denomina en alguna de estas obras la forma de esta conversación escrita, usará el término *entretien*. Así, *Entretiens sur le Fils naturel* (1757), *Entretien entre d'Alembert et Diderot* (1769), *Entretien d'un père avec ses enfants (*1771) ... *Entretien* procede del verbo *entretenir*, el cual se traduce en castellano como «mantener» o «entretener». El mismo d'Alembert define el *entretien* como casi-sinónimo de la *conversation*, y esta última se asemeja a una serie de intercambios rápidos de palabra en los que uno no se toma la molestia de dar a las palabras todo su valor, según señala Pierre Frantz en un trabajo dedicado a Diderot en el que se distinguen precisamente las formas que aquí tratamos (Frantz, 2005, págs. 36-45).

Sin dejar a Diderot, en su monumental proyecto editorial, la *Enciclopedia* (1751-1772), hallamos un decálogo que permite comprender la conversación tal y como la concibe el espíritu francés ilustrado:

> Les lois de la conversation sont de ne pas s'appesantir sur aucun objet, mais de passer légèrement, sans effort et sans affectation, d'un sujet à un autre ; de savoir y parler de choses frivoles comme de choses sérieuses ; de se souvenir que la conversation est un délassement, et qu'elle n'est ni un assaut de salle d'armes, ni un jeu d'échecs ; de savoir y être négligé, plus que négligé même, s'il le faut : en un mot, de laisser, pour ainsi dire, aller son esprit en liberté, et comme il veut ou comme il peut ; de ne point s'emparer seul et avec tyrannie de la parole ; de n'y point avoir le ton dogmatique et magistral : rien ne choque davantage les auditeurs, et ne les indispose plus contre nous. (VVAA, 1988, págs. 165-166).

En suma, no hay en la conversación un objetivo concreto más allá de la distracción o el entretenimiento, fuere este de tipo intelectual. Expresión de la sociabilidad por excelencia, se trata de una práctica altamente codificada en la que sin embargo prevalecen coercitivamente la ligereza, el agrado y el buen gusto.

1. 2. Coloquio

En la *Enciclopedia* encontramos igualmente una interesante distinción entre *diálogo* y *coloquio*: «*Dialogue* est le propre aux conversations *dramatiques*, et *colloque* aux conversations *polémiques* et publiques qui ont pour objet des matières de doctrine, comme le colloque de Poissy».[2] El contenido y el tono parecen ser, por tanto, los que diferencian a ambos tipos de conversación, dramático en el caso del diálogo, teológico y polémico en el del coloquio. En su origen, en efecto, este último término designaba las conferencias religiosas cuyo fin era debatir un punto de doctrina o de conciliar perspectivas diversas. Por extensión, también denomina reuniones y conferencias de especialistas para debatir un problema, «sin que necesariamente haya de recaer en acuerdo», apunta el DRAE, como demuestran los innumerables que proliferan hoy en el ámbito académico. Con frecuencia, *coloquio* hace referencia a la discusión o intercambio que sigue a una conferencia, sobre la cuestión tratada en ella.

Etimológicamente, del latín *co-* (unión) y *loqui* (hablar), el *colloquium* viene a ser una *con-versación*, si bien, como vemos, sus historias culturales trascurren por derroteros diversos. Esta acepción (segunda del DRAE), que hermana el coloquio con la conversación y designará su

versión literaria, es la que ilustra la última de las *Novelas ejemplares* (1613) cervantinas, el *Coloquio de los perros*. Bajo este título, Cervantes escenifica la conversación entre dos perros, Cipión y Berganza, que guardan el Hospital de la Resurrección de Valladolid. Una noche, al comprobar maravillados que han adquirido la insólita facultad del habla, deciden por turno, mientras dure el milagro, contarse uno a otro sus vidas. El relato de Berganza está construido según los principios estructurales básicos de la novela picaresca. A través del contrapunto de los comentarios de su interlocutor canino, Cervantes cuestiona algunos de los presupuestos y técnicas de este género, a la vez que reflexiona, verosimilitud mediante, sobre las relaciones entre literatura y realidad. ¿Por qué se nos presenta como *coloquio*, y no como *conversación* o *diálogo*? Los especialistas han señalado algunas tradiciones literarias dialógicas al respecto[3]. Con todo, la charla que leemos tiene poco de argumentativa o nada de polémica; es más, todo devaneo crítico es tachado de «murmuración» y reprendido por Cipión. El deslizamiento de la acepción original, técnica, a la más corriente hoy, que recoge asimismo el adjetivo *coloquial*, parece haberse ya consumado en el castellano de Cervantes. Lo que aquí quisiéramos destacar de esta invención y su dispositivo narrativo es el asombro inicial que produce la repentina toma de conciencia de tener el don de la palabra —«Todo lo que dices, Cipión, entiendo, y el decirlo tú y entenderlo yo me causa nueva admiración y nueva maravilla» (Cervantes, 2013, pág. 541)— y el impulso consiguiente: aprovechar de él sin dilación ni disquisiciones para lo que más importa: contarse.

> Empero ahora, que tan sin pensarlo me veo enriquecido deste divino don de la habla, pienso gozarle y aprovecharme dél lo más que pudiere, dándome priesa a decir todo aquello que se me acordare, aunque sea atropellada y confusamente, porque no sé cuándo me volverán a pedir este bien que por prestado tengo (Cervantes, 2013, pág. 545).

Más acá de toda definición antropocéntrica, Cervantes señala así el grado cero de este tipo de comunicación: la capacidad del lenguaje y el *otro*; imprimiéndole además su punto de maravilla y un acusado carácter vivencial.

1. 3. Diálogo

«Discours que les hommes face-à-face tiennent entre eux, s'interpellant et échangeant énoncés et objections, questions et réponses», según la definición de Emanuel Levinas (1986, pág. 211). Inherente a la facultad humana del lenguaje y a la vida en comunidad, el diálogo parece consustancial a la constitución del ser humano como tal. La palabra que lo designa —acaso su primera elaboración cultural— es griega. El más escueto análisis etimológico nos aleja ya del convencionalismo social de la conversación dieciochesca o del *hablar por hablar* de la cháchara coloquial. La misma palabra *διάλογο* —compuesta por el prefijo *διά*— (que no *δύο*-) y la raíz *logos*— dice que hay en él una «razón que atraviesa».

Hoy en día ha adquirido un significado técnico, refiriéndose a las palabras transcritas en estilo directo, intercambiadas entre dos o más interlocutores. En este sentido se opone tanto al estilo indirecto como al monólogo (Souriau, 1990, pág. 573). Pero el diálogo es también un género literario autónomo, además de fundar la escritura dramática y la filosófica — punto que desarrollaremos en lo que sigue.

En suma, si hubiéramos de clasificar estas tres formas de lo más vital, espontáneo, improvisado, a lo más representado —fijado por escrito, alcanzando la categoría de género literario— resultaría el orden en el que las hemos tratado: la conversación, el coloquio, el diálogo; si bien las fronteras entre ellas no siempre son nítidas: de la conversación podemos tener huella escrita (el *entretien*), del coloquio también (las actas), y el diálogo nace como imitación del debate oral, como veremos a continuación.

2. Historia: entre teatro y filosofía

Transposición de la lengua hablada en la lengua escrita, el diálogo se sitúa técnicamente en esta tensión. La dificultad de afrontar el diálogo desde un punto de vista teórico radica, en efecto y pese a ser escrito, en su primordial carácter oral. Conviene prestar atención a las condiciones en las que surge, pues como toda realidad histórica, su advenimiento responde a unas necesidades y es favorecido por un contexto.

2. 1. Nacimiento

La Antigüedad más lejana no comporta diálogos. La Biblia tampoco los presenta. Al igual que los relatos que los antiguos egipcios nos han legado, los breves intercambios contenidos en el Libro sagrado y la literatura rabínica antigua están siempre enmarcados por un narrador que detenta el control de la palabra. Es también el caso de la literatura griega arcaica: aunque el diálogo aparezca ya en las primeras epopeyas,[4] el control del discurso por parte de un narrador que anuncia, encuadra y comenta las réplicas no está nunca en entredicho.

El diálogo nace como forma de escritura literaria autónoma en el siglo V a. C. en Atenas. No es ninguna casualidad: responsables de ello son las condiciones políticas, sociales y culturales que la democracia ateniense instaura (Cf. Romilly, 1992, págs. 127, 151, *passim*). Tampoco hay nada casual en que los tres ámbitos a través de los cuales la democracia se ejerce, se manifiesta y se cuestiona —y que contribuyen, a la postre, al esplendor cultural de la Atenas clásica—, aun con modalidades distintas, estén fundados en la práctica del diálogo, a saber: la política, la filosofía y el teatro.

El régimen democrático enmarca también cronológicamente el periodo durante el cual esta nueva forma de escritura surge, llega a su apogeo y decae. En menos de trescientos años, entre las reformas de Solón y la conquista de Filipo (594-322 a. C.), se crean obras considerables en valor y cantidad, redactadas en forma de diálogo directo, sin mediaciones narrativas, en las que por regla general se enfrentan dos interlocutores. Esta forma literaria particular se desarrolla en dos direcciones: el teatro y la filosofía. Veamos más en detalle este curioso paralelismo.

2.2. Teatro

El diálogo con nombres[5] es la forma específica de la escritura dramática. Así reconocemos a simple vista un texto de teatro. Pero advirtamos en seguida que la dimensión dialógica es inherente al teatro antes incluso de que el diálogo escrito se convierta en su forma característica. Hay que situar la incidencia del dialogismo en el origen mismo del hecho teatral: en el advenimiento del actor o, cuando menos, en su designación.

Se admite ampliamente que la tragedia deriva del ditirambo, género enraizado en el culto a Dioniso, constituido por coros y danzas, que aparece hacia finales del siglo VII a. C. en la región de Corintio. El ditirambo habría sido introducido en Ática por un poeta lírico que organizaba representaciones de ciudad en ciudad llamado Tespis, el cual es comúnmente considerado como el primer actor y el inventor de la tragedia (Pickard-Cambridge, 1962, pág. 78). En 535 a. C. Pisístrato fundó las *Grandes Dionisias*, instituyendo en Atenas el culto de Dionisio Eléuteros — de Eléuteras, demos entre Beocia y Ática. Para dar mayor realce a dichas festividades, organizó un concurso en el que resultó ganador Tespis, quien introdujo el primer actor frente al coro de cantores del ditirambo. Ahí estaba el núcleo de la primera tragedia.

Tespis es, por tanto, el nombre propio del primer poeta-actor. Pero el nombre común griego de esta figura que él representa es *hypokrités*, «el que responde», «el que da la réplica». ¿Responde a quién? Al coro, según la mayoría de los intérpretes (cf. Zucchelli, 1963). Esta denominación primera del actor caracteriza la función que con su surgimiento se hace necesaria: establecer un diálogo con el coro del cual se ha separado — que no fingir, como su significación en las lenguas latinas haría pensar. Puede verse la evolución del teatro antiguo como un proceso de profundización de esta tendencia dialogadora:

> Cuando había un solo actor —el poeta—, el diálogo entre este último y el corifeo constituía todo el diálogo. Cuando el número de actores aumentó y estos se independizaron del coro, mantuvieron su vínculo con el corifeo, generalmente dirigiéndose a él cuando entraban en escena, contestando a sus preguntas, calmando sus temores, escuchando pacientemente sus dos versos de comentario, inevitable y evidente después de cada tirada (Baldry, 1975, pág. 96, trad. nuestra).

Pero el centro de gravedad del diálogo pasó luego a ser el intercambio entre actores, uno de ellos convirtiéndose en «protagonista» (Pickard-Cambridge, 1962, pág. 96). Este aumento del número de actores, con el consecuente diálogo entre ellos, es justamente el fenómeno que para Aristóteles confiere a la tragedia su forma definitiva. En efecto, cuando el estagirita traza en su *Poética* (4, 1449a9-17) la historia de la tragedia desde sus orígenes establece precisamente la instauración del diálogo entre los actores, que él fecha y hace derivar de la introducción

del segundo actor por parte de Esquilo, como el momento en que la tragedia, en su evolución a partir del ditirambo, alcanza plenamente la configuración que la define como tal:

> Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación, tanto ella como la comedia, gracias a los que entonaban el ditirambo [...] fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo; y, después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza. En cuanto al número de actores, fue Esquilo el primero que lo elevó de uno a dos, disminuyó la intervención del coro y dio el primer puesto al *diálogo*. (Aristóteles, 1974, págs. 139-140, cursiva nuestra).

Sófocles añadió luego un tercer actor, y ya no aumentó más. Repárese, por consiguiente, en el importante papel que juega el diálogo en esta evolución. ¿A qué es esto debido?

Si el diálogo llega a dar al teatro su forma dramática plena, tal vez sea porque el teatro *in nuce* —la tragedia—, está fundado en un principio intrínsecamente dialéctico, el cual se manifiesta, tanto en su forma de escritura como en su evolución histórica, en forma de interrogación. En *Mito y tragedia en Grecia antigua* (1977) Jean-Pierre Vernant explica la manera en la que la tragedia se refiere al mundo mítico del que procede y se inspira, poniendo este universo legendario y heroico entre interrogantes: «la tragedia se distancia de los mitos heroicos en los que se inspira y que transpone con mucha libertad. Los cuestiona» (Vernant y Vidal-Naquet, 2002, p. 20). En este mismo sentido, Roland Barthes caracteriza la estructura del teatro griego como alternancia orgánica entre la cosa interrogada (acción, escena) y el hombre que interroga (coro, comentario) (Barthes, 1965, pág. 517). A modo de ejemplo, puede observarse la riqueza interrogativa de la siguiente escena paradigmática de la *Antígona* sofoclea:

> ANTÍGONA. Ya me tienes: ¿buscas aún algo más que mi muerte?
> CREONTE. Por mi parte, nada más; con tener esto, lo tengo ya todo.
> ANTÍGONA. ¿Qué esperas, pues? A mí, tus palabras ni me placen ni podrían nunca llegar a complacerme; y las mías también a ti te son desagradables. De todos modos, ¿cómo podía alcanzar más gloriosa gloria que enterrando a mi hermano? Todos éstos, te dirían que mi acción les

agrada, si el miedo no les tuviera cerrada la boca; pero la tiranía tiene, entre otras muchas ventajas, la de poder hacer y decir lo que le venga en gana.
CREONTE. De entre todos los cadmeos, este punto de vista es solo tuyo.
ANTÍGONA. Que no, que es el de todos: pero ante ti cierran la boca.
CREONTE. ¿Y a ti no te avergüenza, pensar distinto a ellos?
ANTÍGONA. Nada hay vergonzoso en honrar a los hermanos.
CREONTE. ¿Y no era acaso tu hermano el que murió frente a él?
ANTÍGONA. Mi hermano era, del mismo padre y de la misma madre.
CREONTE. Y, siendo así, ¿cómo tributas al uno honores impíos para el otro?
ANTÍGONA. No sería ésta la opinión del muerto.
CREONTE. Si tú le honras igual que al impío...
ANTÍGONA. Cuando murió no era su esclavo: era su hermano.
CREONTE. Que había venido a arrasar el país; y el otro se opuso en su defensa.
ANTÍGONA. Con todo, Hades requiere leyes igualitarias.
CREONTE. Pero no que el que obró bien tenga la misma suerte que el malvado.
ANTÍGONA. ¿Quién sabe si allí abajo mi acción es elogiable?
CREONTE. No, en verdad no, que un enemigo... ni muerto, será jamás mi amigo.
ANTÍGONA. No nací para compartir el odio sino el amor.
CREONTE. Pues vete abajo y, si te quedan ganas de amar, ama a los muertos que, a mí, mientras viva, no ha de mandarme una mujer (Sófocles, 2000, vv. 442-530).

Esta función de cuestionamiento que la tragedia presenta en su estructura misma tiene su correlato en la evolución del género. Barthes —y, antes que él, Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1872)— ve en la disminución progresiva del papel del coro y del elemento interrogador el signo de una evolución paralela por la vía de la secularización:

Sófocles es menos 'religioso' que Esquilo, Eurípides menos que Sófocles. La interrogación pasa a formas más intelectuales, la tragedia evoluciona hacia lo que hoy llamamos drama, incluso a la comedia burguesa, fundada en conflictos de caracteres y no conflictos de destino [...] Para el

> teatro, el tiempo de las preguntas había quedado atrás (Barthes, 1965, pág. 518, trad. nuestra).

Así pues, puede asimilarse el apogeo de la tragedia con el punto en el que el cuestionamiento de los valores es más vivo. La interrogación es la forma que este dialogismo originario presenta. El teatro griego se sitúa de este modo en el siglo IV a. C. entre otros dos tipos de interrogaciones: una religiosa —la mitología— y otra laica —la filosofía.

2. 3. Filosofía

> Como antiguamente en la tragedia había solamente el coro, después Tespis introdujo un actor, a fin de que el coro descansase: luego Esquilo la dio dos actores, Sófocles tres, y de esta forma se fue perfeccionando la tragedia; así también la Filosofía versaba solamente sobre una parte, que es la física; y después Sócrates añadió la moral, y [por último], Platón inventó la dialéctica y acabó por perfeccionar la Filosofía (Diógenes Laercio, 2013, [III, 30], pág. 234).

El paralelismo trazado por Diógenes Laercio entre la historia de la tragedia y la historia de la filosofía muestra que las convergencias entre ambas no escaparon a la sensibilidad helénica. Para nuestro caso, pudiéramos también declinarlo así: al principio los sabios hablaban con su única voz, luego Sócrates introdujo el diálogo, haciendo consistir en él el ejercicio de la filosofía, en fin, Platón consagró esta forma por escrito.

El diálogo toma cuerpo como género filosófico-literario autónomo en la Atenas democrática del siglo IV a. C. en torno a la figura de Sócrates. Decimos bien «en torno a», ya que el maestro, como se sabe, no escribió nada. Ya en vida se había ido forjando su leyenda; su muerte no hizo más que disparar los intentos de fijarla por escrito. Curiosamente, será escribiendo infinitamente sobre él como se intentará resucitar al filósofo ágrafo.

Son, pues, sus discípulos quienes, inspirándose en su *manera* —cual artistas posteriores de los grandes maestros del Renacimiento italiano—, instauran el género de escritura filosófica de los así llamados *sokratikoi logoi* (diálogos socráticos). Estos constituyen el caso especial en la Historia de la literatura occidental de un género cuya aparición podemos

datar y situar de forma precisa, que conoció además un éxito inmediato. Se considera que unos trescientos textos pertenecientes a la literatura socrática pudieron ser compuestos entre 395[6] y 370 a. C., una producción sin equivalente en el mundo antiguo y que parece haber eclipsado toda otra forma de expresión filosófica hasta el retorno del tratado en la segunda mitad del siglo IV (cf. Dubel, 2011, pág. 250). Antístenes, Aristipo de Cirene, Euclides de Megara y Fedón de Elis son algunos de los autores de *diálogos a la manera de Sócrates*. De toda esta literatura solo han llegado hasta nosotros de forma completa las obras de Platón y Jenofonte, ya consideradas en la Antigüedad como modelos, y de entre ellos, destaca la monumental obra de Platón, quien llevó el género a un grado de perfección artística insuperable.

Como su nombre indica, estos diálogos representan a Sócrates; y lo representan en la relación de su vida con el *logos*. Asistimos en ellos a la construcción dramática del *personaje* del filósofo. No es casual que Aristóteles, primero en anotar la existencia del género, asocie estas representaciones de la forma de interlocución característica de Sócrates con un género teatral: los mimos en prosa (*Poética*, I, 1447b9-11, cf. Aristóteles, 1974, págs. 128-129). El término *diálogos*, en el sentido de obra literaria, aparece en el siglo II a. C. en el tratado estilístico de Demetrio[7]. Antes, como hemos visto en la *Poética*, la referencia es *logoi*. Sin embargo, aunque el término *diálogos* no califique al género autónomo sino de forma tardía, conviene anotar su uso por parte de Platón, cuyo ejemplo por excelencia es su definición misma de pensamiento en *Sofista*, (263e):

> El razonamiento (*diánoia*) y el discurso (*logos*) son, sin duda, la misma cosa, pero ¿no le hemos puesto a uno de ellos, que consiste en un diálogo (*diálogos*) interior y silencioso del alma consigo misma, el nombre de razonamiento? (Platón, 2000c, pág. 461).

El diálogo cumple una función preeminente en la filosofía tal y como la entiende Platón, lo cual constituye una de las claves de su excepcionalidad: solo en Platón el diálogo se da como forma necesaria para la comprensión, esto es, como forma correlativa a una filosofía entendida como cuestionamiento. En otras palabras, según él, no solo el pensamiento se dice, se hace, y se escribe en forma de diálogo, sino que el pensamiento es en sí mismo diálogo.

Detengámonos un instante en estos *logoi* para analizar su forma. Aunque cierta tradición atribuye a Zenón de Elea la redacción de los primeros diálogos (cf. Diógenes Laercio, III, 48), y el mismo Platón hace remontar a Parménides el método de pregunta-respuesta que siguen estos diálogos escritos, podemos pensar que los *sokratikoi logoi* emanan de forma natural del método de enseñanza oral que practicaba Sócrates. Así, tal y como apunta Aristóteles en su *Poética*, habrían sido compuestos por imitación (*mimesis*) o rememoración de las entrevistas con el maestro.

¿En qué consistía esta técnica socrática del diálogo filosófico, imitada por sus discípulos? La palabra griega que la designa es *elenchos*. Tal y como nos lo presenta Platón, el *elenchos* es, desde la perspectiva ético-política que Sócrates inaugura en filosofía, un examen; es decir, un método argumentativo que se propone poner a prueba las evidencias bien asentadas, cuestionar las creencias comunes sobre la vida humana. De hecho, la única regla que Sócrates impone a aquellos a los que interroga, además de la brevedad de las respuestas, es simplemente decir lo que ellos creen. Gregory Vlastos resume así los puntos esenciales de este método mediante el cual Sócrates «lleva a cabo un examen del otro como de sí mismo» (Vlastos, 1994, pág. 159):

1. Desde el principio del *elenchos* Sócrates rechaza dar su propia respuesta a la cuestión que se debate, normalmente bajo el pretexto de no tenerla. Su célebre «no saber» es la manifestación recurrente de uno de sus rasgos característicos: la *ironía* —el oráculo de Delfos lo había designado como el hombre más sabio de Grecia. Así pues, el papel que Sócrates asume formalmente se limita a examinar la tesis de su adversario, en lugar de defender una tesis propia.
2. Puesto que la intención real de Sócrates no es solamente detectar y destruir la presunción de sabiduría de sus interlocutores, sino, además, hacer progresar la búsqueda de la verdad, si admitimos que debe descubrirla según este método toda vez que declara no saber nada, Sócrates tiene que sustraerla necesariamente a sus interlocutores. Para ello se sirve del instrumento dialéctico de la pregunta. Esto implica que, para avanzar en su búsqueda de la verdad, le hace falta alguien que responda, un *hypokrités*. El nombre con el que se conoce este método socrático que establece

así la necesidad del otro como condición necesaria para el conocimiento es *mayéutica*, «técnica para asistir en los partos». Como refiere un bello pasaje del *Teeteto* de Platón (148d-150e), Sócrates decía haber heredado su oficio de su madre, comadrona; solo que en lugar de ayudar a las mujeres a dar a luz niños, él ayudaba a los jóvenes a alumbrar conocimientos.

El punto de partida del diálogo —al menos en los diálogos socráticos o elénquicos de Platón— es el acuerdo mutuo sobre el reparto de los papeles principales: quién interroga y quién responde. Sócrates suele desempeñar el primero, pero también puede ser interrogado por otros (*Parménides*), o chivar el interrogatorio antes de tomar él las riendas (*Gorgias*), o delegar en otro interlocutor la defensa de cierta tesis (en *Laques*, 194e, Nicias es el portavoz de la definición de valentía que sabemos ser de Sócrates por *Protágoras*, 360c-d). Lo fundamental es darle vida al argumento, encarnarlo, hacer presente y activa una idea, ya sea propia o ajena[8], representar o actuar el pensamiento.

Resumiendo, la primacía del diálogo es, como vemos, la prueba manifiesta de cierto sentido griego de la alteridad constructiva. En tanto que cuestionamiento, es el motor del teatro trágico, así como el punto de partida de la investigación filosófica sobre las *cosas humanas*. Hallamos así el elemento interrogador que constituye auténticamente a la tragedia y a la filosofía. El diálogo es, de tal suerte, connatural a estos dos procesos paralelos.

3. Vida. Una realidad: la gente habla

Bajemos varios pisos hasta el rellano del diálogo: de su elaboración cultural al impulso innato que lo origina, de algunos griegos insignes al común de los mortales. Al definirlo, hemos dicho que el diálogo es inherente a la capacidad humana de lenguaje y a la vida en comunidad. Es un hecho: la gente habla. ¿Por qué? ¿Para qué? Caben bajo esas preguntas siglos de filosofía. Siendo aquí prosaicos y yendo a lo que vamos, contestaremos de momento a la segunda echando mano del dicho popular: *hablando se entiende la gente*. El entenderse, el decir y comprender recíprocamente lo que se piensa, aparece, de buenas a primeras, como función básica del diálogo, tanto en la más cotidiana situación

comunicativa como en la resolución político-diplomática de los asuntos más graves. Diálogo y entendimiento van hoy en día tan a la par como lo fueron diálogo y cuestionamiento durante la etapa griega clásica.

Pues bien: esta evidencia es precisamente la que vamos a dilucidar con ayuda de Ortega y Gasset. Las ideas que vienen a colación afloran en algunos de sus textos de 1937, tales como *Miseria y esplendor de la traducción* y, el que aquí comentaremos, *Prólogo para franceses*. Escrito por Ortega con motivo de la publicación de la traducción francesa de *La rebelión de las masas*, este prólogo viene antepuesto en todas las ediciones sucesivas, así como el *Epílogo para ingleses* (1938), si bien los textos que conforman la obra más difundida del filósofo habían comenzado a publicarse en forma de artículos en *El Sol* diez años antes. Ello explica las primeras líneas: «Este libro —suponiendo que sea un libro— data... Comenzó a publicarse en un diario madrileño en 1927 y el asunto de que trata es demasiado humano para que no le afecte demasiado el tiempo» (Ortega y Gasset, 2005, pág. 349). Efectivamente, si en 1927 Ortega perfilaba su «hombre-masa» con un ojo puesto en el ascenso del fascismo italiano, a la hora en que redacta desde Holanda su *Prólogo para franceses* la Guerra civil española hace estragos. De ahí, tal vez, el tono amargo con el que el pensador de la circunstancia enuncia a la sazón algunas de sus tesis. Pero más allá de las modalidades efectivas de publicación, la sospecha que desde el primer renglón planea sobre la condición de libro de los escritos de Ortega apunta directamente a nuestro asunto, como se verá.

Ortega, pues, publica preferentemente en periódicos de gran circulación, es decir, para el gran público y no para especialistas —analizados por cierto en este libro a título de subespecie del hombre-masa y contra quienes carga con vehemencia (cf. XII, «La barbarie del especialismo»). En palabras suyas: «como casi todo lo que he escrito, fueron escritas estas páginas para unos cuantos españoles que el destino me había puesto delante». Ortega se siente incómodo hablando *urbi et orbi*; «sufro», declara, «cuando no sé muy concretamente a quién hablo» (2005, pág. 351). Al traducirse o reeditarse un libro suyo, se ve por tanto en la necesidad de dirigirse en el prólogo a sus nuevos lectores, para hacer al menos las presentaciones y «que no entren en su lectura con ilusiones injustificadas». El cambio de destinatario hace improbable la eficacia de la comunicación, a causa de la diferencia circunstancial y una tara intrínseca del lenguaje: «cuando el hombre se pone a hablar lo hace *porque*

cree que va a poder decir cuanto piensa. Pues bien, esto es lo ilusorio. El lenguaje no da para tanto. Dice, poco más o menos, una parte de lo que pensamos y pone una valla infranqueable a la transfusión del resto» (Ortega y Gasset, 2005, pág. 350). Prueba de ello es que el lenguaje sirva igualmente para todo lo contrario: ocultar nuestros pensamientos, mentir. Pero lo peor no es eso, sino el optimismo que desprende dicha creencia, el cual nos vela la estricta verdad: «que siendo al hombre imposible entenderse con sus semejantes, estando condenado a radical soledad, se extenúa en esfuerzos para llegar al prójimo» y «acabamos muchas veces por malentendernos mucho más que si, mudos, procurásemos adivinarnos» (Ortega y Gasset, 2005, pág. 350). No, según Ortega —o Beckett, o Ionesco— hablando no se entiende la gente.

A la constatación desencantada sigue, empero, la clave iluminante que salva este humanísimo acto que es el decir: «se olvida demasiado que todo auténtico decir no sólo dice algo, sino que lo dice *alguien a alguien*» (*ibid.*, cursiva nuestra). A través de esta observación, Ortega apunta a la *condición dialógica* del lenguaje. «En todo decir hay un emisor y un receptor, los cuales no son indiferentes al significado de las palabras» (*ibid.*). La sencilla consciencia de este hecho inmuniza contra los peligros que encubre el manejo universalista de la palabra.

Es en este punto en el que el teatro se nos presenta en toda la verdad de su origen etimológico como un extraordinario punto de observación (*theatron*). El pan nuestro de cada día en teatro, muy especialmente en la comedia, es ver a un personaje decir a otro personaje algo distinto de lo que ha dicho a otro personaje, o aun de lo que dice al público en un aparte. El *qué* se relativiza en favor del *quién*, más determinante. La lección que a menudo desaprendemos es que no puede identificarse lo que dice un personaje con su pensamiento, ni con el pensamiento del autor. *Stricto sensu*, no podemos deducir que Shakespeare *piense* que «la vida es [...] una historia / contada por un necio, llena de ruido y furia, / que nada significa» (Shakespeare, 2018, pág. 355) por el hecho de que un personaje suyo, Macbeth, lo *diga* en una situación dramática determinada.

No es de extrañar que ciertos pensadores del teatro, por los caminos de la mímesis y la escena, llegaran a la misma conclusión que Ortega. En un «Diálogo sobre el diálogo» con Jean-Luc Nancy de notable densidad conceptual, Philippe Lacoue-Labarthe enuncia la siguiente proposición: «le langage est essentiellement — originellement — dialogique;

ou si tu préfères, le *logos*, *dialogos* (et non "monologue", comme le pensait, héroïquement, Novalis). L'adresse est la condition du langage» (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2005, p. 93). Sobre esta última noción, *l'adresse* — dirección, atención a, el remitir, el hecho de dirigir a alguien la palabra — ha reflexionado Denis Guénoun en un trabajo publicado en el mismo volumen. Buscando determinar la especificidad de la acción dramática, Guénoun recala en la ineludible referencia a Peter Szondi, quien en su *Teoría del drama moderno* (1956) estableció la esencial relación entre drama y diálogo. Puesto que la sustancia del drama consiste, según el crítico húngaro, en la sola reproducción de relaciones interhumanas, el terreno lingüístico en el que este mundo de relaciones puede exponerse es el diálogo. Tratando de comprender concretamente el diálogo al que se refiere Szondi, Guénoun da a su tesis una vuelta más de tuerca; y viene a hacerse una pregunta muy próxima a la de Ortega, cuando cuestionaba el decir como vehículo del pensamiento: «¿qué es presentar un mundo, o expresar un alma, en la relación interhumana?» Respuesta:

> Le caractère dialogique du discours ne tient pas à ses contenus. Pas plus qu'il ne se fonde dans l'alternance des répliques : un portrait du monde, un chant intime peuvent être dits par des locuteurs alternés, distribués entre des récitants ou choristes qui prennent tour à tour la parole. Ne reste, pour définir le noyau de dialogue, le trait dialogique le plus distinctif, que *l'adresse*. Ni ce dont on dit, ni la façon de le dire, mais le fait de le *dire à*. Ce n'est pas assez — tout discours est *dit à* : l'adresse est constitutive de tout langage. Et donc le dialogue aussi, peut-être comme le suggère Lacoue-Labarthe. Mais pour que la dimension dialogique soit avérée, et le concept pertinent, il faut en outre que ce discours «adressé à» le soit à quelqu'un, ou quelque chose, en puissance de parler aussi, en capacité de réponse. (Guénoun, 2005, pág. 134).

Una ramificación interesante de esta concepción dialógica del lenguaje —no sin correlación en el teatro, como manifiesta la cita de Artaud puesta en exergo— es la que atañe al decir de los libros, o sea, el de autor a lector. Volviendo a Ortega:

> El lenguaje es por esencia diálogo y todas las otras formas del hablar depotencian su eficacia. Por eso yo creo que un libro sólo es bueno en la medida en que nos trae un diálogo latente, en que sentimos que el autor

> sabe *imaginar concretamente* a su lector y éste *percibe* como si de entre las líneas saliese una mano ectoplásmica que palpa su persona, que quiere acariciarla —o bien, muy cortésmente, darle un puñetazo (Ortega y Gasset, 2005, pág. 350, cursiva nuestra).

Entendemos «imaginar concretamente» y «percibir» no solo como maneras de remedar al interlocutor ausente, sino como cierto tipo de escritura-lectura que predispone a la respuesta, ya sea en diferido, a distancia, por la escritura o cualquier otro medio de expresión[9]. Esta idea orteguiana había sido expuesta casi con idénticas palabras en *Prólogo para alemanes* (1932) (Ortega y Gasset, 2009, pág. 127), definiéndola allí como «la involución del libro en diálogo».

4. Conclusión

Este camino de vuelta del libro al diálogo se perfila a estas alturas como el más leal a la naturaleza de todo decir. Así lo entendió Platón, cuya obra entera se expone mediante diálogos entre personajes que se conocen. Toda idea auténtica es indesligable de aquel que la piensa, y solo es comunicable si se dirige a [*s'adresse à*] un potencial *hypokrités*, un ser concreto capaz de responder.

Involución es también el sentido que hemos seguido en estas páginas, retrotrayéndonos del diálogo escrito al hablado. Tras sondear los orígenes y la evolución del género dialógico desde una doble perspectiva filosófica y teatral, buscando el fundamento mundano de esta realidad tan corriente, hemos recalado en una tesis de Ortega y Gasset compartida por teóricos contemporáneos de la escena: el lenguaje es por esencia diálogo; el diálogo es el *logos* desde el punto de vista del prójimo. Añadimos, para concluir, una ulterior corroboración de esta concepción, en este caso la de Guido Calogero en su *Filosofía del diálogo*: el diálogo es primordial y precede incluso al «principio del logos», dado que este postula el principio de no-contradicción, imperativo al que hay que obedecer para poder entenderse con los demás. Pero eso de *entenderse* solo puede ocurrir dentro de una situación de comunicación determinada. «Desde el momento en que el principio de no-contradicción presupone el hecho de decir, y el hecho de decir, el hecho de escuchar, estamos ya

en el ámbito del diálogo. ¿Cómo separar en rigor los dos principios?» (Calogero, 1969, págs. 44-45, trad. nuestra).

Ahora bien, de la esencialidad del diálogo no se infiere su omnipotencia. Una mirada histórica e interdisciplinar muestra que el diálogo trágico y los diálogos socráticos florecieron y se marchitaron con espléndida intensidad, dejando por delante un largo reguero de imitaciones. Pero una vez nacido, el diálogo permanecerá, en textos y prácticas de todo tipo. De un tiempo a esta parte lo vemos convertido en ideal de concordia y solución de todos los problemas. Políticos, psicólogos y derivados de todo pelo enarbolan machaconamente la palabra *diálogo* como panacea de todos los conflictos entre países, sectores, individuos. ¿Cuántas veces la hemos escuchado en los últimos años en referencia al conflicto catalán, o en las últimas décadas con relación a Israel-Palestina? No hay promesa de conciliación tan eficaz como la que hoy connota el término *diálogo*. Sin embargo, el estudio de su historia debería ponernos en guardia. El diálogo nace en Grecia justamente por el impulso contrario: el disenso y el cuestionamiento de los valores establecidos, los cuales conducirán al *agón* en la tragedia, a la destrucción de creencias falsas en la filosofía socrática.

Pero de la misma manera que los análisis de Ortega sobre los riesgos del lenguaje no lo invalidan, sino que promueven un uso más consciente del mismo, esta mirada al diálogo no pretende en modo alguno desacreditarlo —muy descortés sería con aquel que tanto y tan gratamente nos ha enseñado—, sino desenmascarar algo de la retórica que actualmente le acompaña. El mejor intencionado de los diálogos no es un remedio en sí. Su desarrollo y conclusión dependerán de sus interlocutores *concretos* —de sus capacidades, emociones e inteligencia— y de los valores *comunes* que se tomen como marco.

5. Obras citadas

Alcázar, Jorge (2009). La filiación genérica del *Coloquio de los perros*. *Acta Poética* (30-1). 143-163.

Aristóteles (1974). *Poética*. Trad. Valentín García Yerba. Madrid: Gredos.

Baldry, H.C. (1975). *Le Théâtre tragique des Grecs*. Trad. Jean-Pierre Darmon. Paris: Maspero-La Découverte.

CALOGERO, GUIDO (1969). *Filosofia del dialogo*. Milano: Edizioni di Comunità.

CERVANTES, MIGUEL DE (2013). *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López. Madrid: Real Academia Española.

CRAVERI, BENEDETTA (2001). *La civiltà della conversazione*. Milano: Adelphi.

DIDEROT, DENIS (2000). *Paradoxe sur le comédien*, ed. Sabine Chaouche. Paris: GF Flammarion.

DIÓGENES LAERCIO (2013). *Vida y opiniones de los filósofos ilustres*. Trad. Carlos García Gual. Madrid: Alianza.

DUBEL, SANDRINE (2011). Définir le dialogue antique comme mimésis, entre forme théâtrale et conversation: des *sokratikoi logoi* (Aristote) au style du dialogue (Ps.-Démétrios). En A. Létourneau, F. Cooren y N. Bencherki, *Proceedings of the 13th Conference of the International Association for Dialogue Analysis*, (págs. 249-264). http://iada-web.org/download/representationsindialogue.pdf

FRANTZ, PIERRE (2005). Dialogue et conversation selon Diderot. En Jean-Pierre Sarrazac y Catherine Naugrette, *Dialogue. Un nouveau partage des voix*, vol. I «Dialogismes» (págs. 36-45). Louvain-la-Neuve: Études Théâtrales.

FUMAROLI, MARC (2015). *La République des Lettres*. Paris: Gallimard.

GUÉNOUN, DENIS (2005). Actions et adresses. En Jean-Pierre Sarrazac y Catherine Naugrette, *Dialogue. Un nouveau partage des voix*, vol. I «Dialogismes» (págs. 131-136). Louvain-la-Neuve: Études Théâtrales.

JACQUES, FRANCIS (1988). Trois stratégies interactionnelles : conversation, négociation, dialogue. En J. Cosnier, N. Gelas, C. Kerbrat-Orecchioni, *Échanges sur la conversation* (págs. 45-68). Paris: Ed. CNRS.

LACOUE-LABARTHE, PHILIPPE y NANCY, JEAN-LUC (2005). Dialogue sur le dialogue. En Jean-Pierre Sarrazac y Catherine Naugrette, *Dialogue. Un nouveau partage des voix*, vol. I «Dialogismes» (págs. 79-96). Louvain-la-Neuve: Études Théâtrales.

LEVINAS, EMMANUEL (1986). *De Dieu qui vient à l'idée*. Paris: Vrin.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (2005). Prólogo para franceses. En *Obras completas*, tomo IV. Madrid: Fundación Ortega y Gasset/Taurus-Santillana.

Ortega y Gasset, José (2009). Prólogo para alemanes. En *Obras completas*, tomo IX. Madrid: Fundación Ortega y Gasset/Taurus-Santillana.

Ortega Máñez, María J. (2014). Un lugar de la filosofía española de cuyo nombre no queremos acordarnos. *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* (12), DOI: https://doi.org/10.4000/ccec.4996

Pickard-Cambridge, A. W. (1962). *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford: Clarendon Press.

Platón (2000a). *Hipias menor*. Trad. J. Calonge. Madrid: Gredos.

Platón (2000b). *República*. Trad. C. Eggers Lan. Madrid: Gredos.

Platón (2000c). *Sofista*. Trad. N. L. Cordero. Madrid: Gredos.

Platón (1985). *Teeteto*. Trad. A. Vallejo Campos. Madrid: Gredos

Romilly, Jacqueline de (1992). *Pourquoi la Grèce?*. Paris: Fallois.

Shakespeare, William (2018). *Macbeth*. Trad. Miguel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens. Madrid: Cátedra.

Simmel, Georg (1981). *Sociologie et épistémologie*. Paris: PUF.

Sófocles (2000). *Antígona*. Trad. Assela Alamillo, Madrid, Gredos.

Souriau, Etienne (1990). *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: PUF.

Vernant, Jean- Pierre y Vidal-Naquet, Pierre (2002). *Mito y tragedia en Grecia antigua I*. Trad. Mauro Armiño. Barcelona: Paidós.

Vlastos, Gregory (1994). *Socrate, ironie et philosophie morale*. Trad. Catherine Dalimier. Paris: Aubier.

VVAA, (1988). *Éncyclopédie ou dictonnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol 4, facsímil de la primera edición de 1751-1780. Stuttgart/Bad Cannstatt: Friedrich Frommann.

Zucchelli, Bruno (1963). *ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ, Origine e storia del termine*. Brescia: Paideia.

6. Notas

* La autora de este trabajo es beneficiaria de un contrato «María Zambrano» financiado por el Ministerio de Universidades, en el marco del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, y por la Unión Europea (NextGenerationEU), con la participación de la Universitat de les Illes Balears.

1 "Mi chiedete se ho letto l'abate Raynal. No. Ma perchè? Perché non ho piú né tempo né il gusto della lettura. Leggere in solitudine, senza avere qualcuno a cui parlare, con cui discutere o far bella figura o ascoltare o da cui far-li ascoltare, mi riesce impossibile", confidava a un amico» (Craveri, 2001, págs. 480-483). Por otro lado, muy ducho hay que ser en el arte del diálogo para dar comienzo a uno con un tajante: «No se hable más» (Diderot, 2000, pág. 45).

2 Del 9 al 26 de septiembre de 1561 se celebra el Coloquio de Poissy. Con la intención de lograr la paz religiosa en Francia, convulsionada por las continuas guerras religiosas, Catalina de Médicis reúne en Poissy a cuarenta y seis prelados católicos, doce ministros protestantes y cuarenta teólogos.

3 Jorge Alcázar escribe: «Bataillon señaló la confluencia de la impronta erasmiana en el florecimiento del diálogo renacentista con otra "tradición antigua [...] la del diálogo lucianesco" (*Erasmo y España*, pág, 643). *Coloquio de los perros* es una obra que muestra un alto grado de originalidad y sofisticación textual. En él se dan la mano los géneros cultos y populares, desde el diálogo erasmiano [...], doctas disquisiciones sobre temas como la brujería o el estilo de los arbitristas, hasta la pragmática discursiva de los submundos de la criminalidad y los mataderos. Estos atributos aparentemente dispares se desprenden de una tradición literaria, la cual se remonta a Menipo de Gádara, Varrón o Luciano, y que se inscribe dentro del género conocido como sátira menipea» (Alcázar, 2009, págs. 148-150).

4 De la *Ilíada* toma Platón precisamente el ejemplo para su célebre distinción entre el modo de enunciación mimético (equivalente, para el caso, al estilo directo y al diálogo) y el modo diegético en *República* III, 392e-394b (cf. Platón, 2000, págs. 163-165).

5 Ver al respecto la aguda reflexión de Jean-Luc Nancy (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2005, pág. 81). Según el filósofo francés, el nombre en el diálogo constituye su especificidad, opera ya una puesta en escena, en la medida en que localiza una presencia, establece una especie de topología que se adhiere a la dramatología que tejen las palabras: «le personnage reste toujours un *lieu* (d'énonciation)». Y responde Philippe Lacoue-Labarthe, rematando: «les noms opèrent le *dia* du dialogue» (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2005, pág. 84).

[6] Sócrates murió en 399 a. C., condenado a muerte tras un juicio en el que se le acusaba de impiedad y corrupción de jóvenes.

[7] «La référence au théâtre se déplace, la figure de Socrate, sans disparaître totalement, n'est plus nécessaire à sa définition, et le genre qui lui est associé est maintenant écrit, celui de la lettre familière » (Dubel, 2011, págs. 252-253).

[8] «Dejemos a Homero, puesto que es imposible preguntarle qué pensaba al escribir estos versos. Pero tú, puesto que parece que aceptas su causa y que estás de acuerdo con lo que afirmas que Homero dice, contesta conjuntamente en nombre de Homero y en el tuyo» (Platón, 2000a, 365d, pág. 246).

[9] En otro lugar hemos denominado a esta práctica *dialogismo vital* (Ortega Máñez, 2014, §28-35).

DIRECCIÓN TEATRAL EN EL DIÁLOGO CON EL GRUPO: ESCUCHA, DECISIÓN Y ENUNCIACIÓN

THEATRE DIRECTION IN DIALOGUE WITH THE GROUP: LISTENING, DECISION AND ENUNCIATION

Fwala-lo Marin
CONICET - Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)
(fwalalo.marin@unc.edu.ar)
https://orcid.org/0000-0002-2675-1932

DOI: DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.02
ISSN 2444-3948

Resumen: Este trabajo analiza el rol de la dirección en su desempeño al interior de los procesos escénicos y estudia el diálogo de quien dirige con el resto del grupo. A partir de entrevistas a directores y directoras de teatro independiente argentino de la ciudad de Córdoba, elaboramos conceptualizaciones acerca de las concepciones directoriales que se ponen en juego en el desarrollo de las prácticas. En este trabajo abordamos centralmente tres aspectos que configuran la dirección en el ámbito que estudiamos y que están vinculadas a la dimensión dialógica del trabajo grupal y la distribución de roles entre creadores. Revisamos el problema de las decisiones como competencia de la dirección, la cuestión de la escucha como capacidad a desarrollar y, por último, las responsabilidades enunciativas del rol.

Palabras Clave: teatro, teatro contemporáneo, director de teatro, grupo, creación artística.

Abstract: This work analyzes the role of the director in his performance within the scenic processes and it studies the dialogue between the director and the rest of the group. Based on interviews with directors of Argentine independent theater in the city of Córdoba, we elaborated concepts about the directorial conceptions that are put into play in the development of the practices. In this paper we will focus on three aspects that shape the direction in the field we are studying and that are linked to the dialogic dimension of group work and the distribution of roles among creators. We review the problem of decisions as a competence of management, the question of listening as a capacity to be developed and, finally, the enunciative responsibilities of the role

Key Words: Theatre, Contemporary theatre, Theatre directors, Groups, Artistic creation.

Sumario: 1. Introducción. 2. Dirección: ¿qué es lo específico del rol? 3. Las decisiones y las tensión entre el avance y la pausa. 4. Escuchar y provocar, hacer emerger y hacer hacer 5. Enunciación y rol intelectual. 6. Conclusiones. 7. Obras de referencia. 8. Notas

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Fwala-lo Marin es Doctora en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Actualmente, es becaria del CONICET bajo la dirección de la Dra. Ximena Triquell y el Dr. Jorge Dubatti. Su tesis se tituló «Concepciones de dirección en prácticas contemporáneas del teatro independiente de Córdoba». Anteriormente, obtuvo varias becas de investigación. Participa como expositora y organizadora de congresos nacionales e internacionales y publica en revistas académicas regularmente. Es docente de la Universidad Provincial de Córdoba y ha sido coordinadora del Programa Apoyo al Egreso de la Facultad de Artes de la UNC. Como dramaturga y directora de Lo Culinario Teatro estrenó *Bucear sin Agua. versión libre de textos producidos en la cárcel de mujeres de Bouwer* (2021), *Ypacaraí* (2017), *Negramarga* (2015), y *Reverso. Una historia de amor desde el ojo del verdulero* (2014).

1. Introducción

Este trabajo se propone abordar las concepciones que directoras y directores tienen incorporadas para llevar adelante sus prácticas.[1] En particular, prestamos especial atención a aquellas concepciones vinculadas a la situación dialógica con el grupo. En primer lugar, deconstruimos a la decisión como competencia exclusiva de la dirección y consideramos en cambio su responsabilidad sobre sostener la tensión entre decidir y no decidir como funciones específicas de su rol en la dirección. En segundo lugar, examinamos en qué términos la escucha es una destreza o una capacidad que es requerida a quien ejerce el rol y qué afectaciones produce sobre la escena. En tercer lugar, complejizamos el supuesto rol intelectual que estaría ligado a la dirección para tomar en cuenta sus implicancias en la enunciación de los procesos grupales.

Nuestro estudio se centra en las concepciones directoriales en el teatro independiente y contemporáneo argentino, en particular en la ciudad de Córdoba como polo teatral.[2] Escogimos a una serie de directores y directoras a partir de criterios de «consagración» (premios y distinciones del campo) y edad (nacidos entre 1975 y 1985) (Bourdieu, 1995). Esta muestra nos permitió operar con trayectorias comparables: por ejemplo, contar con personas que se habían formado durante el periodo democrático y que eran consideradas referentes para el campo teatral.[3] Realizamos entrevistas etnográficas que permitieron la construcción de «nueva reflexividad» (Guber, 2011, pág. 70) y aquí transcribimos algunos fragmentos de dichos documentos. El «dispositivo analítico» toma en cuenta la relación de las palabras y los decires de las y los directores con sus coordenadas contextuales (Glozman, 2016; Aguilar y otros, 2008). Mediante efectos metafóricos, desplazamientos y la observación de la relación entre el decir y el no decir, realizamos nuestras lecturas. Recuperamos de cada entrevista aquellos fragmentos que aportan a pensar a la dirección en su complejidad. Distinguimos en las palabras de directores y directoras, aquellas prácticas que dialogan con modos democráticos y complejos de ejercer la dirección, enmarcados en un rol que detenta poder y organiza el mundo sensible. Obtuvimos un panorama complejo sobre el que buscamos trazar algunos ejes para comprender las singularidades de un campo diverso. Nuestro enfoque es doble: investigadora y artista, alguien que estudia las concepciones directoriales en vínculo con el campo teatral independiente.[4]

Desde nuestra perspectiva, definimos la dirección teatral como un acto propositivo: quien dirige le propone a un grupo de personas un reparto singular de lo sensible y de ese modo plantea un modo de organizarse, de definir los objetivos poéticos y políticos del accionar del grupo (Marin, 2021b, pág. 76). Es decir, es en función del diálogo que el rol de la dirección invita a construir una forma de estar juntos. Quienes reciben ese convite inicial lo asumirán y transformarán y a partir de allí se conformarán como grupo. En ese momento, la dirección deja de estar afuera del colectivo, como proponente, para integrarlo como creador. Tomamos la noción de «reparto de lo sensible» de las reflexiones de Jacques Rancière (1996; 2009; 2011; 2012) y problematizamos la interpretación que hace Peter Boenisch (2015) para el campo de la dirección del concepto de reparto y de disenso.[5]

2. Dirección: ¿qué es lo específico del rol?

¿Qué ideas circulan sobre la dirección? ¿Qué palabras, juicios y prejuicios existen en torno al rol? ¿Qué es lo no dicho, qué se pasa por alto? ¿Qué es lo significativo en lo evidente? ¿Qué es lo revelador en lo invisible? Aspectos como las decisiones, la organización del tiempo y del espacio, las capacidades de afectación y el deber de enunciación de la dirección recogen estas preguntas y organizan las secciones de este apartado. En general, las respuestas rondan el tema del poder, que se asocia de forma directa con la dirección entendido como la oposición del poder de quien dirige sobre el grupo. Muchas veces, las reflexiones contemporáneas sobre el rol toman rodeos y evitan el tema, quitándonos la posibilidad de complejizar si el problema de la dirección y el ejercicio del poder radica en prohibir, en organizar o en potenciar. Como prohibición, el poder es entendido desde una «concepción jurídica» (Foucault, 1999; 2019) que sólo lo considera sus aspectos formales y se apoya en el «no debés». Entonces, el poder de la dirección significaría que quien dirige ejerce un conjunto de restricciones y normas de lo que se debe y no se debe hacer en pos de una *corrección* estética, técnica o metodológica.

Como organización u ordenamiento productivo, el poder busca obtener el mayor rendimiento y se lleva adelante mediante la división del trabajo, que requiere disciplina, jerarquía, vigilancia y la figura del «contramaestre» (Foucault, 1999, pág. 241). En el lenguaje náutico, el

contramaestre es aquel suboficial que dirige a los marineros bajo las ordenes de un oficial. La instrumentación localizada y específica de mecanismos de poder son entendidos como técnicas inventadas y perfeccionadas en el marco de una «tecnología» del ejercicio del poder (Foucault, 1999, pág. 241). Por lo tanto, la división del trabajo en roles jerarquizados del teatro moderno europeo implica esta tecnología del poder, cuyos contramaestres son les directores que dirigen al cuerpo artístico bajo las órdenes de un poder mayor que es el de la figura de la dirección del teatro.[6] Este esquema implica disciplina de trabajo y promueve la mayor productividad: ya sea en calidad artística o en eficiencia en el uso de los recursos por unidad de producto (obra).[7]

A la par, Jean-Frédéric Chevallier, del campo de la teatrología se hace eco de las teorías de Gilles Deleuze, que piensa al poder como potencialidad: «*Aminorar*, dice Deleuze, es pasar de la cuestión del Poder —que uno ejerce sobre y contra otro— a la cuestión de las potencialidades: el poder de hacer o el poder creativo de cada uno» (Chevallier, 2011, págs. 27-28). El ejercicio de concebir al poder en términos de potencialidad, de la potencia para hacer, aporta también a la problematización del rol de la dirección. En las concepciones de dirección del teatro independiente conviven formas diversas de ejercicio del poder *contra/sobre/hacia otros* vinculadas a las decisiones de la dirección, a sus responsabilidades de enunciación, a su posibilidad de afectar sin forzar, a sus capacidades para configurar la distribución de lo sensible. Aún en modelos menos autoritarios de ejercicio de la dirección, estos tópicos o ejes son problemas: es difícil asirlos, es difícil asumir las posiciones diferenciadas entre los distintos miembros del grupo, así como las naturalizaciones o convenciones respecto de lo que se espera que el rol haga.

3. Las decisiones y la tensión entre el avance y la pausa

La cuestión de las decisiones es una materia obligatoria: suele decirse que es lo que un director debe hacer, que es en lo que falla. Tomar decisiones forma parte de su accionar cotidiano y es la materia misma de su quehacer inmaterial. La centralidad que adquiere esta tarea está relacionada con lo que se enseña y se aprende respecto de lo que la dirección debe hacer:

> lo que siempre digo, cuando doy clases es... realmente y es lo básico, es la toma de decisiones. Tomar decisiones y tener la cabeza recontra focalizada en lo que estás haciendo. (Rodrigo Cuesta, comunicación personal, 26 de junio de 2017)

Con una firmeza similar, Anne Bogart se refiere a «la necesaria crueldad de la decisión» (2013, pág. 56). Dice que «ser decidido es violento»: no es por la forma en que se plantea la decisión, más amable o más desalmada, sino porque el acto mismo de tomar una decisión «destruye cualquier otra posibilidad, cualquier otra opción» (2013, pág. 57). Es la eliminación de «cualquier otra solución potencial». Desde nuestro punto de vista, en el teatro que analizamos, de fuerte impronta grupal, la violencia del corte del devenir grupal es un balde de hielo que congela el calor colectivo. Consideramos que la dirección se sitúa entre el deseo de avanzar en el proceso y dejarse ir en el devenir grupal. Avanzar significa concretar la puesta en escena e ir hacia el final del proceso. El devenir es exploratorio, lúdico y, principalmente, grupal. Por ello requiere pausar las ansiedades de concreción y permitir los estancamientos y los desvíos. Se contraponen el avance a la pausa, y la decisión individual al devenir grupal. Avanzar implica restringir los posibles y se asume que hasta tanto no haya definiciones, el estreno no ocurrirá. Al respecto Bogart dice que:

> el actor sabe que la improvisación no es todavía arte. Sólo cuando se ha decidido algo puede empezar realmente el trabajo. La decisión, la crueldad, que ha extinguido la espontaneidad del momento, requiere del actor un trabajo extraordinario: resucitar a los muertos. El actor debe encontrar una nueva espontaneidad más profunda dentro de la forma establecida. (2013, pág. 57)

Les hacedores suelen referirse a la soledad del rol de la dirección, inclusive cuando pueda ser encarado por más de una persona en un mismo proyecto. Creemos que el carácter solitario está radicado en la diferencia de quehaceres respecto de los demás integrantes del grupo. Particularmente en el caso de las decisiones, la dirección vendría a ser quien asume la tensión entre avanzar hacia el objetivo de hacer una obra o detenerse en el devenir colectivo.

Dejar que la tracción se ejerza únicamente del lado del avance, significaría apostar a la sordera que se corresponde con proyectos que, aunque colectivos, se llevan a cabo como si fuesen unipersonales. Esos emprendimientos no toman en cuenta la heterogeneidad de sus integrantes y ni dan lugar a sus aportes. Proyectos que avanzan sin escuchar ni multiplicar sentidos, reduciendo las posibilidades de experiencia a la unicidad de una persona: quien ejerce la dirección. Para estos casos la figura de «genio artista» calza perfectamente. Al otro extremo, permitir que sólo jale el devenir recuerda a los proyectos paralizados en las fluctuaciones, como una boya que se mueve en la superficie de un lago. Esbozos de obras donde prima el ruido de las singularidades que no hacen el esfuerzo de encontrar y producir sus propios ecos, sus propias resonancias. En estos procesos se vive un estancamiento: no hay acumulación de materiales, no hay selección ni recorte. Solo se fluye hasta que las energías se agotan y los grupos se disgregan. En esos proyectos se suele decir «faltó decisión» o directamente «a ese proyecto le falló la dirección».

Esa tensión entre el avance y la pausa, moviliza: requiere sostener ambos extremos y equilibrarlos, administrándolos en el tiempo. Mantener la tensión entre el avance y la pausa es una meta:

> ¿cómo hago para que en esta obra, esa dinámica sea colaborativa y no que la que dirige traiga la idea y los materiales?. Sino que todes los vayamos trayendo; porque hay veces que vos trabajas con gente que piensa de la misma manera que vos, colectivamente, pero que a lo largo de los ensayos se va acomodando a que la dirección sea la que traiga las cosas. Entonces eso también, es recordar que el desarrollo de ese proceso es colectivo también para mí es una tarea, porque si no que la figura te va comiendo... te va comiendo y de repente el director o la directora te tiene que decir lo que tenés que hacer y no te diste cuenta cómo pasó. Entonces, esa atención sobre las condiciones de la dinámica grupal, también para mí es una tarea. Es llegar a un ensayo y decir: «yo hoy no sé lo que tengo hacer» *(con énfasis)* pasa algo ahí... pasa algo, está buenísimo. (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

Como señala Daniela Martín, su tarea trasciende el hacer, su tarea es nutrir la tensión entre el avance y la pausa, sostener una dinámica grupal que pueda disgregar y avanzar. Cipriano Argüello Pitt, reflexionando

sobre el planteo de Bogart acerca de las decisiones y la violencia, plantea que:

> cada palabra que dice el director altera el trabajo de lo imprevisto. De esta manera, el trabajo del director se transforma en poner obstáculos y problemas para el actor y para todo el equipo creativo, para generar un campo donde sea posible la repetición de una acción. (Argüello Pitt, 2015, pág. 45)

Este autor señala algo que para no perder de vista: el objetivo de las decisiones es poder repetir lo que acontece en los ensayos, porque eso luego será puesta en escena, estreno y función. El horizonte es la repetición, recuperar aquello que el devenir produjo, verlo, focalizarlo, recortarlo del resto de la experiencia sensible, elegirlo: decidir qué queda.

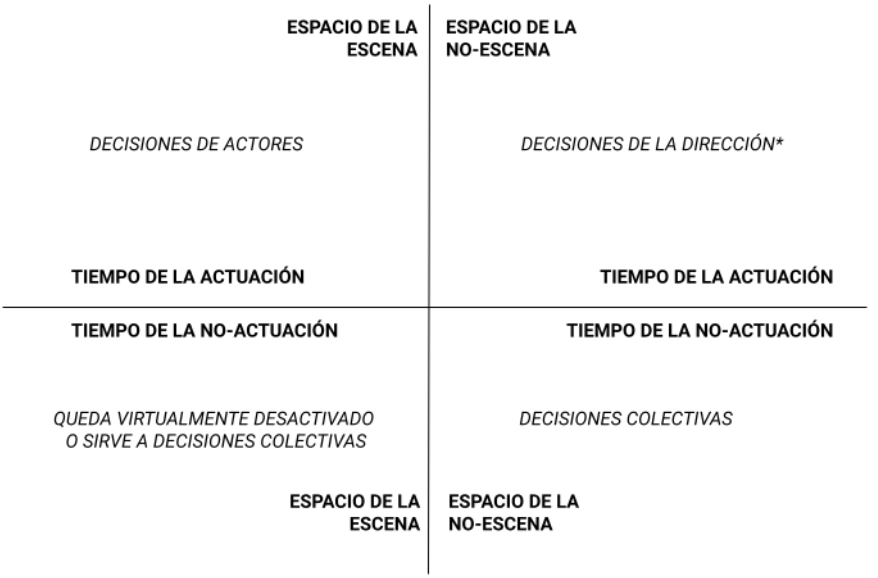
La cuestión del tiempo alimenta la tensión avance-pausa: avanzar cierra el proceso y disminuye el tiempo de ensayos; pausar las decisiones dilata el tiempo del proceso y aleja del horizonte la fecha del estreno.[8] El tiempo del proceso está mediado por múltiples factores, uno de ellos es la convencionalización de lo que un proceso puede durar: 6 a 12 meses es un proceso corto, 1 año a varios años son procesos largos. Otro factor es la coordinación de agendas ajustadas: les entrevistades señalan una diversidad de coordinaciones de horarios, desde procesos intensivos en el tiempo a otros prolongados, cuyo denominador común es una inmensa inversión de tiempo.[9] De esto podemos deducir que es necesaria la existencia de deseo para que todos y todas las integrantes continúen haciendo lugar en sus jornadas —siempre finitas en relación a las obligaciones—. Ese deseo requiere de ser sostenido en el tiempo o el proyecto se desgranaría. El tiempo *natural* del proceso es el cruce entre una multiplicidad de deseos, intereses y pulsiones de avance y de pausa. Entonces, aunque directoras y directores planteen una dicotomía entre el proceso y la decisión —y fijación— de la escena, es en realidad un equilibrio dinámico entre muchos factores. Podemos imaginar que una ética de trabajo comprometida con el proceso es aquella que logra sostener la tensión entre decidir y no decidir. Es parte, también, de concebir el rol en su capacidad de aminorar, apostar a las potencias y no de ejercer poder contra otros, decidiendo por sobre el proceso.

> [hay] algo de lo temporal, en las producciones más experimentales, sí está, esta ética de trabajo ¿no? Lo cual no quiere decir que yo no tome decisiones como directora, por supuesto que no. Yo dirijo, dirijo. *(con énfasis)* A ver, no: *(como si estuviese dirigiendo)* «Pausa acá... a ver probemos de nuevo». O sea, también, porque también es mi trabajo. Porque si no pareciera que no decidís (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

Lo que venimos nombrando con la tensión avance-pausa, Daniela Martín lo llama «ética de trabajo». Se refiere al tiempo y al ejercicio de la decisión: *dirige dirige*. En esa frase condensa la idea de que la dirección interviene: lo opuesto a dirigir sería dirigir sin dirigir, es decir no intervenir, no hablar y tampoco decidir. Es absolutamente revelador que para poder nombrar el tipo de dirección no haya palabras o conceptualizaciones, haya acto: se nombra haciendo aquello que se hace en el acto de dirigir, es decir, se interviene imaginariamente la escena. Acceder a lo que hace la dirección sólo es posible mediante la palabra performativa. Suponemos que recurren a «actuar» para explicar el rol debido a que la dirección no decide sobre aspectos constantes de un modo estable. Por eso, al ejemplificar la acción es posible dar cuenta de que ese carácter performativo: eso es *dirigir dirigir*.

> Ellos trabajan en escena, yo trabajo afuera mirando, pero las decisiones finales se toman colectivamente (piensa). Y ver, en todo caso, qué pautas de las que yo tiro realmente cuajan y cuáles no, qué de lo que yo pido alguien puede hacer y qué no. (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

La idea de «trabajo afuera» de la escena, refiere a dos órdenes dentro del ensayo. El primero es el espacio físico concreto, la distribución del espacio entre quienes actúan y quienes no lo hacen: el espacio de la escena y el espacio de la no-escena. El segundo es el tiempo durante el cual ocurre la escena propiamente, que en realidad refiere al tiempo de la actuación. El afuera del tiempo de la actuación está constituido por el tiempo de la no-actuación.



1. Adentro y afuera de la escena en el espacio y el tiempo

El diagrama, aunque puramente ideal, organiza las decisiones en función de los tiempos y los espacios de las personas implicadas. En este esquema no estamos considerando las afectaciones de unas decisiones sobre las otras, sino únicamente quien y desde qué coordenada toma las decisiones. En el espacio de la escena y durante el tiempo de la actuación, lo que ocurra dependerá exclusivamente de los actores y las actrices, serán elles los que tomarán las decisiones (básicamente sobre sus propias corporalidades). En el espacio de la no-escena y durante el tiempo de la no-actuación tendrán lugar las decisiones que el colectivo tome (suele denominarse trabajo de mesa o sólo charlas en torno al trabajo). Durante el tiempo de la no-actuación, el espacio de la escena queda virtualmente desactivado o se pone al servicio de las decisiones colectivas (mostrar cómo funciona la luz, la escenografía, por ejemplo, probar sin actuar). El espacio de la no-escena durante el tiempo de la actuación son las coordenadas de la dirección, ya que existe un conjunto de decisiones que ocurren únicamente en el momento de la actuación y en el espacio físico de quienes no actúan. Ese conjunto estricto es un

sitio casi exclusivo de la dirección, muy emparentado con la dirección de actores pero que la excede[10]. Hacemos la salvedad de que las y los artistas técnicos también pueden formar parte de las decisiones de esas coordenadas específicas. Jazmín Sequeira refiere a este conjunto como «micro decisiones».

> En general son todas [decisiones] colectivas, sin embargo hay otro tipo de decisión que tiene que ver con la inmediatez del ensayo, [decisiones] que son más claramente mías (...) cuando se está desarrollando la escena, intervenir con la palabra sobre lo que está sucediendo, para afectar los cuerpos, afectar un cambio. Esas intervenciones más inmediatas, sí son las micro-decisiones que tienen que ver con estar de este lado de la escena (...) eso genera una dramaturgia y esas decisiones espontáneas o sobre la marcha [intervienen en la escena]. (Jazmín Sequeira, comunicación personal, 6 de junio de 2018)

Sequeira plantea que muchas decisiones se conversan colectivamente y en ese diálogo se resuelve cuál es la alternativa que se define: por ejemplo, podría ser establecer la fecha de estreno, precisar pasajes del texto, debatir sobre la apertura o cierre de los sentidos de una escena. Otras decisiones quedan en la órbita de la dirección, especialmente aquellas que operan sobre la afectación de los cuerpos y los materiales. También se decide cuál es la manera en que se afectará el espacio de la actuación, es decir, significa la eliminación de las demás alternativas y la opción por una palabra o acción desde el afuera del espacio de la actuación. Observamos que estas elecciones afectan a los demás artistas y su accionar, aunque no implica definir lo que quedará en la puesta en escena.

Rodrigo Cuesta ubica en el sitio de mayor centralidad a la toma de decisiones, al considerar las tareas que abarca la dirección. Supone que es el punto básico que configura la labor en el marco de un colectivo humano.

> primero y principal [es] tomar las decisiones (...) es un caso particular el mío, en el cual yo me hago cargo de un montón de cosas podría delegar (...) me parece que es... el tomar decisiones (...) A ver, en esta cosa del yo no sé, cuando aparece el «sé», ser claro también en ese «sé» para que vayamos juntos también en ese camino. Me parece... no sé... la tarea del director me parece que es guiar al grupo, principalmente, me parece

> que es acompañar el proceso de creación en conjunto, más allá de tomar las decisiones estéticas de lo que se quiere o hacia dónde vas a ir, me parece que es el laburo humano, con personas humanas y reales que me parece que hay que saber llevarla. (...)
> Lo que yo siempre digo cuando doy clases es... realmente y es lo básico [para la dirección], es la toma de decisiones. Tomar decisiones y tener la cabeza focalizada en lo que estás haciendo. Vuelvo a lo mismo, una vez que aparece [una imagen intuitiva] ¿por dónde vas a ir?, confiar en esa intuición primera; porque realmente es todo un laburo intuitivo al cual vos después vas poniéndole peso. (...) cuando aparecen esas primeras imágenes, por dónde vas a salir o por dónde vas a enganchar, es confiar en eso y en el trayecto tomar decisiones y prueba y error. (Rodrigo Cuesta, comunicación personal, 26 de junio de 2017)

Aunque aparece la idea de guía del grupo, el discurso se detiene: reformula y considera que es el acompañamiento de un proceso de creación en conjunto. A esas dos ideas le asigna la centralidad en su discurso, pero la cuestión de las decisiones es «primero y principal» y «lo básico». La instancia de la creación grupal aparece igualmente, pero desde un sitio discursivo más reflexivo, que le demanda una energía más circunspecta para registrar la complejidad del proceso –no es exclusivamente individual ni pasa únicamente por los deseos de la dirección–. Nuevamente, la tensión entre la pulsión de decidir y de pausar es la que organiza lo que la dirección hace. Una mirada que avanza directo y una mirada que atiende todo el panorama compuesto de personas y de situaciones.

No obstante, en la heterogeneidad de las concepciones teatrales, coexisten formas que asumen que las decisiones son una tarea relativa a la figura de la dirección. Algunas de ellas explican estructuralmente a la dirección por la toma de decisiones: más allá del título que el rol asuma, quien decide es quien dirige. Se ilustra en las frases de David Piccotto sobre una obra en la que, como actor, percibió que estaba asumiendo un rol directorial. Identificó que era quien tomaba las decisiones: «terminas siendo director de la propia obra, por más que llamás a alguien que te guíe, digamos, sos vos el que tomás decisiones» (Comunicación personal, 9 de junio de 2017). Y por decisiones, en su caso describe cuestiones relativas al dispositivo escénico y la puesta, cuestiones que abarcan la dramaturgia de la obra, aspectos del montaje de las escenas, las

personas que integrarán los elencos e inclusive el ritmo productivo o improductivo del ensayo.

Respecto de la potestad de la toma de decisiones, asume que es el director quien la detenta y que, si bien escucha al equipo, es quien define por sobre las opiniones que pueden ser opuestas.

> F- ¿Cómo se toman las decisiones? ¿Quién las toma?
> D- yo las tomo, (exageradamente y actuando) mi decisión es absoluta (risas, luego vuelve al tono serio). Tomo muchas [decisiones], pero también es raro, depende: en las obras, en las dos últimas y en las que pueda construir ahora, son decisiones... yo soy como el productor también, el que idea, el que hace todo el trabajo. (...) Generalmente el que toma las decisiones soy yo, escuchando al otro, no es solamente un déspota... escucho, pero defino, porque si no todos opinan, todos hablan... (David Piccotto, comunicación personal, 9 de junio de 2017)

Estas concepciones distintas respecto de las decisiones conviven en la diversidad de los modos de llevar adelante la dirección. Imaginando dos extremos de esta polaridad se constituirían la idea de *dirección como coordinación* y la de *dirección como autoridad verticalista*[11]. Estos polos se materializan en la entrevista de de Jazmín Sequeira:

> No reemplazaría la palabra dirección por coordinación (...) como si ser directora fuera medio pecaminoso porque sos una figura de autoridad, verticalista (...) me parece que está bueno decir que acá hay un rol que, por ahora, le sigamos llamando dirección. El tema es refundar el sentido o abrirlo al sentido, que no necesariamente dirigir sea lo que históricamente se entendió como dirigir, la cuestión verticalista del poder. (Jazmín Sequeira, comunicación personal, 6 de junio de 2018)

Por un lado, la coordinación presupone la abolición de la diferenciación del rol respecto de los otros, lo que implica la homogeneización de los roles. La coordinación a la que se refiere Sequeira es aquella que atiende únicamente a aspectos de dinámica de grupo y desestima otras implicancias del rol. Las decisiones se colectivizan, excepto aquellas que atañan a la organización grupal y las relaciones vinculares. Por otro lado, la figura de una autoridad verticalista remite al ejercicio autoritario del poder, que centraliza las decisiones de manera absoluta, cuyo

criterio personal prima por sobre los demás artistas implicados. Centraliza el sentido de la obra y desestima las relaciones vinculares y los afectos, la violencia de la decisión no deja fluir el devenir del proceso grupal. Desde nuestra experiencia y a partir del análisis de las entrevistas, los extremos, esquematizados, por cierto, resuenan a las tradiciones históricas del teatro de creación colectiva y del teatro moderno parisino. Consideramos que los modos contemporáneos de ejercer la dirección se mantienen en la tensión avance-pausa: caer de un lado del abismo sería una dirección autoritaria, caer del otro lado sería desdibujar la dirección para que sea una mera coordinación de voluntades individuales sin especificidad en lo artístico.

4. Escuchar y provocar, hacer emerger y hacer hacer

En las entrevistas se menciona la «escucha» como una expresión fundamental del glosario de la práctica teatral.[12] La palabra en sí es indeterminada y en esa opacidad radican también sus posibilidades, ya que cada hacedora y hacedor podrá entenderla en sus términos y según sus propios objetivos estéticos. No cabe duda que la escucha se configura como una destreza o una capacidad que la dirección necesita adquirir y ejercitar. Igualmente, quien dirige cultivará la percepción en torno a las cuestiones que le parezcan fundamentales, para luego intentar intervenir sobre la escena y alterarla. En este pasaje de la entrevista, Daniela Martín explicita lo que implica la escucha para sus formas de dirección:

> después, en el ensayo, la tarea es la atención, la escucha. No con lo que dicen sino la escucha de lo que va pasando, eso es todo el laburo, para mí el laburo grueso de la dirección, de este tipo de dirección, es (enfatizando) saber escuchar lo que pasa en escena. Y no es lo que dicen los actores. Sino que son los tiempos, las atmósferas, los posibles sentidos, qué va pasando con el cuerpo, dónde se traba un cuerpo. Por eso, una idea de escucha más integral. Para mí ese es como el laburo y de lo que vas diciendo, también. De cómo intervenís en la escena. Ese es un laburo, un laburazo. Porque no es que vos tiras la pauta y ya está. (con énfasis) No, sino después cómo (se interrumpe) Hay toda una etapa de ensayos en la que me meto (...) Pero, del ensayo en sí, más allá de la pauta, ese es el laburo. Es poder estar como al vuelo agarrando una posibilidad de

> algo y pedirlo, proponerlo, estimularlo, provocarlo, poner problemas. (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

El objetivo de la escucha es activar una actitud perceptiva que esté al acecho de potencias en la escena y que, al divisarlas –como un ave que ve su presa–, produzca una provocación que altere el estado de las cosas, modificando la actuación y el accionar de los artistas implicados.[13] Dicha búsqueda de perturbación podría traducirse en hacer que la palabra de la dirección produzca otra palabra, gesto o movimiento como reacción o respuesta a ella. O bien, incitar e inducir a alguien a que ejecute algo: con una consigna, un o una artista iluminadora podría decidir alterar un haz de luz en un ensayo, que a su vez moverá e incitará la escena. También podría significar irritar o estimular a actores o artistas técnicos con palabras o actos para que se enojen, para molestarlos y promover cambios. Lo cierto es que la estimulación demanda del otro algún tipo de reacción y una actitud activa respecto de esa provocación.

En el caso particular de Daniela Martín, la escucha refiere a la observación de las situaciones grupales y la atención a los emergentes, ya sean del grupo o del proceso creativo. Ella habla de lo que acontece o «lo que pasa en escena» como lo que ocurre en las atmósferas, en los cuerpos, en los sentidos. Lo que se observa como acontecimiento es lo que es potente para la subjetividad y singularidad de quien lo ve. En otras palabras, es un recorte de todo lo que hubiera sido posible observar, es sólo una porción que se selecciona mediante la percepción de lo que acontece y que se pone en foco mediante la estimulación. La operación de recortar, organiza el mundo sensible. De ese modo, la dirección acentúa situaciones, emergentes, materiales, palabras o acciones movilizando al proceso creativo o al grupo humano. De ahí que las destrezas que desarrolla la dirección están relacionadas con la capacidad de observación y de intervención, muy por el contrario de modos jerárquicos que ejercitan habilidades para comandar o proponer la totalidad de los actos grupales.

En varias entrevistas la escucha y la percepción formaron parte de las definiciones sobre dirección. María Palacios asevera que el registro es central y se refiere a la percepción corporal en el ensayo y sobre el proceso de trabajo: «en mi cuerpo se van registrando cosas, es como una cosa de esponja, que va tomando, tomando, tomando» (comunicación personal, 30 de mayo de 2018). Marcelo Arbach plantea que la dirección

«es aprender a percibir, a ver, a escuchar» y que parte del trabajo en el ensayo es hacer «un calentamiento de la percepción, de la escucha, de la predisposición espiritual» (Comunicación personal, 14 de noviembre de 2019). Igualmente, Eugenia Hadandoniou afirma que la dirección es «una gran escucha» y que demanda una disposición activa, lo que lleva a entender el rol de directores como «propiciadores» (Comunicación personal, 10 de julio de 2018). David Piccotto manifiesta que «la dirección es saber escuchar del otro lo que uno no tiene, que el otro te da» con el fin de complejizar la mirada, además dice sobre el ensayo que la dirección requiere «saber escuchar y meterse en los lugares precisos» (Comunicación personal, 9 de junio de 2017). En la misma sintonía, Gonzalo Marull declara que quien dirige necesita «ser una persona generosa y que escucha, si no tenés generosidad, si no tenés escucha [los procesos no fructifican]» (Comunicación personal, 20 de abril de 2018).

La afectación de la escena, de un modo ciertamente indirecto, se realizará sobre los aspectos que sean relevantes para quien observa. Para Maximiliano Gallo su atención se centra en atmósferas, energías corporales, palabras y diálogos, entre otras cuestiones. Pero para que efectivamente aparezcan, su accionar está vinculado al *hacer emerger* y no al ordenar.

> Para mí la dirección, es, no te voy a decir nada novedoso, es seguir escribiendo. Es seguir escribiendo. Más que seguir escribiendo (...) parece que [si digo] seguir escribiendo es como si me interesara la escritura. No me interesa la escritura tampoco, me interesa la materialización, en realidad. La escritura es (...) tratar de hacer emerger cierta atmósfera, cierto clima, cierta densidad energética entre cuerpo, espacio, diálogos, palabras, sonido, después probarlas en escena y seguir haciendo que aparezcan ahí. (Maximiliano Gallo, comunicación personal, 2 de julio de 2018)

Gallo presta toda su escucha a la escritura en el espacio, a la composición de climas, a los materiales textuales, ya que su objetivo es la materialización de aquello que, al verlo, reconoce como dentro de sus objetivos estéticos. Para provocar, *trata de hacer emerger*, es decir, interviene dejando que el propio movimiento del proceso haga aflorar aquello que busca. Emerger refiere a lo fluido, no a lo forzado, es algo que flota, que sale de lo oculto y surge: es más una acción de la cosa que emerge

que una acción de alguien. Lo que el director hace es promover la emergencia de la cosa. Sigue existiendo una intervención, pero como antes, no es comandar ni forzar.

5. Enunciación y rol intelectual

Serge Proust (2001) señala el carácter eminentemente intelectual del rol de la dirección. Plantea que afecta el mundo social mediante sus pronunciamientos, refiriéndose no a las obras, sino a los discursos emitidos en el campo de los social: entrevistas, reflexiones sobre la práctica, comentarios públicos, entre otros. Podemos asimilar a estas tomas de posición las presentaciones de proyectos para concursos de fondos públicos o las entrevistas en el marco de obras de teatro, ambas cuestiones que suelen quedar en la órbita de la dirección. Sin embargo, podemos ampliar la comprensión del rol intelectual para pensarlo como un enunciador del proceso creativo: es quien nombra, quien declara desde una posición definida hacia otros, aquello que la obra es, aquello que debe llevarse adelante. La idea de enunciador habilita pensar en las complejidades de las tomas de posición, debido a que, en el funcionamiento grupal, los pronunciamientos no son monopolio de la dirección. Daniela Martín explica la dinámica de producción de meta discursos en un proceso:

> Pero no es que lo escribí yo al proyecto, lo escribimos los dos juntos y eso también es una cosa porque sino cuando hay que escribir el proyecto lo escribe quien dirige o si tenés, productor lo hace. Y eso también es una tarea de pensamiento colectiva sobre cómo enunciar la propia práctica y el propio proyecto. Y estuvo buenísimo, entonces no es solo en el ensayo si no es: «bueno hay que comprar esto ¿quién va?» eso se traduce en un montón de acciones a lo largo del proceso. «Tenemos que reservar lugar para estrenar ¿quién se comunica con Cirulaxia?» y así...
> F: Pero ¿esas tareas las vas enunciando vos? ¿o se van generando?
> D: Las voy enunciando yo. Porque lo tengo más naturalizado como directora.
> F: En estos roles operativos
> D: Exactamente sí, se realizan colectivamente o se realizaron en «Recetaria» colectivamente, pero si los voy enunciando yo porque sí, soy como

> la que estoy más acostumbrada a hacer esto. (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

Su tarea como directora es correr esa naturalización hacia una tarea colectiva, donde la reflexión sobre la práctica sea asumida por el grupo y no únicamente por la figura de la dirección. El equilibrio entre el avance y la pausa también se dirige a esta esfera del proceso. No obstante, admite que la enunciación de las tareas y la modalidad de distribución de las mismas está en manos de la dirección, por una «naturalización» relacionada a la costumbre. Intuimos que este hábito se relaciona a la tradición, ya que se convencionalizó como el modo más simple de darle solución a un problema: quien organiza la complejidad del mundo, la pone en palabras y la sistematiza en forma de tareas, es la dirección. Por tareas nos referimos a todo tipo de actividades: operativas o reflexivas. La dirección pone en palabras y organiza el mundo en un ejercicio político, a eso llamamos distribución de lo sensible. Si dicha distribución se realiza desde un paradigma democrático no deja de ser el ejercicio de una potestad: la dirección puede monopolizar la producción discursiva o compartirla.

A la par de este rol enunciador, identificamos un papel de intelectual en tanto produce conocimiento específico. La figura del «artista investigador» es asumida por muchos directores, es decir, artistas que pueden hablar de su propia práctica y generar un pensamiento complejo (Dubatti, 2016, pág. 101). Suponemos que ese aprendizaje está íntimamente relacionado con la tradición universitaria que es tributaria del teatro independiente. Marcelo Arbach reconoce que en el origen de su rol hubo una reflexividad particular, que lo diferenció del espacio y el tiempo de la actuación:

> F: Y ¿Cómo fue que empezaste a ver las escenas? O sea ¿De dónde salió esto, este rol diferenciado? En ese proceso en particular
> M: creo que tiene que ver con traer propuestas y tratar de organizar lo que se ve. De tener un poco más de razones de qué es lo que se busca. (Comunicación personal, 14 de noviembre de 2019)

Inclusive cuando Arbach recupera de su trayectoria universitaria aquello que fue trascendente, rescata las formaciones teórico filosóficas que tomó por fuera de la formación teatral. En este discurso y varios

otros observamos cierta rebeldía hacia la generación anterior en relación al deber de negar una identidad intelectual que sus maestros predicaban. Para varios de nuestros directores y directoras la resistencia a las formaciones anti-teóricas los condujo de lleno a la teoría y al interés por la reflexión sobre los procesos prácticos. Reproducimos en extenso el pasaje de la entrevista con Marcelo Arbach al referirse a su formación, las cursivas son nuestras.

> Entonces, me gustaba esa vinculación del teatro en la práctica y filosofía en la teoría. Nuestra generación siempre fue crítica de la formación de la facu. Siempre fue crítica. [En la facultad] era como que hacíamos talleres, pero no había una formación sistematizada. Con decirte que la mayoría de los profes no te daban apuntes o te decían que no leas porque se estructura la mente si lees. Y yo creo que esa postura crítica de nuestra generación es la que cambió la onda ahora de la facu. (...) Sucede también con los seminarios optativos que nos dan en cuarto y quinto. Me acuerdo que estaba Jorge Díaz en la dirección[14], que empieza a traer gente. Los que venían a los festivales internacionales o directores que traía el Gette, empiezan a dar los seminarios. Para mí fue revelador tener los seminarios con Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Alejandro Catalán, Guillermo Heras, de los que me acuerdo, y era gente que podía dar razones de sus procesos creativos y explicar por qué hacían lo que hacían y de dónde venía. Para nosotros fue revelador porque sí, hay gente que piensa lo que hace y puede dar razones de ello. Entonces, me parece que ahí toda la generación nuestra se empezó a interesar por ese tipo de formación. A dar razones, pensar sobre lo que se hace, leer (con énfasis), indagar, formase (...) [Ahora decimos] bueno, *¿Qué querés indagar? ¿Qué preguntas te hacés? ¿Qué querés comprobar? ¿Qué te interesa? ¿Por qué sería esto interesante? ¿Por dónde vas? ¿Cómo podés escribir un proyecto?* (Comunicación personal, 14 de noviembre de 2019)

Para Arbach, dar razones de los procesos creativos implica poder observarlos, distanciarse de ellos, escucharlos y poder enunciar problemáticas de creación. Lejos de imponer la teoría a la práctica, se realiza el movimiento inverso que hace de la praxis una oportunidad para producir pensamiento específico. Es interesante que muchas directoras y directores ejercitan este trabajo como parte de su rol. Antes hemos hablado de la filosofía de la praxis teatral y de la producción

de conocimiento específico desde el campo del arte en relación a esta investigación. Esas aseveraciones son válidas en estos casos, en las que quienes dirigen asumen una posición comprometida con la reflexión y la producción discursiva con un objetivo también pedagógico. Daniela Martín también recupera en su trayectoria formativa los indicios de su propio placer por el campo teórico:

> La teoría como un campo imaginativo que viene asociado a [José Luis] Valenzuela. Me interesa que todo eso que uno va pensando no sea [teoría cerrada en sí] (se interrumpe) por eso es tan importante que venga de la escena. Ese conocimiento nuevo ¿no? Porque no tiene una relación con los libros duros, cerrados y estructurados, sino que hay algo que se está moviendo. Es un pensamiento muy vivo, y ese interés por las cosas que parecen olvidadas. Que es lo que me enseñó la Graciela [Frega]. (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

Considerar que la reflexión teórica es un espacio de creatividad e imaginación es posicionar este tipo de producción discursiva en el mismo campo que la producción de obra. Ser creativos y singulares es válido para ensayar, evidentemente, pero son rasgos que este conjunto de hacedoras y hacedores también coloca en el campo de la reflexión sobre la práctica: un rol intelectual que busca producir movimiento y que recoge de la escena sus vibraciones para generar nuevas resonancias.[15]

6. Conclusiones

Hemos revisado hasta aquí tres aspectos concernientes a la dirección teatral en su vínculo con los grupos entendiendo que el rol de la dirección puede promover instancias de escucha, diálogo y creación horizontal. La propuesta fue problematizar las afirmaciones habituales sobre la dirección que encasillan las posibilidades de acción del rol sobre la base de conceptualizaciones que no dan cuenta de su complejidad. Abogamos por una comprensión de las prácticas directoriales en procesos y en ensayos, así como todos aquellos usos del tiempo vinculados al quehacer teatral pero que no están directamente relacionados con la producción de obra. De este modo, «tomar decisiones» deja de ser la competencia prioritaria del rol para pasar a ser una parte de una labor más compleja

que implica a veces no tomar decisiones y estar a la escucha de lo que el devenir grupal requiere. Nuestro propósito es desmontar las visiones sobre la dirección que responden a un modelo único de producción teatral, correspondiente a la productividad, los sentidos únicos y las autorías excluyentes. Buscamos comprender otros fenómenos y también, analizar a la luz de otros elementos las formas hegemónicas de hacer: ¿qué autorías se construyen en la creación grupal de una puesta en escena? Si la dirección pierde el control del sentido de la obra, ¿qué posibilidades se disparan? Si para la creación escénica hacemos un uso del tiempo a contramano de los paradigmas neoliberales, ¿tenemos oportunidad de alumbrar otros mundos posibles?

7. Obras de referencia

Alegret, Mauro. (2017). *Condiciones y convenciones del Teatro Independiente Cordobés* [Tesis doctoral inédita]. Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Aguilar, Paula; Bacci, Claudia; Insausti, Joaquín; Fernández Cordero, Laura; Gasparin, María Florencia; Guembe, María Laura; Oberti, Alejandra; Peller, Mariela; Vacarezza, Nayla. (2008, 10-12 de diciembre). *El análisis de los discursos sociales. Entre el pecado de la referencialidad y la tentación del esoterismo* [ponencia]. I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, La Plata, Argentina. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9535/ev.9535.pdf

Aguirre Visconti, Gabriela. (2021). *Temporalidades diversas en la creación escénica de la ciudad de Córdoba* [Tesis doctoral inédita]. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Argüello Pitt, Cipriano. (2015). *Dramaturgia de la dirección de escena*. Paso de Gato.

Boenisch, Peter. (2015). *Directing scenes and senses: The thinking of Regie*. Manchester University Press.

Bogart, Anne. (2013). *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Alba.

Bourdieu, Pierre. (1995). *Las reglas del arte* (T. Kauf, trad.; 6ta ed.). Anagrama.

CHEVALLIER, JEAN-FRÉDÉRIC. (2011). *El teatro hoy: una tipología posible*. Cuadernos de Ensayo Teatral Paso de Gato.

DUBATTI, JORGE. (2016). *Una filosofía del teatro. El teatro de los muertos*. ENSAD.

FOUCAULT, MICHEL. (1999). Las mallas del poder. En *Estética, ética y hermenéutica*. Obras esenciales, Volumen III (pp. 235-254). Paidós.

FOUCAULT, MICHEL. (2019). Las relaciones de poder penetran en los cuerpos. En *Microfísica del poder* (pp. 177-190). Siglo Veintiuno.

FUKELMAN, MARÍA. (2017). *El concepto de «Teatro independiente» en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral Estudio del período 1930-1946* [Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras UBA]. Repositorio Institucional FILO UBA. http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4668

GLOZMAN, MARA. (2016). Lingüística, materialismo, (inter)discurso: elementos para una lectura de *Las verdades evidentes*. En M. Pêcheux, Michel, *Las verdades evidentes: lingüística, semántica, filosofía* (pp. 7-18). Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

GUBER, ROSANA. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Siglo Veintiuno Editores.

HALAC, GABRIELA. (2006). Teatro independiente de Córdoba. Identidad y memoria. *Cuadernos de Picadero, 11*. Instituto Nacional del Teatro.

HEINICH, NATHALIE y SHAPIRO, ROBERTA. (2012). *De l'articulation. Enquêtes sur le passage à l'art*. Éditions de lÉcole des hautes études en sciences sociales.

KARTUN, MAURICIO. (2001). *Escritos. Mauricio Kartun. 1975>2001*. Ed. Libros del Rojas, UBA.

MARIN, FWALA-LO. (2018a). Dirección Teatral: del mundo del pensamiento al universo de las relaciones de grupo. Reflexiones en torno los procesos de escenificación del Teatro Independiente de Córdoba. *Telondefondo, 14*(28), 94-106. https://doi.org/10.34096/tdf.n28.5480

MARIN, FWALA-LO. (2018b). Los trabajadores del arte. El caso de los directores de teatro independiente en Córdoba. *Revista Pilquen - Sección Ciencias Sociales, 21*(3), 11-21. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=347559520002

MARIN, FWALA-LO. (2019a). De puentes y orillas: festivales como vínculo del teatro de los setenta con el teatro de postdictadura en la trayectoria de directores de Córdoba, Argentina. *Latin American Theatre Review, 53*(1), 59-78. https://doi.org/10.1353/ltr.2019.0022

MARIN, FWALA-LO. (2020). Claves metodológicas para un estudio de la dirección teatral en las prácticas y procesos de creación escénica. Un estudio en el teatro independiente argentino. *Revista Artescena* (10), 93-108. http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2020/12/Artescena_10_Art_6-_Clavesmetodolo%CC%81gicas-para-un-estudio-de-la-direccio%CC%81nteatral-visto-Final.pdf

MARIN, FWALA-LO (2021a). *Concepciones de dirección en prácticas contemporáneas del teatro independiente de Córdoba* [Tesis doctoral]. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/22247

MARIN, FWALA-LO. (2021b). Injusticias en los campos artísticos: el caso de directoras teatrales contemporáneas en Córdoba, Argentina. *Debate Feminista* (62), 72-94. http://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2021.62.2274

MARIN, FWALA-LO. (2021c). Dirección en el teatro independiente argentino. Coordenadas conceptuales para una comprensión de sus procesos estéticos y políticos. *Panambí 12*, 17-27. https://doi.org/10.22370/panambi.2021.12.2479

MARIN, FWALA-LO. (2021d). Perspectivas históricas del rol de la dirección teatral en el teatro argentino y contemporáneo. Tránsitos desde el teatro moderno europeo hasta el teatro independiente en Córdoba, Argentina. *Nouveaux mondes mondes nouveaux* (octubre 2021). https://doi.org/10.4000/nuevomundo.85583

MUSITANO, ADRIANA. (2017). *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y universidad.* Universidad Nacional de Córdoba e Instituto Artes del Espectáculo de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

PROUST, SERGE. (2001). Une nouvelle figure de l'artiste: Le metteur en scène de théâtre. *Sociologie Du Travail 43*(4), 471-489.

PROUST, SERGE. (2012) Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique. En N. Heinich y R. Shapiro (ed.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (pp. 95-112). Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

RANCIÈRE, JACQUES. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía.* Ediciones Nueva Visión.

RANCIÈRE, JACQUES. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política.* Cristobal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Ivan Trujillo y Francisco de Undurranga (trad.). LOM Ediciones.

RANCIÈRE, JACQUES. (2011). *El malestar de la estética.* Capital intelectual.

RANCIÈRE, JACQUES. (2012). *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Ediciones Nueva Visión.

8. NOTAS

1 Este trabajo es parte de los resultados de nuestra investigación doctoral sobre la dirección en el teatro independiente de Córdoba, financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades «María Saleme de Burnichón» de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

2 Sobre el concepto de teatro independiente en Argentina sugerimos los trabajos y la tesis de María Fukelman (2017), la tesis de Mauro Alegret (2017), la tesis de Gabriela Aguirre Visconti (2021), el artículo de Gabriela Halac (2006) y el libro de Adriana Musitano (2017), así como otros trabajos de nuestra autoría (2018a; 2019; 2021c).

3 La muestra quedó conformada por David Piccotto, Marcelo Arbach, Daniela Martín, Martín Gaetán, Rodrigo Cuesta, Luciano Delprato, Eugenia Hadandoniou, María Belén Pistone, María Palacios, Gonzalo Marull, Jazmín Sequeira y Maximiliano Gallo.

4 Ofrecemos la complejidad de un planteo metodológico para un estudio de la dirección teatral en «Claves metodológicas para un estudio de la dirección teatral en las prácticas y procesos de creación escénica. Un estudio en el teatro independiente argentino» (2020).

[5] Para las conceptualizaciones sobre la especificidad del rol de la dirección teatral sugerimos ver el libro de Peter Boenisch (2015), el libro de Nathalie Heinich y Roberta Shapiro (2012), en especial el capítulo de Serge Proust (2012) y algunos artículos de nuestra autoría en los que profundizamos esta noción y su articulación con los conceptos de Rancière (2018b; 2021c).

[6] Recordemos que el director del teatro es una figura relacionada al teatro como negocio, es el empresario teatral que garantiza la obtención de beneficios para su empresa: sean económicos o simbólicos.

[7] Para profundizar la construcción histórica del rol de la dirección desde el teatro moderno europeo a la dirección en el teatro independiente contemporáneo argentino, recomendamos el artículo «Perspectivas históricas del rol de la dirección teatral en el teatro argentino y contemporáneo. Tránsitos desde el teatro moderno europeo hasta el teatro independiente en Córdoba, Argentina» (2021d).

[8] Cuando decimos que avanzar produce el fin del proceso nos referimos a que a medida que se progresa con la definición de alternativas, el proceso va viendo su horizonte de cierre.

[9] Respecto de la distinción entre las tareas de producción y aquellas específicas de la dirección hemos propuesto un análisis pormenorizado en nuestra tesis doctoral (2021a), específicamente en la sección «Reparto de lo sensible: la ilusión de la producción ejecutiva y el peso de la consigna». Allí, planteamos que la organización temporal y espacial de los artistas influye de manera rotunda en la metodología de creación que derivará en una poética particular. Nos apoyamos en la conceptualización de Rancière acerca del reparto de lo sensible como aquella distribución de los cuerpos y las tareas en tiempos y espacios: quienes tienen acceso a tener voz y parte en la construcción de un común –una obra– estará definido por cierta organización específica de ese sensible. Es decir, si los actores o actrices tienen parte en la construcción de sentido, o acaso si iluminadores o escenógrafos tendrán algo para decir y ser tenidos en cuenta, dependerá del reparto de lo sensible que la dirección proponga. Por ello no es menor que aquellas tareas aparentemente domésticas, como lo es organizar espacios y tiempos, sean en realidad condicionantes de los procesos creativos, los sentidos y la construcción del vínculo entre teatro y comunidad.

[10] El montaje de otros materiales también forma parte de este conjunto y la dirección de actores no abarca esas especificidades.

[11] La dirección como coordinación tiene como fuente la corriente de la creación colectiva que en los años 60 y 70 tuvo su auge en el teatro de Córdoba. Las particularidades de esta forma de crear implicaban la ruptura de las jerarquías entre autor, actor y director, a la vez, la figura de la coordinación asumía la responsabilidad de la dinámica grupal por encima de las decisiones sobre materiales escénicos, que eran tomadas de manera colectiva.

[12] La «escucha» también está presente en la cotidianeidad de las conversaciones teatrales, en clases, talleres, procesos escénicos, por mencionar algunos espacios donde el término es recurrente.

[13] En la entrevista con David Piccotto se evocó la imagen del ave: [durante el ensayo] «miraba mucho, observaba, creo que es [una característica] mía, o puedo decir de un director, una observación de halcón» (Comunicación personal, 9 de junio de 2017). El ojo del halcón es una metáfora que también utiliza Mauricio Kartún para mirar el teatro (2001, pág. 38).

[14] Fue el Jefe de Departamento de Teatro de 1995 a 2001.

[15] Otros directores también refirieron a la relación entre teoría y práctica, por ejemplo, Luciano Delprato se posicionó como «la persona más libresca del grupo, el que estaba como más interesado por el vínculo, por el viaje entre teoría y práctica» (Comunicación personal, 21 de marzo de 2019).

PEDAGOGÍA DE LA MÁSCARA NEUTRA. CONVERSACIONES CON GISÈLE BARRET

PEDAGOGY OF THE NEUTRAL MASK. CONVERSATIONS WITH GISÈLE BARRET

María Paz Brozas Polo
Universidad de León
(mpbrop@unileon.es)
https://orcid.org/000-0003-0117-3117

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.03
ISSN 2444-3948

Resumen: En este artículo se indaga en los fundamentos que sostienen las experiencias colectivas con la máscara neutra en contextos formativos. Para ello se realizan diez entrevistas a lo largo de 2020 —entre París y León— a Gisèle Barret (Orán, 1933), pionera de la «expresión dramática» en los 70 —en Canadá y Francia—, que en los 90 expandió su práctica con máscara neutra en países hispanohablantes. Esta serie de conversaciones nos permite, además del reconocimiento de un enorme legado pedagógico, la exploración sistemática de los recursos didácticos —en particular de los objetos y de la música—, así como la inmersión en los conceptos de presencia corporal y de transversalidad. El objeto máscara, se nos revela, con esta metodología, como tesoro depositario de una visión trascendental del teatro y de las artes del cuerpo, sobre el que pesan, además, todas las dudas, paradojas y sospechas sobre nuestros modos de transmisión o facilitación.

Palabras Clave: máscara, educación, cuerpo, presencia, teatro.

Abstract: This article explores the foundations that sustain collective experiences with the neutral mask in educational contexts. Ten interviews are conducted throughout 2020 —between Paris and Leon— to Gisèle Barret (Oran, 1933), pioneer of "dramatic expression" in the 70's —in Canada and France—, which in the 90's expanded its practice with the neutral mask in Spanish-speaking countries. This series of conversations allows us, in addition to the recognition of an enormous pedagogical legacy, the systematic exploration of didactic resources —in particular objects and music—, as well as immersion in the concepts of body presence and transdisciplinarity. The mask, with this methodology, is revealed to us as a treasure depository of a transcendental conception of the theatre and the arts of the body, on which weigh, in addition, all the doubts, paradoxes and suspicions about our modes of transmission or facilitation.

Key Words: mask, education, body, presence, theater.

Sumario: 1. Introducción: genealogía y metodología. 2. La máscara: objeto entre objetos de expresión dramática. 3. La imagen y su reflejo: pedagogía de la mirada 4. Percepción, emoción y (no) movimiento 5. Espacio para el silencio: música y escritura. 6. A modo de conclusión: Diálogos a través de la máscara. 7. Obras Citadas. 8. Notas

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

María Paz Brozas Polo. Profesora Titular en el Departamento de Educación Física de la Universidad de León donde enseña Expresión Corporal y Danza y Cuerpo, Cultura y Artes Escénicas, entre otras materias. En 2005 cofundó Armadanzas, grupo de teatro corporal y desde 2010 coordina el Aula de Artes del Cuerpo, un espacio del Área de Actividades Culturales de la ULE. Autora y/o editora de libros como *Actividades acrobáticas grupales y creatividad* (Gymnos, 1999), *El cuerpo en la teoría teatral del siglo XX* (Ñaque, 2003); *Cuerpo, imagen y expresión. Entre la creación artística y la intervención educativa* (ULE, 2006), *Memoria(s) de Expresión Dramática. Gisèle Barret* (Recherche en Expression, 2010). Ha publicado, asimismo, diversos artículos en revistas como *Arte, Individuo y Sociedad, Studies en Latin American Culture, Co-herencia, Movimento, Trans/form/açao, Disparidades, revista de antropología, Cuerpo, Cultura y Deporte, Ñaque*, etc. Directora en proyectos creativos como *Cartas* (2013), *Estudio (s) sobre la luna* (2016), *Color Violeta* (2017/2018), T*riádico —entre líneas—* (2021), *Círculo C* (2021).

Introducción: genealogía y metodología

> Todo cuanto hacemos o decimos, todo cuando pensamos o sentimos, porta la misma máscara y el mismo dominó. Por más que nos despojemos de nuestros vestidos, no llegaremos nunca a la desnudez, pues la desnudez es un fenómeno del alma y no el hecho de arrancarse un traje. Así, vestidos de cuerpo y alma con nuestros múltiples trajes tan pegados a nosotros como las plumas de las aves, vivimos felices o infelices, o incluso sin saber lo que somos, el breve espacio que los dioses nos conceden para divertirnos, como niños que juegan a juegos serios. (Pessoa, 1996, pág.126).

La máscara neutra aparece como recurso didáctico en *Le Vieux Colombier*, escuela de formación teatral dirigida por Jacques Copeau en París entre 1921 y 1924 (Copeau, 1974). Esta escuela se debe situar en el marco de un proyecto pedagógico ideado y desarrollado en gran medida por Suzanne Bing (Bustamente, 2020); allí se concibe una nueva materia de técnica corporal, que incluye el mimo y la máscara, y que será determinante, o al menos emblemática, en el desarrollo del mimo moderno, en la expresión corporal como disciplina formativa, y en diversas perspectivas de atención al cuerpo escénico (Brozas, 2003). La neutralidad, una acepción que se asocia a la práctica de la máscara neutra, sigue siendo actualmente una parte importante de la formación del actor (Rivera, 2017).

El proyecto comenzado en *Le Vieux Colombier* se mantuvo en el laboratorio rural denominado *Les Copiaus* (Decroux, 1964) y más tarde, se expandió a través de varias compañías como *La Compagnie des Quinze* (1940), entre quienes se encontraban Suzanne Bing, Marie Helène Dasté y Jean Dasté; estos dos últimos formaron, a su vez, *La Compagnie des Comédiens de Grenoble* (1945) donde se formó Jacques Lecoq, uno de los pedagogos más reconocidos en el uso de las máscaras. En esta época ya utilizaban el velo sobre el rostro, expandido por Decroux —metodista del mimo moderno (Dobbels, 2006; Brozas, 2003)— y «la máscara noble», término acuñado por Dasté y *Les Copiaus* y principal referencia de la máscara neutra adoptada por Lecoq (1987, pág. 108). En *El cuerpo poético* Lecoq (1997) dedica un capítulo a sus propósitos, sus efectos y señala el lugar básico que la máscara neutra ocupa en su método como punto de partida para el aprendizaje con las *máscaras expresivas*

—máscaras de la Comedia del Arte, antifaces, máscara clown, máscaras abstractas, etc—. En su propuesta están también algunos de los principios que Gisèle Barret ha tratado en profundidad: el juego silencioso, la neutralidad como receptividad, el vaciado o disponibilidad y la idea de una percepción amplificada del cuerpo y de la mirada como consecuencia de la desaparición del rostro.

Gisèle Barret, que participó de las enseñanzas de Lecoq, se distancia al desmontar la jerarquía o progresión entre las máscaras y apostar por la máscara neutra como objeto esencial en sí mismo; por otra parte, sin ceñirse al contexto de la formación del actor se orienta hacia otros espacios educativos y sociales[1]. El planteamiento de Gisèle Barret, se diferencia de la práctica teatral de otros pedagogos más próximos a Lecoq como Isaac Álvarez, Ariane Mnouchkine, Georges Bonnaud o Mario González; uno de sus distintivos estéticos es la apuesta por el blanco: frente a las máscaras marrones de cuero de origen italiano elaboradas por Sartori usadas por Lecoq o las máscaras negras de Mario González, Gisèle Barret propone máscaras neutras de color blanco apoyándose en sus experiencias artísticas y vitales con este color, que aunque puede tener connotaciones tétricas en el objeto inerte, en su uso corporal se revela como el más abierto, el más indicado, según ella, para esa buscada neutralidad[2].

En la primera de las entrevistas que realizamos para este artículo, Gisèle Barret nos advirtió que su iniciación en máscara fue mínima si se compara con su temprana formación en otras artes como la danza o la música (G. Barret, comunicación personal, 17 de junio de 2020). Este bagaje tan interdisciplinar se manifiesta, además de en su trayectoria profesional, en su didáctica transversal, que es especialmente evidente en su aproximación a la máscara neutra. Además de su amplia dedicación y preparación en artes escénicas[3], es relevante su relación vital —entre 1950 y 2017— con el pintor Pierre Barret. Tras tres años (1964-1967) de pedagogía teatral en el instituto piloto de Montgeron (París) Gisèle Barret se trasladó a Montreal como profesora universitaria de Pedagogía del Audiovisual, allí se hará cargo también del Taller de arte dramático, antes de crear la disciplina de expresión dramática (G. Barret, comunicación personal, 17 de junio 2021). Unos años después se incorporó simultáneamente al equipo docente del Instituto de Teatro de París 3 (Sorbonne Nouvelle) en París, lo que le permitió, en treinta años de idas y venidas, difundir sus planteamientos en dos continentes.

Figura 1. Gisèle Barret delante del Instituto del Teatro en París III
(Cortesía de G.B. 2020)

Por otra parte, una perspectiva que impregna su visión pedagógica es la humanística, esta se comprende a partir de su encuentro, en el Congreso de Psicología Humanística (Princeton, 1976), con Carl Rogers; un año después pudo sumergirse en el mundo interdisciplinar —entre el arte y la terapia— de las prácticas corporales expresivas en Esalen (California) y La Joya (San Diego)[4], allí pudo investigar sobre la directividad de los líderes en las técnicas «no directivas»[5]. En la pedagogía de la máscara neutra de Gisèle Barret permanecen dos preocupaciones latentes en dicho contexto: una es el equilibrio entre la libertad del grupo, de

cada persona que participa, y la propuesta o dirección de quien anima el taller, la segunda —en el contexto educativo— la constituyen los riesgos de inclinarse demasiado hacia el arte o hacia la terapia; dos perspectivas que paradójicamente están siempre presentes en sus proyectos como indica el título provisional de su libro en construcción: «Por y para la máscara neutra: objeto metáfora para el arte, la educación y la terapia» (Barret, 2010, pág.315).

Con Gisèle Barret hice un primer taller sobre máscara neutra -junto a otro sobre objetos- en Barcelona en julio 1993[6], cuando comenzaba mi docencia universitaria[7]; una década más tarde, en marzo del 2004 le propuse impartir un taller sobre máscara neutra en la Facultad de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte (Universidad de León). En esta década consolidó Gisèle Barret su enseñanza de la máscara no solo en la formación de formadores sino en colectivos teatrales, culturales y terapéuticos: los primeros cursos a finales de los ochenta fueron en la Universidad de Montreal y en el CRAM (*Centre de Relation d'Aide* de Montreal) y desde 1989 hasta 2006 en la Escuela de Expresión y Psicomotricidad de Carmen Aymerich de Barcelona en cuyos programas se puede observar esta trayectoria. Hubo otras muchas entidades organizadoras como teatros municipales (San Quirze del Valle y Tordera), la asociación Proexdra (Granada) y compañías teatrales como La Tramoya (Elche), Miloxta Teatre (Valencia) o la Quinta Parede (Portugal), también la Nave Ivanov en Barcelona, el Centro de Profesorado de Sevilla, el Centro de Profesores de Mérida en colaboración con el Centro Dramático y de la Música de Extremadura, la Escuela Española de Terapia Reichiana (Valencia y San Sebastián), etc.; asimismo, el Centro Cultural de la Universidad de Zulia (Venezuela) y la Universidad Nacional Autónoma de México, la Escuela Nacional de danza y la Escuela de Psicodrama en México D.F., así como, en la ciudad mexicana de León, el Centro de Creatividad y, en Coyoacán, el Instituto Humanista de Psicoterapia Gestalt (G. Barret, comunicación personal, 19 de diciembre 2021).

Figura 2. Foto de Barret en 1988 en el ritual de colocación de la media (Cortesía de João Gomes y Gisèle Barret)

En una estancia en París[8], en enero de 2020, comenzó la primera de una serie de entrevistas a Gisèle Barret sobre la máscara neutra y su pedagogía. Cada una de las conversaciones, de una hora aproximadamente, trata de abordar una temática específica mediante la formulación de varias preguntas como punto de partida para recordar sus planteamientos y experiencias docentes o exponer sus pensamientos actuales. En casi todas las entrevistas se reformulan aspectos didácticos; en ocasiones se generaba un pequeño debate entre nosotras en el que se manifiestan distintas perspectivas que se fueron superponiendo y completando a lo largo del ciclo, tal como se puede observar en la Tabla 1. En las primeras sesiones se indaga sobre los antecedentes y el lugar de la máscara neutra en relación con otros contenidos o herramientas de la expresión dramática: me interesaba en particular la formación de Gisèle Barret, sus motivaciones y primeras inquietudes, el contexto donde germina su interés didáctico. Intenté orientar las entrevistas según mis propias preocupaciones —la transversalidad, el no género, la no escritura, etc.— pero fue necesario abrir las expectativas y atender a las propuestas que

ella misma iba reformulando, más enfocadas a la inducción didáctica. Un segundo grupo de entrevistas, realizadas en octubre, se centró en la cuestión de la percepción y los sentidos y el último grupo, en noviembre, se dedicó a los recursos didácticos que rodean la máscara neutra, con atención especial a la música y su relación con las emociones, lo que nos situó de nuevo en el tema inicial de la transversalidad; una forma de cerrar o abrir infinitamente el círculo de las conversaciones. Todas las entrevistas fueron grabadas y transcritas, y algunos hilos pendientes se retomaron por correo electrónico ya en 2021. En la transcripción aparecen las iniciales de la entrevistada (Gisèle Barret GB) y de la entrevistadora (Paz Brozas PB).

Tabla 1. Entrevistas y comunicaciones con Gisèle Barret (2020-2021)

Entrevistas	En torno a la máscara neutra y su pedagogía
9 enero (presencial en París)	Formación y aproximación general
17 junio (telefónica)	El primer taller: transdisciplinariedad
30 junio (telefónica)	¿Expresión dramática o pedagogía de la situación?
10 octubre (vídeo Meet)	La mirada privilegiada de la educadora
20 octubre (vídeo Meet)	La conciencia y los sentidos
27 octubre (vídeo Meet)	Los otros objetos
3 noviembre (vídeo Meet)	Diversidad y neutralidad
10 noviembre (vídeo Meet)	Apuntes sobre la música
17 noviembre (vídeo Meet)	Música / Emoción

Entrevistas	En torno a la máscara neutra y su pedagogía
24 noviembre (video Meet)	¿Qué emociones / qué músicas?
20 noviembre texto por mail	Soportes sonoros y más
28 febrero 2021 audio por mail	Más-cara Menos-cara
16 junio 2021 texto por mail	Un taller de máscara neutra (dossier)
19 diciembre 2021 mail y teléfono	Los diversos contextos de los talleres de máscara neutra

A partir de las entrevistas, teniendo en cuenta, además, el conjunto de las publicaciones de Gisèle Barret, en este artículo se definen los conceptos y elementos que consideramos esenciales en la transmisión de la máscara neutra como un recurso no solo escénico[9] sino interdisciplinar en diversos ámbitos artísticos, educativos y otros. La máscara viaja desde el espacio de la formación actoral hacia múltiples contextos donde destacan la formación de formadores en expresión dramática, los grupos artísticos y terapéuticos de mujeres, hasta el contexto de la formación en expresión corporal en educación física, donde se sitúa mi propia experiencia que se orienta, además, hacia la danza improvisación. En este sentido, se pretende reflejar también el proceso dialéctico de asimilación y apropiación del legado didáctico de Gisèle Barret.

2. La máscara: objeto entre objetos de expresión dramática

> El teatro me interesa en cualquier parte donde justamente, haya cuerpo y conciencia, donde quiera que haya mirada, intensidad, presencia: allí donde dónde haya juego, es decir, espacio para moverse y hacer que se muevan las cosas, reencontrar la disponibilidad para poner en cuestión la seguridad, para privilegiar lo imprevisto y lo inesperado, espacio donde pueda pasar algo, precisamente porque hay alguien. (Barret, 2003, pág. 15-16).

La *expresión dramática* fue concebida por Gisèle Barret como disciplina educativa expresiva en los años setenta en el marco curricular canadiense - desde la enseñanza artística universitaria se implantó en la formación profesional y en la educación general (Barret, 1991)-, pero se extendió dentro y fuera de la escuela, en países europeos como Francia, España y Portugal. Se trata de una concepción que se distancia del teatro pero que nace íntimamente unida a él. A partir de la expresión dramática se desarrolla el marco conceptual denominado *Pedagogía de la situación*, una teoría que sustenta y excede la práctica de la que surge (Barret, 1995).

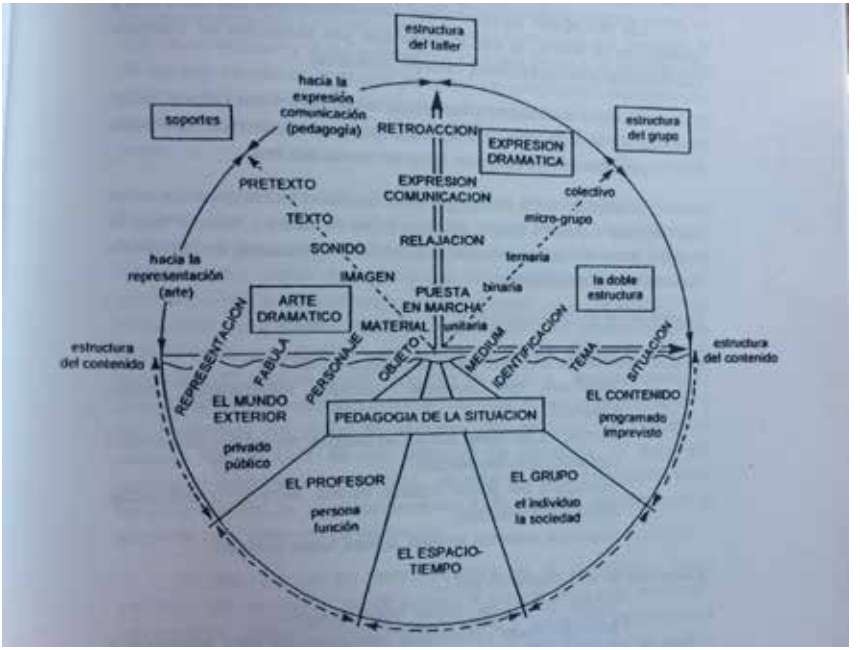


Figura 3. *El reloj didáctico* de Gisèle Barret (1995)

La expresión dramática constituye una práctica para cuestionar, en primer lugar, la mirada en el proceso educativo; un proceso donde la acción y el actor protagonista se sitúan en el presente y donde la reflexión se construye en el enigma de la vivencia de la inmersión en un colectivo. La expresión dramática es, a su vez, un juego donde se puede

perder el tiempo, que privilegia la escucha, da urgencia a la pausa y alienta la decisión en el instante. Se conciben en este contexto tanto la educación como la creación artística como procesos de intercambio, de diálogo, de encuentro con las acciones de los otros, así como con las propias acciones en una experiencia de amplificación perceptiva. Una de las principales aportaciones didácticas de Gisèle Barret es la atención a los recursos originarios del arte dramático: la experiencia educativa se convierte en experiencia artística gracias al uso sabio y cuidadoso de la música, del espacio, de los textos, de las imágenes o de los objetos. Los objetos representan al mismo tiempo a la vida cotidiana y al teatro, un ámbito en el que la máscara, y en particular la máscara neutra, es el gran objeto simbólico, objeto madre, objeto de metamorfosis y de presencia (Brozas, 2010).

Entre los objetos de la expresión dramática, donde se aprecia sobre todo la polivalencia, la máscara se define como objeto transdisciplinar y se utiliza como un objeto muy particular, que Gisèle Barret no considera solo un objeto teatral.

> PB.: Veo tu aproximación desde la expresión dramática y la pedagogía de la situación, claramente me parece que tu referencia es la teatral y quizás la máscara también un objeto teatral.
>
> GB.: Tomemos el objeto mismo de la máscara por ejemplo cuando escribí el primer texto, «El deseo bajo la máscara», que fue bastante divulgado, por primera vez lo hice en Valencia en una conferencia sobre el tema del feminismo, del género. «El deseo bajo la máscara» trataba sobre el tema del investigador, el joven investigador que habla del tema de su investigación en vez de hablar primero sobre el deseo que estaba en el origen de la investigación. El objeto era metafórico, polivalente y realmente transdisciplinar; en aquel momento no lo pensaba como un objeto teatral, aunque lo había trabajado a los quince años en Orán con un instructor de teatro y después con Lecoq (G. Barret, comunicación personal, 30 de junio de 2020)

Según Gisèle Barret, la estructura de la sesión en el taller de máscara coincide con la estructura de las sesiones de expresión dramática (Véase Fig.2), hay aspectos comunes como la entrada paulatina, las fases de relajación, de expresión-comunicación y la reflexión o retroacción sobre

la vivencia. Sin embargo, hay un tiempo dedicado a la preparación en máscara neutra que es muy específico y mucho más amplio que en cualquier otro tema.

Esta fase de preparación se construye de forma ritual en cuanto al tipo de objetos que se utilizan, al uso preciso y definido del espacio (línea, círculo, grupos frente a frente) y en cuanto a los protocolos del pelo o de la ropa.

> GB.: Habría que situar el taller de máscara dentro de lo que hago, siendo a la vez la excepción y una parte en relación con la pedagogía de la expresión dramática y pedagogía de la situación. (...) Quiero acentuar que algo que no existe en general en la expresión dramática ni en la pedagogía de la situación es la importancia de la preparación, cómo ésta es más importante que la realización y actuación con la máscara; lo mas importante es todo ese camino largo.
>
> PB.: Pero es bastante coherente con la pedagogía de la situación y con la pedagogía de la expresión dramática en relación a la importancia otorgada al proceso...
>
> GB.: Es un taller del no hacer, un taller de la nada, de la máscara o de la presencia sola; es una abstracción. (G. Barret, comunicación personal, 30 de junio de 2020)

La intervención docente tiene una orientación propia en la práctica de la máscara: es preciso reducir las consignas y permitir un largo tiempo de desarrollo de las tareas con amplios espacios de libertad para quienes participan, pero dentro de un marco muy estricto, en el que puede ser necesaria la intervención externa, por ejemplo, en el uso ocasional de la música. Personalmente, cuando animo una sesión, suelo participar con el grupo durante las tareas preparatorias, pero no en las tareas con máscara, entre otras razones por que la máscara no solo oculta el rostro, sino que impide la palabra. La participación dentro del grupo es, por tanto, más compleja y requiere, sobre todo, una observación constante para ir reformulando consignas o dando apoyos.

La transdisciplinariedad es otra peculiaridad que se revela en los perfiles de los participantes: según Gisèle Barret, mientras en otros talleres de expresión dramática suelen tener relación con las artes escénicas y la

pedagogía, en los talleres de máscara neutra se diversifica el abanico de profesiones y formaciones incluyendo otros dominios, más allá del teatro y la educación:

> PB.: ¿Qué señalarías en relación a la enseñanza y las intervenciones con la máscara? (...) A mí me parece una práctica estricta, exigente, con parámetros muy precisos...
>
> GB.: Efectivamente. Por eso la pedagogía de la máscara neutra es algo aparte, es como un ámbito marginal, que se ha desarrollado así y ha funcionado, que ha interesado a mucha gente, precisamente por la transdisciplinariedad, la versatilidad y la posibilidad de explotarlo en todas las direcciones. Todo lo que he podido hacer en la expresión dramática y en la pedagogía de la situación es mucho más visible en la pedagogía de la máscara neutra. En el último taller hubo artistas, gente de teatro, terapeutas, filósofos, animadores socioculturales, había de todo, absolutamente de todo... Es en definitiva el enfoque que se utilizó con más versatilidad y transversalidad, más que los otros que deberían haber sido también así, pero que no se sintieron así porque las personas que acudieron eran casi todas pedagogas. (G. Barret, comunicación personal, 17 de junio de 2020)

La paradoja didáctica de la máscara estriba en la estricta dirección o puesta en situación que se precisa a partir de la cual es posible la escucha. La máscara neutra le permitió a Gisèle Barret desarrollar aspectos que no habían sido abordados inicialmente en sus prácticas de expresión dramática - el tiempo suspendido, el no hacer, el espacio abierto y la interioridad, el silencio, etc.-, aspectos que parecían en cierta medida incompatibles con algunos de los principios lúdicos planteados en la pedagogía de la situación (G. Barret, comunicación personal, 17 junio de 2020). Otra característica es la predictibilidad de los talleres de la máscara, dada por la repetición de una serie de pasos y de gestos:

> GB.: Entre mis talleres de expresión dramática no hay dos iguales (...) El taller de máscara neutra se puede repetir, aunque siempre hay variaciones, tema y variaciones (G. Barret, comunicación personal, 30 de junio de 2020)

Hay, además, una serie de objetos determinados que siempre se encuentran en el taller de máscara neutra y que constituyen una apropiación exclusiva de su didáctica.

> *Mes objets supports* (Mis objetos inductores)
> (...) Los encuentro a menudo a mano o entre las cosas de los participantes; es lo propio de la pedagogía de la situación, la disponibilidad en cualquier momento y lugar, para utilizar
> ...un paquete de pañuelos de papel, unos folios A4, un paquete de bolsas de papel marrón claro (20/40/13), una colección de espejitos, una serie de abanicos blancos o negros (a veces rojos, pero siempre unicolor, es decir, «neutros» sin decoración que encuentro en España), algunas piezas de «algodón de queso» de gasa muy fina de varios metros de longitud característicos de las cocinas de Quebec, una inmensa sábana vieja blanca (herencia de mi abuela), otra negra (antiguo material de teatro), bolsas de plástico transparente blancas o de color, a menudo azules (del mercado parisino). (G. Barret, comunicación personal, 20 noviembre 2020)

Dentro de la preparación a la máscara neutra, en la fase previa a la utilización específica de la misma, los objetos adquieren distintas funciones de preparación a la máscara, de adaptación a su lentitud, su (in) visibilidad, su frontalidad y a las condiciones de neutralidad.

Tabla 2. Objetos para la máscara.
Propuestas de Gisèle Barret y variaciones de Paz Brozas.

Funciones de otros objetos	Objetos soporte Gisèle Barret	Objetos pre-máscara. Paz Brozas.	Etapas de acercamiento a la máscara
	No máscara de escayola	Máscaras de escayola (solo en grupos pequeños)	Hacia la quietud, el silencio, la conciencia táctil del rostro

Escritura primera. La primera huella	Hojas de papel	Máscaras en el espacio. Al fondo una hilera visible	Solo imagen
Cualidades del movimiento: lentitud, levedad, continuidad...	El rollo de papel higiénico, los pañuelos de papel, el hilo, los globos	Los globos (no siempre)	La delicadeza
Conciencia espacial, corporal, de la mirada	Espejos de mano Objeto doble	Espejos de mano de Gisèle	Nueva percepción, nueva mirada
Ocultación de cabeza y rostro	*Bolsas beiges* de papel	Gasas blancas tipo bebé	(In) visibilidad, metamorfosis, frontalidad
Conciencia de grupo, objetos espacio	Sábana blanca (casera) Telón negro (del teatro) Metros de gasa colectiva La silla (vacía)	El gran espejo La pared Telas intercambiables	Frontalidad Imagen colectiva
Juegos de precisión, pequeños gestos	El palo El abanico (palo + tela) –El contra objeto– Botella de agua Bolsas transparentes	Bolsas azules de Gisèle Telas de colores	Minimizar la acción con la atención en la mirada

<table>
<tr><td rowspan="2">Neutralización
–un marco–
Ritual previo a la colocación
Vaciado previo</td><td>La media negra en la cabeza</td><td>Media negra con espejo</td><td>Rituales de colocación</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ropa blanca o negra, sin estampados o decoración
Sin joyas, relojes, ni otros objetos adicionales</td><td>Experiencia</td></tr>
<tr><td>Limpieza y recogida</td><td colspan="2">Toallitas para cada máscara</td><td>Reflexión</td></tr>
<tr><td>Retroacción</td><td>Hojas de arce entre otros</td><td>Mural de papel blanco</td><td>Escritura común</td></tr>
</table>

3. La imagen y su reflejo: pedagogía de la mirada

> En la pared hay un agujero blanco, el espejo. Es una trampa. Sé que voy a dejarme atrapar. Ya está. La cosa gris acaba de aparecer en el espejo. Me acerco y la miro; ya no puedo irme. Es el reflejo de mi rostro. A menudo estos días perdidos, me quedo contemplándolo. No comprendo nada en este rostro. Los de los demás tienen un sentido. (Sartre, 1998, pág.27)

Entre los objetos que apoyan la didáctica de la máscara neutra hay uno particular, el espejo, que es objeto-espacio y objeto-imagen, un objeto para la mirada. No es simplemente un objeto que ocupa, genera o contiene espacio y no es simplemente un objeto que se presenta a la vista, sino que tiene la propiedad de producir y reflejar imágenes que a su vez incorporan espacios: en la imagen del espejo, en su espacio, caben otras imágenes: las imágenes del lugar, las imágenes de otros cuerpos y la imagen del propio cuerpo. El espejo —casi como la cámara— nos permite alterar las formas y las orientaciones al posibilitarnos fragmentar, superponer, invertir... y nos permite acceder a otros lugares, a rincones a los que el ojo directamente no alcanza, como pueden ser el techo o la propia espalda: «El espejo es un aparato para robar» (G. Barret, comunicación personal, 27 de octubre de 2020).

El primer juego con el espejo consiste en mirar todo menos el propio rostro... mirar hacia fuera a través del espejo, mirar fragmentariamente distintas partes del cuerpo propio o el ajeno, en vez de mirarse una misma a la cara como correspondería al uso cotidiano del espejo. Con los pequeños espejos de mano se puede plantear una exploración individual y también una práctica colaborativa, un juego de múltiples pequeños espejos. El espejo de pared, es otro recurso que permite la práctica de la frontalidad, tanto la práctica individual como la colectiva. En mi práctica didáctica es quizás el objeto, antes que la máscara, que permite la comunicación y el encuentro del grupo a través de su mirada reflejada.

Tabla 3. Progresión de los espejos como recursos en máscara neutra.

¿Qué espejos?	Paso 1	Paso 2
Espejitos de mano (uno o dos)	Observación del espacio, de otros y del propio cuerpo –no cara–	Observación de la media enmarcando el rostro
Espejo de pared	Evolución dentro del grupo Mirada constante Variación: mirada en pared	La máscara frente al espejo –doble espejo–
Máscara como espejo	Disposición circular o dos grupos frente a frente	El espectador actor o la mirada acción

En su uso habitual el espejo es un artefacto que refuerza la frontalidad de nuestras convenciones sociales y teatrales, combinado con la máscara, nos sumerge asimismo en su dimensión frontal: por un lado, la reafirma, pero por otro, consigue atravesarla y subvertirla.

Figura 4. Espejos en la Especialidad de Expresión Corporal en 2006 (FCAFD, León)[10]

En general, en el uso del espacio durante la clase o el taller se manifiestan el ritual —en la circularidad— y la teatralidad —en la frontalidad público/actores—. Con la máscara se actualiza la reivindicación de una expresión dramática que no quiere división de roles pero que se constituye paradójicamente a través de una frontalidad a la que ha estado sometido tradicionalmente el teatro[11].

> GB.: A estar enfrente, pero no a ponerle como espectador sino como testimonio, un regalo de compartir desde otro lugar, pero algo sin la palabra o sin el concepto de público o de aprovechar un espectáculo, no quiero saber nada de eso (...) Con otras palabras, es importante no caer siempre en la oposición de la escena y el público.

> PB.: Yo lo que he hecho ha sido utilizar algunos instrumentos musicales, el grupo que no está con la máscara, está dentro, apoyando de alguna manera.

> GB.: Sí. Lo que yo he hecho también ha sido darle otra función, mirar o hacer lo que quiera, moverse, girar y un grupo escribir, otro dibujar...eso sí lo he hecho, pero para no caer en la misma oposición escena-público que me parece poco importante para el trabajo de la identidad, para el desarrollo de la persona; me parece que restringe las posibilidades, por eso trato de usar otros conceptos, palabras, otras maneras de presentar esta doble dirección. (G. Barret, comunicación personal, 9 de febrero de 2020)

Bajo el ojo de la máscara cualquier acción es perceptible, la mirada a través de la máscara es acción en sí misma. Aunque al llevar la máscara la visibilidad se reduce, sobre todo lateralmente, la visión sigue ocupando un lugar central y el impacto de la imagen de los otros cuerpos enmascarados, la metamorfosis que se produce en el conjunto formado por cada individualidad acentuada, es impresionante. Cualquier participante se ve afectado por esta experiencia sensorial y visual[12], pero quien anima el taller, incluso tratándose de una experiencia conocida, tiene, además, la posibilidad, de ver el conjunto desde una cierta distancia y de disfrutar casi en exclusividad de esta visión. En este sentido, la mirada externa de la animadora se puede considerar, según Gisèle Barret, una mirada privilegiada:

> GB.: Me recuerdo a mí misma como animadora del taller de la máscara, de la vivencia personal que fue imposible de compartir con nadie. Una especie de vivencia única, un placer increíble de ver la maravilla del efecto de la máscara neutra: ¡cómo sin hacer nada surge una especie de efecto o estético o bueno, visual! (...) No es un espectáculo, pero es una visión, una visión que te da y que es única, maravillosa y esta visión alimenta la animación, es decir, que a partir de lo que tú ves, a la vez, tú tienes este placer increíble, enorme que no puedes compartir, pero, además, tienes la posibilidad que te da la gente de alimentar al grupo con ideas, estructuras o cualquier otra cosa que surge de la propia situación que acabas de disfrutar. (...) Mira qué cosa, es una especie de narcisismo, de egoísmo; no sé cómo se puede nombrar esta situación tan especial del animador. (G. Barret, comunicación personal, 10 de octubre de 2020)

El estado receptivo del educador es definido por Gisèle Barret con su máxima *prendre sans comprendre*. Es así, al tomar (o prender) sin comprender, como las respuestas, a menudo discordes o ininteligibles, han de ser acogidas por quien anima la práctica.

Así pues, nos encontramos con cada una de las miradas del ojo-máscara incluida la mirada interna o externa del animador/a con su dilema de la no división en roles teatrales... un dilema que la máscara, bajo mi punto de vista, puede llegar a resolver; cuando estás dentro de una estructura de grupos frente a frente, una vez que tienes puesta la máscara, estás ya mirando hacia el otro grupo y ellos te están viendo a ti. Aunque tú permanezcas en la máxima inacción, incluso aunque estés intencionalmente solo en la mirada o en la observación eres punto de visión o de percepción de quienes tienes enfrente, para ellos eres acción visible, eres espectador-actor. ¿Cómo se define la presencia de quien lleva la máscara o de quien está mirando con ella?

4. Percepción, emoción y (no) movimiento

> Contemplo a esa mujer que avanza y que me causa el sentimiento de lo inmóvil. (Valéry, 2016, pág. 50)

El juego de la máscara le exige al docente no solo una mirada atenta, sino un estado de atención que es el que se pretende conseguir en todo el grupo a través de la máscara. Además de la mirada, además de la activación del sentido de la vista, otros sentidos se implican en esta práctica de la presencia[13]. ¿Cuáles son los cambios de conciencia, qué elementos de la atención se activan en relación al espacio, a los otros o al propio cuerpo? Algo ocurre en la propiocepción ¿Cómo se amplía la conciencia de la postura y del movimiento? ¿Cómo se intensifica dicha presencia?

Se podría decir que el movimiento preciso, lento y continuo del cuerpo que lleva la máscara neutra es un movimiento de reacomodación al entorno que está siendo percibido, es el mínimo movimiento necesario para detectar el espacio, el propio y el de los otros cuerpos, puro movimiento senso-perceptivo: algo similar al movimiento de los cilios oculares, necesario para generar la visión como lo describiría Gibson (2015).

> PB.: (...) Hay una cuestión que me interesa respecto a la mirada con la máscara y es cómo se implican los demás sentidos. Para mí es importante el desarrollo de la propia conciencia corporal en la experiencia con la máscara, cómo se activa la propiocepción o como se activa una especie de comunicación entre los sentidos también porque hay un cierto cambio en la forma de mirar o de percibir a través de la visión, que desencadena un apoyo mutuo entre los sentidos. Aunque no se trabaja el sentido del tacto entre las personas que llevan la máscara, si se produce una especie de sensibilización –de la piel- con el entorno, tengo esa sensación.
>
> GB.: (...) Lo que pienso es que la máscara te hace seleccionar o elegir (o percibir). Quizás es la percepción la que cambia la visión y lo bueno sería decir cómo cambia. Podemos decir que hay sentidos de exterior y de interior. Todo lo que resulta de esta combinación exterior-interior es la definición de la percepción con máscara, cuando hemos dicho que la máscara produce cambios y que de esos cambios tenemos algunas hipótesis. Por ejemplo, lo que alarga, lo que reduce, lo que transforma son los tres principales cambios. (...) Con la máscara todo cambia. Por ejemplo, me parece que tú oyes más con la máscara que sin máscara; es decir, que abre el oído ¿porque abre el oído? Según la teoría de las percepciones, porque reduce otras percepciones. (G. Barret, comunicación personal, 20 de octubre de 2020)

Al privilegiar la orientación frontal en el uso de la máscara –cuestión técnica importante en la didáctica de Gisèle Barret- nos restringimos a un menor grupo de respuestas posturales: la de la rotación —que la movilidad del cuello y de toda la columna vertebral permita—, el movimiento lateral sin flexo-extensión y toda la organización para el descenso —hasta el suelo— y el ascenso —hasta la postura bípeda—; finalmente contamos con las posibilidades del desplazamiento hacia adelante y hacia atrás -aquí se nos revela el universo de la espalda-. Se trata de un aprendizaje que consiste en reducir o limpiar el movimiento y se apoya en la gestualidad más sencilla propia de acciones como caminar.

> PB.: Otra cuestión importante es la relación con la improvisación, las consignas, el marco o las partituras que construyes para desencadenar ese espacio de libertad.

> GB.: (...) Encontrarse con la máscara, ver qué te dice, proponer no hacer nada, hacer cosas sencillas: mirar, caminar solos, en parejas, en grupos... Con la lentitud, dejando que sea la música la que induce... A menudo comenzamos con caminatas rápidas, un poco como al comienzo de las técnicas de meditación... No tocarse... De hecho, hay pocas consignas, es donde hay las menos consignas imaginables pero una presencia enorme.
>
> PB.: No habiendo tantas consigas o si las consignas son concisas quizás los límites espaciales sí sean bastante claros.
>
> GB.: Todas las consignas sirven para ayudar a la toma de conciencia, por ejemplo, el trabajo de espaldas. Parece que con la máscara se trabaja lo facial, sin girarse, pero ¿Qué ve mi espalda cuando no me giro? ¡Esto se transforma en poesía! En cualquier caso, entre el hacer y el no hacer, quizás en ese entre-dos, está el espacio de la presencia, ese estar ahí... (G. Barret, comunicación personal, 17 de junio de 2020)

En otros campos afines, se pueden observar similitudes —principios comunes— y permeabilidades o transferencias respecto de la técnica corporal con la máscara: la escucha, la precisión y el cuidado se revelan también como elementos centrales en la improvisación —en *contact improvisation* o en butoh; en este sentido, las palabras de Amagatsu (2000, 20-25) [Traducción propia], escritas para definir la danza, nos podrían ayudar a comprender la práctica de la máscara neutra:

> Esta operación no es cuestión de técnica sino de diálogo; se sostiene literalmente en dos palabras: dulzura y precisión. Para pasar de la posición tumbada a la posición sentada, o a la posición de pie, si se busca minimizar el esfuerzo muscular el cuerpo se plegará, se deslizará en la elipse de un huevo. Esta figura se revelará si se ejecuta el movimiento tranquilamente, lentamente, con precisión. Y cuanto más débil sea el esfuerzo muscular, mejor se comprenderá que la distensión acompaña siempre a la tensión. (...) Lentitud y precisión son aquí acciones que optimizan la relación entre el cuerpo y la conciencia, y crean un estado propio con una percepción más fina de sus modificaciones.

La experiencia con la máscara se relaciona en este sentido de forma fructífera con otras prácticas de movimiento, contemplación e improvisación corporal. Así, Ayako Zushi, Arantxa Azagra, Nuria Sumarroca y Araceli Enrech, formadas desde los 90 con Gisèle Barret (en Pedagogía de la Situación, Expresión Dramática y Máscara Neutra) y en los últimos años por Steve Clorfeine (*Playfulness and mindfulness: moving from the inside out*) crearon en 2011 un grupo de práctica e investigación «Improvisación, consciencia y meditación». En la década anterior, hasta 2010, Araceli Enrech, con Carolina Enrech y Juanjo Camarena enseñaron regularmente la máscara neutra en las Escuelas de Teatro de Tordera y Santa Perpétua de la Moguda (A. Enrech, comunicación personal 7 de junio de 2021).

Para Gisèle Barret la prioridad está en la percepción y después en el doble movimiento: el movimiento exterior y el movimiento interior que es la emoción[14].

> GB.: Así que pensé que el trabajo de la máscara primero, claro, es más percepción que emoción. Emoción es como un segundo tiempo, ¿no? Pero también que es importante identificar la emoción primaria que cada uno encuentra cuando se ve por primera vez o se encuentra frente a este objeto específico que es la máscara neutra. Es interesante identificar todo el abanico de las emociones, desde la risa a los llantos. (G. Barret, comunicación personal, 28 de noviembre de 2020)

De la perception à la «motion» avant l'émotion (De la percepción a la *«motion» antes de la emoción)*

> La emoción es siempre una reacción a algo o alguien. Por ejemplo, la emoción sentida al ver una máscara neutra por primera vez. (...) Además, cada persona reaccionará de manera diferente al encuentro, al facilitador, al grupo, al ritmo (...) Sentirse disponible para escuchar, sin a priori saltar sobre lo primero que parece inspirarnos, esperar pacientemente, no forzar el habla, proponer otros soportes de expresión como dibujar o escribir o intercambiar en dúos o en pequeños grupos; multiplicar las formas propuestas para que todos puedan tener un medio privilegiado sin sentirse atrapados en una forma de expresión impuesta. La emoción nos plantea, en efecto, un dilema didáctico: es preciso poner atención a las variadas emociones que surgen y se desbordan

—a veces— al mirar o llevar la máscara y hay que observar, además, cómo afectan al grupo. Gisèle Barret critica la explotación didáctica de las emociones personales o la intromisión excesiva —¿educación o terapia?—, pero sí busca y explora cuidadosamente las formas colectivas que permitan la expresión de tales emociones –por ejemplo, mediante la escritura- o su apaciguamiento —mediante la música—.

5. Recursos para el silencio: sobre música y escritura

Paradojas de la máscara: gracias a la música accedemos al silencio. Para llegar al silencio, al estado de conciencia que se experimenta con la máscara neutra es preciso apoyarse, como se ha señalado, en recursos didácticos como los objetos, pero hay otro inductor principal que es la música. La música facilita la creación de una atmósfera de calma, la transición del ritmo individual hacia un ritmo común y hacia un ritmo lento, el de la máscara neutra.

> PB.: Ahí también justamente tenía anotado lo delicado que es el uso didáctico de la música que has mencionado.
>
> GB.: Es el más problemático, pero también ocurre lo mismo en la expresión dramática. Es decir, que cada vez que haces una elección de una música, tomas un riesgo enorme, es decir, que trabajas sobre algunas hipótesis. Por ejemplo, la música para trabajar la máscara neutra es equivalente a la lentitud. Toda música que encuentro es para la lentitud y para una especie de clima. Pero la dificultad es que tú propones un clima que va alterar el clima del mundo exterior en el que está la gente. (G. Barret, comunicación personal, 20 de octubre de 2020)

Las aportaciones de Gisèle Barret en relación al uso didáctico de la música son importantes en el marco de la expresión dramática donde propone una aproximación crítica (García, 2003; Ricart, 1997). Se trata de uno de los recursos más utilizados en diversos contextos de enseñanza de las artes escénicas, de la danza y de la educación física. Por ello, es importante, en la formación de formadores prestar atención a sus límites: a diferencia de los objetos, que permiten uso más individualizado, la música que se comparte en el aula alcanza simultáneamente

a quienes habitan ese espacio y este uso colectivo sigue siendo el usual, aunque existan hoy posibilidades tecnológicas para particularizar el campo sonoro. La cuestión es que las reacciones emotivas a la propia música son también imprevisibles ya que dependen de la memoria previa de cada participante:

> GB.: A ver. La música, algunas hipótesis plausibles sobre el tiempo colectivo. Es un momento de concentración para el grupo. Es también una buena manera de encontrar un ritmo colectivo y una atmósfera. Pero es imposible saber o controlar la reacción de cada uno con la música, el gusto de uno o de otro o el conocimiento. Por ejemplo, si conoces la música ¿Cómo podemos eliminar o borrar los recuerdos, las imágenes mentales? (G. Barret, comunicación personal, 10 de noviembre de 2020)

En el caso de la máscara neutra, el tipo de música que se utiliza, es muy específico: música lenta.

> *La música que me servía de soporte sonoro en los talleres de máscara neutra venía determinada por las propias características de mi planteamiento que tenían el objetivo de acompañar, facilitar, estimular; para ello, tenían que tener los mismos elementos constitutivos de mi propuesta, en particular la lentitud que es la dominante y que es quizás la más importante, si no la más notable y específica.* (G. Barret, comunicación personal, 20 de noviembre de 2020)

El concepto de silencio, siendo fundamental en la máscara neutra, no solo pertenece a la música, sino que es un concepto transdisciplinar, que se podría corresponder con el blanco en pintura o en escritura. *El silencio es blanco* (G. Barret, comunicación personal, 20 de octubre de 2020).

Figura 5. Collage de máscaras neutras de Pierre Barret
en la pared de su casa (Cortesía G.B.)

Me pregunto, si es pertinente hablar de escritura corporal en la práctica de la máscara neutra. Me parece que la neutra es una máscara de contrastes, como lo es de precisión en el trazo. La escritura, tanto en contextos educativos como artísticos, busca cierta legibilidad; para ser comprensible ha de ser clara y mostrar cierta relevancia sobre un fondo que hace de soporte: tiza blanca sobre pizarra negra, tinta negra sobre hoja blanca, cubo blanco o telón negro en museo o teatro, etc. El de la máscara es un código secreto, una escritura misteriosa de un cuerpo y un gesto –los nuestros- que pensábamos que eran visibles pero que se nos revelan en raras ocasiones.

Gisèle Barret, en nuestras conversaciones, también cuestiona el propio término de escritura corporal y reivindica un espacio para la palabra junto al espacio del cuerpo:

> PB.: ¿Y la relación entre la máscara y la escritura?
>
> GB.: Es muy interesante y muy semejante; el trabajo de la máscara neutra es una escritura en sí mismo; las palabras que pueden venir después, enfrente, durante... Me parece que no hay palabras, pero eso es una hipótesis; surgen algunas que se quedan dentro; ¿qué hay dentro del vacío? el vacío no es la nada, es «algo» ¿qué es este «algo» que está vacío? ¿vacío de qué?, ¿del ruido?, ¿del mundo? ... Para estar con el espacio interior, a veces con la inquietud o con lo imprevisto.
>
> PB.: (...) es verdad que la relación entre la escritura del cuerpo y la de la palabra también es imprescindible.
>
> GB.: La escritura corporal es primero borrar, es una no escritura, para dejar el cuerpo, no imponer (...) ¿Por qué llamarla una escritura corporal? ¿Por qué tomamos el sustantivo escritura que es una metáfora que viene de la civilización, *la parole, l'écriture*...? ¿Cuándo hemos tomado la palabra escritura corporal? Es como algo raro porque se dice escritura en el espacio en vez de en el plano, en la página blanca, porque no tenemos otro concepto, quizás viene de la importancia de la raíz *scrip* del latin, dejar la huella, por eso el libro de Marc Klein y Gabriela Casanova es interesante[15]...Es un equivalente a la escritura, pero quizás... Sin esta obligación o necesidad de...
>
> PB.: ...Codificar
>
> GB.: O de llevar prestado a otro dominio la función de la escritura. No tengo respuesta a esta cuestión, esta utilización metafórica de la escritura no sé cuándo ha comenzado, quizás con el mimo, que se le conoce como el lenguaje del silencio. (G. Barret, comunicación personal, 17 de junio de 2020).

Estamos de acuerdo en que la escritura de la máscara neutra es una no escritura, que consiste en borrar gestos, en ahorrar movimientos

superfluos, en reducir el impulso del cuerpo de hacer algo[16]: al mostrarse el cuerpo siempre oculta algo. En las últimas conversaciones Gisèle ha ideado un nuevo esquema en relación a la máscara neutra, un nuevo diálogo se abre entre nosotras a partir del juego de palabras en español *máscara/menos-cara*; en francés el término *masque* proviene del italiano que significa falsa cara (según el diccionario Gran Robert) y también existe la etimología griega que remite la máscara al significado de persona[17] (G. Barret, comunicación personal, 28 de febrero de 2021). En definitiva, la máscara se encuentra a nuestra disposición suspendida en algún lugar entre la verdad y la mentira, la persona y el personaje, el individuo y el colectivo. Es un lugar de juego próximo al vacío el que imaginamos, un juego de presencias y esencias sobre el que conversamos.

6. A modo de conclusión: diálogos a través de la máscara

Dialogar con Gisèle Barret sobre la máscara neutra nos ha permitido asomarnos a un aspecto crucial de su trayectoria como pedagoga de la expresión dramática; nos ha posibilitado reconocer su enorme influencia, así como identificar algunas desviaciones o particularidades de nuestra forma de transmitir; a través del diálogo nos aproximamos no solo al otro pensamiento sino al propio. La serie de conversaciones, que en este artículo se explora, ha sido reveladora de experiencias y conocimientos pedagógicos, pero también de dudas, de cuestiones irresolubles, de paradojas que Gisèle Barret identifica claramente en su perspectiva como animadora; ofrecer la máscara neutra como objeto de aprendizaje es como depositar un tesoro con asombro, confianza y riesgo, pues cada grupo, cada persona que practica responde desde el lugar de su propia subjetividad, un lugar de difícil acceso; a través de este objeto particular cuestionamos, además, los privilegios de quien enseña; para Gisèle Barret, ese privilegio de docente espectadora implica cierta soledad pues quien facilita conserva la voz, pero se distancia del silencio coral o participativo que envuelve la máscara.

En esta reflexión conjunta accedemos a profundizar en las fructíferas relaciones de la máscara con otros objetos de expresión que la acompañan y alcanzamos a destacar al espejo como su doble, en esa exploración de la identidad. La máscara es en sí misma un objeto para el diálogo —con otros objetos, con el espacio, con la propia imagen, con

los otros cuerpos—. Gisèle Barret reivindica y desarrolla una práctica colectiva de una máscara neutra que no pertenece solo al teatro pues se construye como experiencia musical, plástica, coreográfica y/o performativa y, sobre todo, disuelve distancias y roles entre actores y espectadores. Mediadora del encuentro con el propio cuerpo, la máscara nos permite acercarnos al otro sin tocarle, construir un ritmo común donde encontrarnos. La persona y el personaje, el yo y el otro, se funden en un espacio colectivo en el que la máscara neutra precipita, sobre todo, la escucha y la atención, modifica la mirada y amplifica los sentidos de la comunicación, así como los pequeños gestos que constituyen cada presencia. El objeto máscara se concibe como una ventana por la que asomarse al mundo, como un espacio que nos permite encontrarnos con otros ojos.

7. Obras citadas

Amagatsu, U. (2000). *Dialogue avec la gravité*. París: Actes Sud.

Banu, G. (2001). *L'Homme de dos*. París: Adam Biro.

Barret, G. (1991). *Pedagogía de la expresión dramática*. Quebec: Recherche en Expression.

Barret, G. (1995). *Pedagogía de la situación en expresión dramática y en educación*. Quebec: Recherche en Expression.

Barret, G. (2001). Noir et blanc pour masque neutre. *Art et thérapie 74, 74-79*.

Barret. G. (2003). Prólogo...epílogo. La pertinencia de una teoría dinámica para las prácticas corporales, artísticas, pedagógicas. En Brozas, M.P. *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX* (págs. 13-16). Ciudad Real: Ñaque.

Barret, G. (2010). *Memoria(s) de expresión dramática*. Montreal: Recherche en Expression.

Barret, G. (2010a). El deseo bajo la máscara. Para la formación de jóvenes investigadores en teatro-educación. En *Memoria(s) de expresión dramática* (págs. 65-69). Montreal: Recherche en Expression.

Barret, G. (2021). *Que d'objets! Tant d'objets! Confessions, souvenirs et pédagogie...* Montreal: Recherche en Expression.

Bonnaud, G. (2015). *Marche avec le masque neutre*. París: Gallimard.

Brozas, M.P. (1995). Los objetos: recursos pedagógicos en expresión corporal. *Apunts: Educación Física y Deportes*, 40, 34-38.

Brozas, M.P. (2003). *La Expresión Corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Ciudad Real: Ñaque.

Brozas, M. P. (2010). Presentación. En Barret. *Memoria (s) de Expresión Dramática*, pp. 15-18. Montreal: Recherche en Expression.

Bustamente, A. (2020). Suzanne Bing, el legado de una maestra olvidada. *Acotaciones* 45, 37-64.

Casanova, G. y Klein, M. G. (2013). *El gesto y la huella. Una poética de la experiencia corporal.* Buenos Aires: Biblos.

Copeau, J. (1974). *Registres I: Appels*. París: Gallimard.

Decroux, E. (1964). *Paroles sur le mime*. París: Gallimard.

Dobbels, D. (2006). *Le silence des mimes blancs. Enfin voir Decroux bouger*. París: La maison d'à côté.

Di Lello, L. (2020). Clown, ese otro poeta. Gabriel Chamé Buendía. Un viaje pedagógico. *Acotaciones* 44, 117-137.

García, T. (2003). La música en Expresión Corporal. El valor de la subjetividad. En Sánchez, G., Tabernero, B., Coterón, J., Llanos, C. y Learreta, B. (eds.). *Expresión, Creatividad y Movimiento (I Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación)* (págs. 543-549). Salamanca: Amarú.

Gibson, J. (2015). *The ecological approach to visual perception*. Hove: Psychology Press.

Lecoq, J. (1987). *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*. París. Bordas.

Lecoq, J. (1997). *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*. París: Actes Sud.

Pallasmaa, J. (2019). The Atmospheric Sense: Peripheral Perception and the Experience of Space. En Griffero, T. & Tedeschini, M. (eds.). *Atmosphere and Aesthetics: a Plural Perspective* (págs. 121-131).

Paxton, S. (1993). Drafting Interior techniques. *Contact Quarterly: dance and improvisation journal* 18(1), 64-78.

Pessoa, F. —Cuadrado, E. ed.— (1996). *Máscaras y paradojas*. Barcelona: Edhasa.

Picon-Vallin, B. (2005). *Le masque. Du rite au théâtre*. París: CNRS.

RICART, R. (1997). *L'induction musicale dans la formation de formateurs en activités dramatiques*. Diploma de Estudios Avanzados (DEA), Instituto de Estudios Teatrales de la Universidad de París III -Sorbonne Nouvelle-, París. Disponible en la Biblioteca Gaston Baty, de París III. Inédito.

RIVERA, A. (2017). *El camino del actor a través del entrenamiento psicofísico*. Madrid: Antígona.

RATHA, S.S. (2007). *Hatha Yoga. The hidden language. Symbols, Secrets e3 Metaphor*. Toronto: Timeless.

SARTRE, J. P. (1988). *La náusea*. Madrid: Alianza.

VALÉRY, P. (2016). *Filosofía de la danza*. Madrid: Casimiro.

8. NOTAS

1 En este trabajo se recoge el fruto no solo de nuestras conversaciones sobre *Pedagogía de la máscara neutra* a lo largo de 2020 y 2021 sino del mutuo apoyo y la escucha que nos hemos dado a lo largo de más de 30 años. Por otra parte, la comunicación ha sido tanto para Barret como para mí una obsesión pedagógica. Su máscara neutra y su principio del colectivo han venido a cuestionar tanto los procesos escénicos como los procesos educativos. En su didáctica se acercan y se encuentran el teatro, la danza, la música y las artes plásticas y todo artefacto artístico se sitúa en diálogo permanente con los contextos más cotidianos.

2 Sobre la predilección por el blanco, véase Barret (2001).

3 Sobre su temprana y fecunda relación con el teatro véase Barret, G. (1994). «Mon théâtre des origines» en Deldime, R. (coord.) *Le théâtre et le temps passé* (págs. 16-21). Bruxelas: Ed. Lansman.

4 Allí conoció directamente a Will Schutz, Anna Halprin, Stanley Keleman e indirectamente a William Reich y al movimiento posreichiano con Fritz Perls y Rudolph Loewen, entre otros.

5 De esa estancia de investigación surgió su artículo «L'animation dans les techniques de groupe», *Animation, théâtre, société*, Direction Anne-Marie Gourdon, Editions du CNRS, 1986, págs. 117-30.

6 En la Escuela Municipal de Expresión y Psicomotridad de Barcelona del 28 de junio al 2 de julio de 1993: «El espejo y la máscara: problemática de la identidad» y «Psicopedagogía lúdica del objeto. Didáctica de la expresión dramática».

7 No me interesaba solo la máscara sino el amplio abanico de los objetos en la didáctica de la expresión corporal (Brozas, 1995).

8 Llevo décadas realizando cada año una estancia de seis u ocho días en París, casi ininterrumpidamente desde diciembre de 1993. En la primera ocasión fueron varias semanas, por lo que tuve ocasión de conocer el Departamento de Teatro de París 3 (Sorbonne Nouvelle) donde trabajaba Gisèle Barret, puede participar en algunos de sus seminarios y utilizar el fondo documental de la Biblioteca Gaston Baty.

9 En relación al lugar de la máscara en la escena y las artes en la actualidad véase el monográfico 140 de la revista *Alternatives théâtrales* de marzo de 2020 titulado *Les enjeux du masque sur la scène contemporaine*.

10 Dedico cada curso, desde 2003, varias sesiones a la preparación y la práctica con la máscara neutra.

11 «A la frontalité, le théâtre –plus encore que la peinture- s'est soumis depuis toujours. Imposé par les exigences de la communication scénique, le jeu de face fut le lot de tout spectacle de théâtre». (Banu, 2001, pág. 89)

12 Como diría Pallasmaa (2019), la experiencia está más relacionada con la visión periférica y el sentido atmósferico, que con la visión focal.

13 El concepto de presencia fue abordado en la tesis de Edmé Runtz-Christan dirigida por Gisèle Barret y leída en 1998 en París 3 (Sorbonne Nouvelle): *Théâtralité de l'enseignement. Pour une pédagogie de la présence*.

14 El movimiento interior es un hecho al que se refieren algunos autores de Yoga (Ratha, 2007) y de danza (Paxton, 1993) en relación al movimiento de la conciencia que recorre el cuerpo.

15 Casanova y Klein (2013, p.162): «¿Por qué entonces hablar de escritura?»

16 *«De explicarse»* como diría Gabriel Chamé Buendía en el caso de la máscara clown (Di Lello, 2020).

17 Un análisis sobre el término máscara en relación con el concepto de persona se puede consultar en *Gisèle Barret: Expresión Dramática o la expresión del sujeto*. Tesis doctoral de Jorge Manuel Silva Rolla leída en la Universidad de Tras-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 2004.

EL AULA COMO ESCENARIO: UNA LECTURA SOBRE EL ÁMBITO TEATRO Y EDUCACIÓN EN CHILE (2010-2020)

THE CLASSROOM AS A STAGE: A READING ON THE FIELD OF THEATER AND EDUCATION IN CHILE (2010-2020)

Catalina Villanueva
Universidad de Chile
(mc.villanueva.vargas@gmail.com)
https://orcid.org/0000-0001-7528-0885

Héctor Ponce
Universidad de Chile
(semiotic@uchile.cl)
http://orcid.org/0000-0002-4118-1077

Tania Faúndez
Universidad del Bío-Bío
(tfaundez@ubiobio.cl)
https://orcid.org/ 0000-0003-1902-207

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.04
ISSN 2444-3948

Resumen: Si bien el ámbito Teatro y Educación ha avanzado hacia una mayor legitimidad en Chile, existen pocas investigaciones respecto de los marcos que guían el quehacer en el aula, emergiendo la pregunta: ¿cuáles son las bases bibliográficas y metodológicas a las que adscriben educadoras/es teatrales en Chile? Para responder a esa pregunta se aplicó una encuesta a personas que realizaron programas de pregrado o extensión en teatro y educación en Chile entre 2010 y 2020. Los

hallazgos de esta investigación contribuyen a delimitar o definir este dominio en Chile, confirmando la influencia de marcos conceptuales y modelos cuya prevalencia debe leerse en relación con las reglas que definen la validación-legitimación de determinadas perspectivas y posicionamientos disciplinares.

Palabras Clave: teatro, educación, teatro aplicado, pedagogía teatral, Chile.

Abstract: Although the field of Theater and Education has advanced towards greater legitimacy in Chile, there is little research regarding the frameworks that guide the work in the classroom, so the question emerges: what are the bibliographic and methodological bases to which theater educators ascribe in Chile? To answer this question, a survey was applied to people who completed undergraduate or extension programs in theater and education in Chile between 2010 and 2020. The findings of this research contribute to delimit or define this domain in Chile, confirming the influence of conceptual frameworks and models whose prevalence must be read in relation to the rules that define the validation-legitimation of certain perspectives and disciplinary positions.

Key Words: Theater, education, Applied Theater, theater pedagogy, Chile.

Sumario: 1. Introducción. 2. Descripción y caracterización de un ámbito. 3. Referencias y dominancias discursivas. 4. Definiciones metodológicas y objetivos declarados. 5. Conclusión. 6. Obras citadas. 7. Notas.

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Catalina Villanueva. Actriz, docente e investigadora teatral. Académica del Departamento de Teatro, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Forma parte del Núcleo de Investigación en Teatro y Educación del Departamento de Teatro de la misma universidad. Actriz titulada de la P. Universidad Católica, Magíster en Educación Dramática y Teatral de University of Warwick, Reino Unido, Doctora en Educación, Trinity College, Dublin. Sus áreas de interés son Teatro y Educación, Teatro Aplicado y formación docente en torno a la aplicación de pedagogía teatral como herramienta de enseñanza-aprendizaje en el contexto escolar chileno.

Héctor Ponce-De La Fuente. Doctor en Semiótica, Universidad Nacional de Córdoba (UNC), y egresado del Doctorado en Literatura, Universidad de Chile. Posdoctorado en Ciencias Sociales, Centro de Estudios Avanzados de la UNC. Académico e investigador del Departamento de Teatro, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Actualmente es Coordinador de Investigación y Director del Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral. Profesor invitado en la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático, Uruguay (2014-2018), en el Departamento de Comunicación, Universidad Católica del Uruguay (2014-2019), en el Departamento de Teatro, UNC (2019), y en la Facultad de Ciencias Sociales y Políticas, Universidad Nacional Autónoma de México (2018).

Tania Faúndez-Carreño. Actriz, directora, docente e investigadora teatral. Académica del Departamento de Artes y Letras, Facultad de Educación y Humanidades, Universidad del Bío-Bío, sede Chillán. Actriz titulada de la Universidad de Chile, Magíster en Estudios Teatrales, Universidad Autónoma de Barcelona, Doctora en Estudios Teatrales, Universidad Autónoma de Barcelona. Sus líneas de investigación son las dramaturgias de la guerra, el rito latinoamericano y las recreaciones cervantinas. Es directora de la compañía Teatro del Nuevo Mundo y forma parte de la Red Internacional de Investigadores Teatrales Latinoamericanos y Europeos (RIITLE).

1. Introducción

El vínculo entre Teatro y Educación en tanto campo discursivo y disciplinar ha recibido numerosos nombres, dependiendo del lugar geográfico en el que se originan sus prácticas —los centros o instituciones donde se localizan, las posiciones enunciativas y las ideologías que operan en la base de dichas propuestas—, siendo sin duda el significante 'Pedagogía teatral' el más recurrente y aceptado por sus practicantes. Últimamente, y debido a condiciones de aceptabilidad o dominancia discursiva, la orientación 'Teatro Aplicado' cobra presencia en diversos contextos (Sedano Solís, 2021). Desde los años ochenta, la actriz, directora y pedagoga Verónica García-Huidobro comenzó a desarrollar un trabajo pionero en este ámbito, en colaboración con la Compañía La Balanza: Teatro & Educación (Sedano Solís, 2021). En 1996 se publica el *Manual de Pedagogía Teatral*, cuya metodología central está basada en estructuras propuestas por Motos y Tejedo en 1987, las que son contextualizadas a la realidad chilena producto de un extendido trabajo en terreno. El *Manual*, en su versión original y ediciones posteriores, se ha transformado en un texto de consulta obligada en el área hasta nuestros días. Sin duda, ha sido crucial en la promoción del teatro y la educación en Chile y, por muchos años, fue uno de los pocos volúmenes capaces de formular una metodología para la aplicación del teatro en el contexto educativo nacional.

Es posible apreciar en la última década (2010-2020) un incremento en las investigaciones, publicaciones y eventos sobre este ámbito. Ejemplos de esto son los proyectos desarrollados por la Escuela de Teatro de la Pontifica Universidad Católica de Chile (ETUC) que aunaron educación y patrimonio teatral (González Fulle, 2019; Hurtado et al. 2013) y teatro y habilidades interactivas (Morel, Canales & Castillo, 2012); las publicaciones producidas por académicos y académicas del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (Ponce de la Fuente & Olivares Rojas, 2017; Ponce de la Fuente & Villanueva, 2019) y de la Universidad Finis Terrae (Sánchez Duque, 2017); el manual creado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (Rojas Durán & González Fulle, 2016); y eventos como el Congreso *Diálogos entre Artes Escénicas y Educación* (2015) de la Universidad de Chile y el *1° Encuentro Nacional de Teatro Pedagógico* (2018) de la Universidad de La Serena. Así también, el 2020 se aprobaron los decretos relativos a Programas de

Estudio de electivos para Formación General y para el Plan Diferenciado Humanista Científico, en 3° y 4° Medio. Mención aparte merece la labor investigativa, liderada por la académica Ana Sedano Solís, que desde 2017 viene realizando la ETUC, contribuyendo a posicionar el campo del Teatro Aplicado en nuestro país. Este concepto 'paraguas' se refiere a un grupo heterogéneo de actividades teatrales, desarrolladas generalmente fuera de espacios convencionales, unidas por la creencia en «el poder de la forma teatral de abordar algo más allá de la forma misma» (Ackroyd, 2000, pág. 1, *traducción propia*). La finalidad última de estas diversas prácticas apunta, como señala Nicholson (2005), a «beneficiar individuos, comunidades y sociedades» (pág. 2, *traducción propia*). Sedano Solís (2021), como resultado del trabajo de la ETUC, ha identificado tres áreas de desarrollo del teatro aplicado: en Educación, en Salud y en Comunidad. En este artículo, utilizaremos el término Teatro y Educación entendiendo por tal un trayecto o eje discursivo que permite distinguir y situar la emergencia de otras nomenclaturas, como por ejemplo el término Teatro Aplicado en Educación, usado de manera más enfática (pero no excluyente) en la ETUC.

Toda la actividad señalada anteriormente habla de un área que está avanzando hacia una mayor legitimidad y presencia en el escenario educativo nacional. Ahora bien, según nuestra revisión de la literatura, no existen actualmente estudios que identifiquen y analicen de manera sintética diversas aproximaciones teórico-prácticas del teatro en la educación presentes durante ese periodo en Chile. La más reciente investigación con esas características data del año 2008, cuando Aguilar y Arias examinaron prácticas de pedagogía teatral en la Región Metropolitana. Se torna necesario, entonces, realizar una cartografía de esta área desde la convicción de que, como afirman Jiménez, Aguirre y Pimentel (2009), para avanzar, la educación artística requiere de investigación, sistematización y visibilización de sus teorías y prácticas.

2. Descripción y caracterización de un ámbito

Para aportar en la descripción del ámbito Teatro y Educación en Chile, esta investigación se adscribió a un paradigma cualitativo flexible. Buscamos, como sugiere Mejía Navarrete (2015), un complemento entre lo cualitativo y lo cuantitativo, pero primando una posición epistemológica

interpretativa que no pretende llegar a generalizaciones. El material empírico para el trazado de este arqueo emergió de la aplicación de una encuesta anónima, administrada mediante un formulario online a personas que hubieran completado programas universitarios de teatro y educación en Chile entre 2010 y 2020, obteniendo 82 respuestas válidas.

La encuesta fue piloteada y los datos fueron analizados temáticamente, mediante categorías de codificación (Saldaña, 2009). Dado el caso que esta muestra es limitada, ya que no incluye a profesionales que se dedican al teatro y la educación sin haber realizado estudios especializados en el área, debe entenderse como una aproximación acotada —delimitada tanto en términos semánticos como sincrónicos— y dirigida a servir de base para un registro que, a nuestro juicio, debería ser ampliado en una próxima investigación. Por lo tanto, los resultados de esta encuesta no pretenden ser representativos respecto del amplio paradigma en el que se inscriben las diversas orientaciones y aplicaciones del trayecto Teatro y Educación en Chile. Nos hace sentido la metáfora del mapeo para designar nuestra intención como investigadores, siendo conscientes de que, tal como expone Martín-Barbero (2002) respecto de la labor cartográfica, «para algunos, todo mapa es en principio filtro y censura, que no sólo *reduce* el tamaño de lo representado sino *deforma* las figuras de la representación truncando, simplificando, mintiendo aunque sólo sea por omisión» (pág. 11, *énfasis en el original*).

Frente a este riesgo, suscribimos también a la propuesta de Martín-Barbero de una lógica cartográfica fractal que, desde la imagen del archipiélago, explora un «nuevo tipo de *logos* que interconecta lo diverso» (pág. 13, *énfasis en el original*). Así, buscamos construir un análisis inicial, sabiendo que aborda solo una fracción del rico subcampo Teatro y Educación en este país, pero que, esperamos, ayude a bosquejar ciertas conexiones entre miradas diversas en un mapa que pueda ser expandido y complejizado a futuro.

El mapa que presentamos en este artículo se concentra en el análisis de los marcos bibliográficos y metodológicos a los que declaran adherir las personas encuestadas. La Tabla 1 muestra la distribución por programas estudiados por las 82 personas que respondieron la encuesta.

Tabla 1. Programas cursados por personas encuestadas.

Programa e institución	Número de respuestas	Porcentaje
Diplomado en Pedagogía Teatral, P. Universidad Católica de Chile	41	50%
Diplomado en Teatro Aplicado, P. Universidad Católica de Chile	21	25,6%
Diplomado en Teatro y Educación (antes Programa de Especialización), Universidad de Chile	8	9,7%
Licenciatura en Teatro con Mención en Didáctica Teatral, Universidad de Valparaíso	5	6%
Diplomado Metodologías Teatrales Aplicadas a la Educación, Universidad Finis Terrae	5	6%
Título de Profesor/a especialista en teatro, Universidad Academia de Humanismo Cristiano	3	3,6%
Otros (Programas extranjeros/formación de profesorado en Chile)	4	4,8%

Para responder a la pregunta en la que se enfoca este artículo, a continuación expondremos hallazgos relativos a los referentes, metodologías y objetivos enunciados por estas 82 personas.

3. Referencias y dominancias discursivas

Sin duda el resultado más sobresaliente que arrojan las encuestas es que Verónica García-Huidobro continúa siendo el referente más importante en este ámbito. Casi un 80% de las personas encuestadas la mencionan como una de las autoras que influencian su labor educativa (Gráfico 1).

Gráfico 1. Referentes generales

Asimismo, 86% de las personas encuestadas señalan al *Manual de Pedagogía Teatral* y sus posteriores ediciones como un libro de cabecera para el diseño de clases (Gráfico 2) y sobre un 93% afirma tener familiaridad con la metodología de *Sesión de Expresión Dramática* o SED propuesta allí.

Gráfico 2. Referentes bibliográficos

Estas respuestas no son sorprendentes si consideramos que la gran mayoría de las personas que contestaron la encuesta (75%) cursaron diplomados en Pedagogía Teatral o en Teatro Aplicado en la P. Universidad Católica de Chile, programas dirigidos por Verónica García-Huidobro. En este sentido, es importante notar que la predominancia de García-Huidobro como referente se evidencia también en las respuestas de personas que realizaron programas en otras casas de estudio. Esta dominancia puede explicarse en términos ideológicos como una hegemonía, habida cuenta de factores sociológicos como la recepción y distribución en audiencias específicas, además de variables culturales y hasta disciplinares: el contexto de producción de manuales o instancias propedéuticas, en el Chile de hace dos o tres décadas, reafirma la ausencia de otras formaciones discursivas al interior del campo, o bien su baja recepción en audiencias especializadas.

Llama la atención, por ejemplo, que quienes estudiaron el programa en Teatro y Educación de la Universidad de Chile mencionen más frecuentemente el texto de García-Huidobro que volúmenes creados en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, DETUCH (Gráfico 3).

Gráfico 3. Referentes bibliográficos personas que realizaron curso en U. de Chile

Pero esa referencia también denota un factor de legitimidad, el que nuevamente debe ser interpretado en su propio contexto, considerando las condiciones de producción y recepción (o reconocimiento) respecto de esas personas, en un ámbito de especialización que aun hoy está cursando una etapa de validación en el campo teatral. De hecho, ante la pregunta sobre textos que guían su diseño de clases, no se menciona ninguna de las nuevas bibliografías emergidas entre 2010 y 2020 en Chile. Aquello indica que esta nueva literatura no ha alcanzado aún un grado significativo de difusión entre las personas encuestadas y que, para un gran número de educadoras y educadores teatrales, la propuesta didáctica de SED, de García-Huidobro y Compañía La Balanza, sigue siendo la aproximación de mayor utilidad para su labor educativa, estableciéndose todavía como la tendencia dominante en el país. Esto último evidencia otro factor significativo: el modelo educativo impuesto en Chile, a partir del retorno a la democracia, hizo prevalecer criterios administrativos, funcionales o prácticos, resolviendo en términos exclusivamente metodológicos un problema que requiere, como condición de entrada, la definición de un piso epistemológico y teórico[1].

Es por eso que una de las razones de esta popularidad, además de la sostenida trayectoria y difusión de la obra de Verónica García-Huidobro, es el enfoque eminentemente práctico de su propuesta (es decir que este manual subraya, precisamente, la prevalencia de un paradigma 'funcionalista', operativo y al mismo tiempo coherente con la ideología asociada al proyecto constructivista implementado en Chile desde la década del 90). La edición más reciente del *Manual*, titulado *Pedagogía teatral: Metodología activa en el aula* (2018), presenta un compendio de variados ejercicios descritos de manera breve y precisa, adaptables a una diversidad de contextos educativos y objetivos de aprendizaje y que permiten su combinación como piezas intercambiables, atendiendo a ciertas premisas generales de la etapa de desarrollo de las y los estudiantes y a la estructura de la SED. Esta consta de cinco fases sucesivas (preliminares, sensibilización, creatividad corporal, creatividad vocal y expresión) más una valoración final, ofreciendo una estructura concreta y replicable. En cambio, las obras que emergieron en Chile entre 2010 y 2020 que proponen bases teóricas y metodológicas diferentes de la SED (Hurtado et al. 2013; Ponce de la Fuente & Olivares Rojas, 2017; Ponce de la Fuente & Villanueva, 2019; Sánchez Duque, 2017), exhiben secuencias didácticas que no se componen de actividades autónomas o utilizables separadas del resto de la secuencia, lo que podría complejizar su aplicabilidad directa en el aula. Sumado a ello, es posible que el mayor número de páginas dedicadas a la reflexión teórica que contienen estos volúmenes en comparación con el texto de García-Huidobro y Compañía La Balanza —que presenta una introducción teórica de diez páginas— resulte desalentador a la hora de incluirlos en la caja de herramientas prácticas de quienes trabajan en aulas de educación teatral, quienes, como gran parte del profesorado en Chile, probablemente cuentan con tiempos muy acotados para su labor. Más aún, estos textos alternativos no son de libre acceso, a diferencia del *Manual de Pedagogía Teatral*, en su primera edición de 1996, que puede ser descargado del sitio web de Memoria Chilena.

Luego de Verónica García-Huidobro, Augusto Boal destaca como el segundo autor más reconocido como inspirador de la labor educativa de quienes respondieron la encuesta (35%) (Gráfico 1). *Juegos para actores y no actores* (2014) es también el segundo texto que más se utiliza en el diseño de clases, mencionado por casi el 20% de quienes respondieron (Gráfico

2). Es destacable asimismo que 78% declara estar familiarizado/a con el Teatro del Oprimido (Gráfico 4).

Gráfico 4. Familiaridad con aproximaciones didácticas

En cuanto a referentes externos a Latinoamérica, como es visible en el Gráfico 4, un 50% de las personas encuestadas dice conocer la propuesta del académico español Tomás Motos. Por otra parte, menos del 9% dice tener familiaridad con aproximaciones didácticas de origen angloparlante, como el *Mantle of the Expert* de Dorothy Heathcote (Heathcote & Bolton, 1994) y el *Process Drama* de Cecily O'Neill (1995). Esto último es esperable debido a que la literatura que aborda esas aproximaciones no se encuentra actualmente disponible en español, lo que evidencia una significativa barrera comunicacional entre las tradiciones de Teatro y Educación hispanohablante y angloparlante. También es un factor que conviene ser interpretado desde una perspectiva sociológica, asumiendo que por historia intelectual en Chile son muchas las variables que inciden en la recepción y difusión de tradiciones teóricas, muchas de ellas enquistadas en una pugna simbólica por acreditar ciertos saberes legitimados, en detrimento de otros no validados al interior de un campo discursivo.

Como es esperable, los referentes bibliográficos que influencian a las personas encuestadas tienen su correlato práctico. A continuación,

se analizarán las descripciones manifestadas por quienes respondieron la encuesta respecto de su metodología y los objetivos que persigue su trabajo en el aula.

4. Definiciones metodológicas y objetivos declarados

Frente a la pregunta: ¿cómo definirías tu metodología? La palabra 'juego' es la que más se reitera en las respuestas a la encuesta. «Establecer el juego como una forma de aprendizaje»; «mucho juego teatral, juego expresivo, juego dramático»; «basada en juegos teatrales diseñados para el aula», son algunas de las descripciones que emergen aquí y que resaltan el carácter lúdico de las prácticas. Nuevamente es palpable la influencia de García-Huidobro y Compañía La Balanza en las frecuentes alusiones al juego dramático, un concepto clave en la propuesta de estas autoras, quienes lo instalan como «el recurso educativo fundamental y el punto de partida obligatorio para cualquier indagación pedagógica» (2018, pág. 23). Asimismo, esta influencia es observable en las respuestas a la encuesta en la gran frecuencia con la que aparece el calificativo 'activa' para definir la propia metodología y en las constantes menciones a la SED que realizan las personas encuestadas[2].

Otro elemento común es el enfoque centrado en los/as estudiantes al que adhieren gran cantidad de encuestadas y encuestados. Una participante señala: «[mi metodología está] enfocada en el grupo humano con el cual voy a trabajar. Conocer sus intereses, para generar un proyecto acorde a ellas/ellos». Otra persona define su práctica:

> como una metodología de escucha activa, ya que consiste en escuchar y observar lo que a los estudiantes les hace sentido de lo que va ocurriendo con las propuestas que se les van planteando. Estar siempre atenta al impacto de cada actividad en ellos, para así intentar potenciar sus habilidades de la manera más amable posible.

Esta atención a las necesidades e intereses de los y las estudiantes se alinea con lo propuesto por autores y autoras de Teatro Aplicado de diversas latitudes (Aitken, 2009; Boal, 1993; González Silva, 2014; Johnson y O'Neill, 1984; Neelands, 2010). Por ejemplo, Jonothan Neelands (2010), destacado investigador y educador teatral británico,

defiende el valor de la cultura de los y las estudiantes y la importancia de generar conexiones entre el teatro y las formas estéticas de su interés. Sin lugar a dudas, este énfasis debiese ser entendido como un tema muy sensible para la cultura británica –e inglesa en particular- dado el fuerte influjo de los Estudios Culturales, instancia a partir de la cual se validan otras formas de cultura (opuestas o en conflicto con las hegemónicas) y que permite observar el movimiento de renovación que lleva a los denominados padres fundadores del culturalismo británico –Richard Hoggart, Edward Thompson, Raymond Williams- a propiciar una renovación verdaderamente ideológica en ámbitos como la docencia, las artes y la educación estética[3].

Asimismo, Neelands propone un currículum centrado en el/la estudiante, en contraposición a un «currículum de necesidades económicas» que apunta solamente a entrenar futuros trabajadores (pág. 74, *traducción propia*). De igual forma, en gran parte de las respuestas a la encuesta parece primar una atención a la experiencia previa y preferencias de estudiantes o participantes. En este sentido, es posible reconocer una alineación con pedagogías socio-constructivistas y críticas. Podemos identificar nuevamente la influencia de Augusto Boal, quien, como es sabido, se nutre de la pedagogía crítica y transformadora avanzada por Freire (2000). Esto es evidente en los objetivos que varias personas encuestadas identifican para su labor, entre los que se reitera el desarrollo del pensamiento crítico en estudiantes. «Aportar a la formación de jóvenes activos con pensamiento crítico ante el contexto global y nacional»; «promover el teatro como una herramienta de cambio social»; «desarrollar un pensamiento crítico de su entorno», son algunas respuestas que evidencian aquello. Una vez más, esto parece ser coherente con tendencias internacionales, no solo del denominado Teatro Aplicado en Educación, que adhieren explícitamente a propósitos relacionados con pedagogías críticas, como por ejemplo el fomento de concientización y de relaciones dialógicas en espacios educativos formales y no formales (Finneran & Freebody, 2016).

Aparte del pensamiento crítico, es posible identificar en los objetivos declarados por las personas encuestadas una fuerte propensión hacia el desarrollo de otras capacidades que podríamos englobar bajo la noción de 'habilidades del Siglo XXI' (Walan, 2021), siendo la creatividad la más nombrada, seguida del trabajo en equipo y la comunicación. Educar las emociones, propiciar el autoconocimiento y el aprendizaje de

actitudes como la tolerancia y el respeto son también objetivos frecuentes. De ahí que resulta interesante notar que entre los objetivos identificados por quienes respondieron la encuesta priman finalidades que trascienden la enseñanza del teatro en sí misma. Así se lee de manera explícita en comentarios como: «no sólo se aprende a aprender teatro, sino también a desarrollar valores y habilidades para la vida», o «no es tan solo 'hacer' el taller de teatro, sino que es importante reflexionar con el cuerpo y la emoción cada estado del ser humano». Esto es plenamente coherente con la noción de Teatro Aplicado, que, como veíamos anteriormente, designa prácticas que buscan propósitos transformadores y que trascienden lo artístico. Pero, tal como enfatiza Nicholson (2005), el hecho de que se persigan fines que van más allá de lo netamente artístico no implica un abandono de la forma teatral: «cualesquiera sean sus objetivos, la calidad del trabajo en el [Teatro Aplicado] debe ser elevada, y no debiera apoyarse en repertorio artístico empobrecido o limitado» (pág. 6, *traducción propia*). Mirando las respuestas respecto de los objetivos de su trabajo, llama la atención que pocas personas encuestadas aludan a aprendizajes de la forma teatral o de habilidades actorales propiamente tales. Existen comentarios tales como: «entregar herramientas teatrales de calidad, para el desarrollo del acervo cultural», «compartir el teatro como herramienta discursiva» y «cumplir con resultados artísticos», pero estas son excepciones entre la gran mayoría de las respuestas.

Por supuesto, este énfasis no quiere decir que las personas encuestadas desatiendan la calidad del trabajo teatral que guían en sus aulas, cuyo análisis empírico excede los límites de esta investigación. Sin embargo, consideramos que esta preponderancia de objetivos dirigidos hacia el desarrollo de habilidades de índole personal y social puede ser sintomática del estado actual del campo educacional chileno, donde el modelo constructivista vuelve cada vez más evidente sus grietas (precarización de las instituciones escolares, individuación exacerbada, predominio de la lógica del beneficio o rentabilidad, en detrimento de las humanidades, las artes y el pensamiento crítico). Siendo el teatro un área tradicionalmente marginalizada en la educación chilena, las personas que se dedican a la educación teatral no profesionalizante han debido luchar por cada espacio de inclusión tanto en la educación formal como no-formal. Prueba de las dificultades de este complejo camino es el hecho de que, a seis años de que la Cámara de Diputados aprobara el «Proyecto de acuerdo: Teatro como asignatura obligatoria del currículo

de enseñanza básica y media» («Cámara pide incluir al teatro», 2016), este sigue sin ser plenamente implementado. Ha habido un avance, sin duda, pero, a la fecha, el teatro en las escuelas chilenas aún es una actividad relegada al espacio de lo electivo o extracurricular. Un resultado obvio de aquello es que su presencia en la vida de una persona en Chile dependerá en gran parte de los recursos disponibles, ya sea de sus padres o apoderados o de los espacios educativos por los que transita – entre lo que, en un sistema segregador como el chileno, existen concomitancias – así como también de los discernimientos particulares de quienes administran dichos recursos. Sobre esto, vale la pena recordar lo que argumentaba Apple (2004) respecto de la no neutralidad de la educación formal:

> el conocimiento que ahora llega a las escuelas ya es una elección de un universo mucho más grande de principios y conocimientos sociales posibles. Es una forma de capital cultural que viene de alguna parte, que a menudo refleja las perspectivas y creencias de segmentos poderosos de nuestra colectividad social. En su propia producción y difusión como mercancía pública y económica —como libros, películas, materiales, etc.— se filtra repetidamente a través de compromisos ideológicos y económicos. (págs. 7-8)

El hecho de que el teatro no forme parte aún de la experiencia educativa mínima de niños, niñas y adolescentes en Chile implica una desestimación del teatro como episteme dentro de las construcciones jerárquicas del conocimiento que encuadran nuestra cultura. En relación con la educación artística en general, Jiménez, Aguirre y Pimentel (2021) señalan:

> En ciertos medios, cuando se insiste en la necesidad de la formación artística, se requiere de argumentación y de justificación, a diferencia de otros conocimientos que se han legitimado. Nadie duda de la importancia de las matemáticas, pero las opiniones se dividen cuando se refieren a la formación visual, auditiva, cinestésica, dramática o narrativa. (pág. 11)

En ese adverso escenario, la labor de el o la educadora teatral implica también una labor política de defensoría constante de los beneficios del

teatro para la formación de las personas, lo que pudiera explicar por qué muchas veces esgrimimos el fomento de habilidades 'transversales' para validar nuestro trabajo. Sabido es que el teatro posee gran potencial para desarrollar esas capacidades, tal como ha sido demostrado en diversas latitudes (Bonilla, 2014; Baldwin, 2014, O'Neill, 2015; Tupper Behnke, 2019), y sin duda que en ello radica gran parte del valor de la experiencia teatral. Así también, existe evidencia sobre la contribución que puede significar el aplicar teatro como herramienta de enseñanza-aprendizaje en otras áreas del currículum (Villanueva y O'Sullivan, 2020). Por ello, resulta sustancial recordar la defensa que Eisner (1995) hacia hace ya más de dos décadas de una mirada esencialista sobre la importancia del arte en la educación, cuando afirmaba que «la contribución más valiosa que puede hacer el arte a la experiencia humana es aportar sus valores implícitos y sus características específicas: el arte debe ofrecer a la educación de [la persona] precisamente lo que otros ámbitos no pueden ofrecer» (1995, pág. 84). El arte da lugar a una epistemología particular que permite, a través de la experiencia estética, relacionarse con el mundo de una manera diferente:

> La experiencia estética permite establecer relaciones sensibles con las estructuras que establecen y conforman las personas con la realidad, con los otros y consigo mismas, en la medida en que permiten imaginar e inventar otras posibles formas de pensar y representar el futuro. (Abad, 2021, pág. 23)

No compartimos la posición esencialista extrema identificada por Eisner (1995), que señala que una experiencia educativa en el arte que no pone lo artístico como primera prioridad «está adulterando la experiencia artística y, de alguna forma, robando al niño lo que el arte puede ofrecerle» (pág. 86). A nuestro juicio, esto apela a un binarismo caduco entre arte y educación. Finalmente, si se potencia esta experiencia estética, sensible y abierta a las posibilidades, se potenciará a su vez el desarrollo de esas otras habilidades tan cruciales como son la conexión con el sí mismo, el respeto hacia los demás, la creatividad y el pensamiento crítico, entre muchas otras.

5. Conclusión

Frente a la pregunta sobre los marcos bibliográficos y metodológicos que guían la labor de educadoras y educadores teatrales en Chile, esta investigación ha podido identificar, a partir del análisis de una fracción de ese amplio territorio que podemos agrupar bajo el trayecto Teatro y Educación, algunos puntos de convergencia. Además de la vasta influencia de la propuesta de pedagogía teatral avanzada por García-Huidobro y Compañía La Balanza, los resultados de esta encuesta han evidenciado que premisas respecto del valor del Teatro Aplicado en Educación (para quienes eligen y sustentan esta denominación o enfoque) reconocidas a nivel internacional, pueden también observarse en las declaraciones de objetivos de educadores/as teatrales en Chile. Más allá de las declaraciones de las personas encuestadas, situadas a propósito de un aspecto en particular, se hace imprescindible contestar en términos críticos el sentido –por sobre sus significados a nivel denotativo- en torno a un 'sistema de elecciones' (paradigmas, modelos, nomenclaturas, marcos conceptuales) que define el estado actual de las prácticas, así como el lugar que ocupan los centros (instituciones) en el escenario cultural y político y, sobre todo, la producción discursiva que evidencia determinadas condiciones de reconocimiento al interior del sistema teatral y educativo chileno.

A nivel retórico, una lectura preliminar de lo declarado en las encuestas nos permite apreciar una tendencia a la argumentación del valor del teatro en la educación en base a su contribución al desarrollo de habilidades genéricas, más que a una defensa de la significancia de la experiencia estética que presupone en sí mismo (algo que, de paso, exigiría explicar el sentido actual de la idea de experiencia estética, para dimensionar su estatuto frente a acepciones clásicas o tradicionales). Como explicábamos más arriba, nos parece que esto es coherente con el estado actual de las cosas, pues implica un intento por esgrimir razones persuasivas en un sistema cultural y educativo en el que el arte sigue estando marginalizado como forma de conocimiento. Sin embargo, observando el territorio que pudimos dibujar en este acotado registro, consideramos que como recorte al interior de un campo debiéramos también abogar por la trascendencia intrínseca del teatro como arte, aunque esa problemática lleva aparejada una actualización de los criterios con arreglo

a los cuales se define la relación entre arte y sociedad en el contexto contemporáneo.

Posiblemente el terreno más fructífero para el teatro y la educación esté poblado por una diversidad de propuestas con múltiples y variados fines y enfoques –una convivencia dialéctica y dialógica de muchos sistemas de pensamiento, entendida como una totalidad conflictiva-, en donde el teatro sea valorado tanto por la experiencia estética que ofrece como por los beneficios que reporte para el individuo y la sociedad, más allá de la forma artística *per se*. Avanzar hacia ese escenario de alta tensión nos permitiría traspasar el plano de la abogacía y entrar entonces en un análisis autocrítico de las prácticas, así como de las teorías que las sustentan.

6. Obras citadas

Abad, Javier (2009). Usos y funciones de las artes en la educación y el desarrollo humano. En Lucina Jiménez, Imanol Aguirre, & Lucía G. Pimentel, (Coords.). *Educación artística, cultura y ciudadanía* (págs. 17-23). Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Ackroyd, Judith (2000). Applied theatre: Problems and possibilities. *Applied Theatre Researcher*, 1, 1-13. Obtenido de https://bit.ly/3oH8RZD

Aitken, Viv (2009). Conversations with status and power: how Everyday Theatre offers 'spaces of agency' to participants. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance, 14*(4), 503-527. doi:10.1080/13569780903286022

Aguilar, Marcela, & Arias, Óscar (2008). *Acercamiento a la realidad de la Pedagogía Teatral aplicada a los establecimientos educacionales de la Región Metropolitana*. Estudio estadístico, RedPTUC, Santiago. Obtenido de https://bit.ly/3LnJYvH

Apple, Michael W. (2004). *Ideology and curriculum*. New York: Routledge.

Baldwin, Patrice (2014). *El arte dramático aplicado a la educación*. Madrid: Ediciones Morata.

Boal, Augusto (1993). *Theatre of the oppressed* (C. A. McBride, Trad.). New York: Theatre Communications Group.

Boal, Augusto (2014). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba.

Bonilla Martínez, Mayra (2014). El teatro en la educación y su importancia. En Amaranta Osorio (Ed.), *El teatro va a la escuela* (págs. 79-93). Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Cámara pide incluir al teatro como asignatura en básica y media. (6 de enero de 2016). *T13*. Obtenido de: https://bit.ly/3Jkzz2g

Eisner, Elliot (1995). *Educar la visión artística*. México: Paidós.

Finneran, Michael, & Freebody, Kelly (Eds.). (2016). *Drama and social justice: Theory, research and practice in International contexts*. New York: Routledge.

Freire, Paulo (2000). *Pedagogy of the oppressed*. New York: Continuum.

García-Huidobro, Verónica (1996). *Manual de Pedagogía Teatral*. Santiago, Chile: Editorial Los Andes.

García-Huidobro, Verónica y Compañía La Balanza (2018). *Pedagogía Teatral: metodología activa en el aula*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica.

González Fulle, Beatriz (Editora) (2019). *Desde el archivo de la Escena Teatral. Cuaderno pedagógico*. Santiago, Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

González Silva, Tamara (2014). Didácticas específicas para el teatro infantil y juvenil. En Amaranta Osorio (Ed.). *El teatro va a la escuela* (págs. 95-110). Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Heathcote, Dorothy, & Bolton, Gavin M. (1994). *Drama for learning: Dorothy Heathcote's mantle of the expert approach to education*. Portsmouth, NH: Heinemann.

Hurtado, María de la Luz; Jiménez, Eduardo; Martínez, Angélica; Moreno, Alexis; Villanueva, Catalina; Yazigi, Catalina (2013). *CHILE ACTÚA: Moviliza la escena educativa con el patrimonio teatral chileno. Fundamentos y orientaciones*. Santiago, Chile: PUC, Escuela de Teatro.

Jiménez, Lucina, Aguirre, Imanol & Pimentel, Lucía G. (Coords.). *Educación artística, cultura y ciudadanía*. Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Johnson, Liz & O'Neill, Cecily (Eds.) (1984). *Dorothy Heathcote: Collected writings on education and drama*. London: Hutchinson.

Martín-Barbero, Jesús (2002). *Oficio de cartógrafo*. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica.

Mejía Navarrete, Julio (2015). La investigación social en América Latina. Posibilidades metodológicas. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, *5*(1), 1-4.

Morel, Consuelo; Canales, Rodrigo, & Castillo, Hugo (2012). Teatro y educación: una experiencia interdisciplinaria para un taller de habilidades interactivas para el aula. *Apuntes de Teatro*, (136), 84-101. Obtenido de: https://bit.ly/3JpeZxL

Motos Teruel, Tomás, & Tejedo Torrent, Francisco (1987). *Prácticas de dramatización*. Barcelona: Humanitas.

Neelands, Jonothan (2010). Mirror, dynamo or lens? Drama, children and social change. En P. O'Connor (Ed.), *Creating Democratic Citizenship through Drama Education: the Writings of Jonothan Neelands*. Stoke-on-Trent: Trentham Books.

Nicholson, Helen (2005). *Applied drama: The gift of theatre*. New York: Palgrave Macmillan.

O'Neill, Cecily (1995). *Drama worlds: A framework for process drama* (1st ed.). Portsmouth, NH: Heinemann Drama.

O'Neill, Cecily (2015). *Dorothy Heathcote on education and drama: Essential writings*. Abingdon, Oxon: Routledge.

Ponce de la Fuente, Héctor, & Olivares Rojas, Paulo (Eds.). (2017). *Teatro y educación: Diálogos por una pedagogía crítica de la escena*. Santiago, Chile: Universidad de Chile, Jinete Azul.

Ponce de la Fuente, Héctor, Villanueva, Catalina (Editores) (2019). *Cuadernillo de Mediación Pedagógica. Las tres hermanas de A. Chéjov*. Santiago, Chile: Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.

Rojas Durán, Pablo & González Fulle, Beatriz (Editores) (2016). *Manual de apoyo a facilitadores Taller de teatro. Protagonistas en el juego*. Santiago, Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Saldaña, Johnny (2009). *The coding manual for qualitative researchers*. Los Angeles, CA: SAGE.

Sánchez, Carmen Gloria (2017). *Drama para el aprendizaje creativo. Pedagogía teatral en acción*. Santiago, Chile: Universidad Finis Terrae.

SEDANO SOLÍS, ANA (2021). Capítulo I. Antecedentes teóricos del teatro aplicado en educación. En V. García-Huidobro Valdés (Ed.), *Teatro aplicado en educación* (págs. 13-55). Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

TUPPER BEHNKE, ISIDORA (2019). Descubriendo y cultivando fortalezas a través de la sesión de expresión dramática. *Entretextos*, (31), 44-64. Obtenido de: https://bit.ly/3rGnhLB

VILLANUEVA, CATALINA & O'SULLIVAN, CARMEL (2020). Dramatic codifications: Possibilities and roadblocks for promoting critical reflection through drama in Chile. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, *25* (3), 526-542. Obtenido de: https://doi.org/10.1080/13569783.2020.1783994

WALAN, SUSANNE (2021). The dream performance – a case study of young girls' development of interest in STEM and 21st century skills, when activities in a makerspace were combined with drama, *Research in Science & Technological Education*, *39*:1, 23-43. Obtenido de: https://doi.org/10.1080/02635143.2019.1647157

7. NOTAS

[1] Esta es una discusión frecuente en el espacio académico, sobre todo ahora que se someten a un ejercicio de reflexión crítica los fundamentos de las tecnocracias de producción y transmisión del conocimiento que operaban a principios de los noventa en Chile. Con ocasión del denominado Estallido Social de octubre de 2019, pero aún antes, se produce una progresiva inflexión discursiva, incluso por parte de algunas voces asociadas a la implementación de la Reforma Educacional, en orden a cuestionar el predominio de una lógica eminentemente liberal (tecnocracia, en rigor) en el diseño de las políticas públicas. Así, el relevamiento de un modelo administrativo trajo aparejado el exceso de procedimientos (pruebas, mediciones), dejando de lado la discusión crítica respecto de las epistemes que tensionaban la elección de un determinado paradigma. De modo que es posible comprender la apropiación –tal vez inocente- de una dimensión práctica o funcional como el efecto sintomático del impacto que tuvo en ese momento (todos los largos años de la denominada 'transición democrática') el modelo neoliberal instalado en dictadura.

[2] Efectivamente, es una suerte de réplica casi automática, porque aparece validada la fórmula 'activa' como si fuese una especie de garantía de eficacia. Entonces también habría que concluir que el predominio de este paradigma tiene otra explicación en la baja formación teórica que ofertaban las escuelas de teatro durante los años ochenta y noventa. En cambio, desde 2000 y con mayor énfasis 2010 en adelante, el campo teatral chileno sufrió una suerte de 'academización' (lo que podríamos llamar 'departamentalización' de las escuelas de teatro), y que se puede confirmar con el alto grado de contrataciones de doctores/as en los principales centros de formación. Esta 'academización' supone la formación de núcleos, de proyectos de investigación y publicaciones, inaugurando una etapa marcada por el desarrollo de una perspectiva científica.

[3] Véase, al respecto, Williams, Raymond (1988). *Keywords.: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana Press; Grossberg, Lawrence *et al*. (eds.). (1992). *Cultural Studies*. New York: Routledge; Jameson, Fredric (1993). On Cultural Studies, *Social Text*, 34, 17-52. doi:10.2307/466353

EXPERIENCIA DE CREACIÓN TEATRAL SOBRE EL ABUSO SEXUAL INFANTIL

EXPERIENCE OF THEATRICAL CREATION ON CHILD SEXUAL ABUSE

Luz Elena Muñoz Salazar
Bellas Artes Institución Universitaria del Valle, Cali (Colombia)
(luzelenamunozsalazar@bellasartes.edu.co)
https://orcid.org/0000-0002-6344-5272

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.05
ISSN 2444-3948

Resumen: La investigación-creación *Experiencia de creación teatral sobre el abuso sexual infantil* inició en junio de 2018 en la ciudad de Cartagena de Indias; giró en torno al propósito de identificar aspectos relevantes sobre el abuso sexual infantil, a tener en cuenta en la creación de una obra teatral en la que se empleó una metodología de enfoque cualitativo, con el diseño de Investigación-Acción-Creación como propuesta modificada de la IAP (investigación-Acción- Participativa) de Orlando Fals Borda; la herramienta de investigación se basó en el Teatro Foro de Augusto Boal utilizando dos rejillas como instrumentos para el levantamiento de información: una de registro al espacio de experimentación con actores, aplicada a una pareja de actores participantes del proceso, y otra de registro de laboratorio de espectactores, aplicada a cinco grupos de espectactores y espectadores. La investigación obtuvo como resultado, para direccionar los productos creativos dramaturgia y puesta en escena, los siguientes insumos: las violencias simbólicas contra las

mujeres y expresadas en la música, el juego infantil y los relatos populares, la trata de personas con fines sexuales, y los imaginarios colectivos con respecto a las soluciones a situaciones de abuso sexual infantil.

Palabras Clave: teatro, dramaturgia, abuso sexual, infancia.

Abstract: The research-creation *Experience of theatrical creation on child sexual abuse* began in June 2018 in the city of Cartagena de Indias; it revolved around the purpose of identifying relevant aspects on child sexual abuse, to be taken into account in the creation of a theatrical in which a qualitative approach methodology was used, with the Research-Action-Creation design as a modified proposal of Orlando Fals Borda's IAP (Research-Action-Participatory); the research tool was based on Augusto Boal's Forum Theater using two grids like instruments for the collection of information: one of registration to the space of experimentation with actor's, applied to a couple of actors participating in the process, and another laboratory registration of spectators , applied to five groups of spectators and spectators. The research resulted in the following inputs for the direction of the creative dramaturgy and staging products: symbolic violence against women expressed in music, children's games and popular stories, human trafficking for sexual purposes, and collective imaginaries regarding solutions to child sexual abuse.

Key Words: theater, dramaturgy, sexual abuse, childhood.

Sumario: Introducción. 2. Metodología. 3 Resultados. 4. Discusión. 5. Conclusiones. 6. Referencias.

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Luz Elena Muñoz Salazar. Técnica en Administración de Empresas, Tuluá (2001), Licenciada en Artes Escénicas de Bellas Artes de Cali (2012) y Especialista en Lúdica Educativa de la Fundación Universitaria Juan de Castellanos de Tunja (2014), Magister en Neuropsicología y Educación de la Universidad Internacional de la Rioja España (2016), Doctorante en Pensamiento Complejo de la Multiversidad Mundo Real Edgar Morin de México (2022). Interesada por la investigación en los temas: creatividad motricia, metamotricia, investigación formativa, educación artística, artes escénicas y derechos humanos. Actualmente vinculada al grupo de investigación en arte, educación y poblaciones (GINARTEP), en la línea de Investigación- Género, Arte y Creación: diálogos diversos. Jefe del Departamento de Investigación en Pedagogía Artística (DIPA) de la Facultad de Artes Escénicas y editora de la revista Papel Escena, en Bellas Artes Cali/Colombia.

1. Introducción

El abuso sexual infantil es un delito histórico contra los niños y niñas en todas las culturas y, hasta nuestros días, se han ocultado o subvalorado las circunstancias en que se produce. Se reconoce como una forma de maltrato infantil, por tanto, una de las maneras en que se manifiesta la violencia sexual, en general, afectando indefectiblemente la dignidad, la libertad y la integridad de la niñez. Los criterios básicos para establecer el concepto de abuso sexual infantil se relacionan con la asimetría de edad, la coerción y el tipo de conductas sexuales manifiestas en la situación; este último criterio, según la Sociedad Colombiana de Pediatría y la Asociación Colombiana de Facultades de Medicina, se clasifica en cuatro subtipos, como se describe en la tabla que aparece a continuación:

Tabla 1. Clasificación de abusos sexuales a menores según el tipo de conductas sexuales manifiestas en la situación

Tipo	Características
Con contacto físico	Violación: penetración en la vagina, ano o boca, con cualquier objeto. Penetración digital: inserción de un dedo en la vagina o en el ano. Penetración vaginal o anal con el pene. Penetración vaginal o anal con un objeto. Caricias: tocar o acariciar los genitales de otro, incluyendo el forzar a masturbar para cualquier contacto sexual y exceptuando la penetración. Sodomía o conductas sexuales con personas del mismo sexo. Contacto genital oral. Involucramiento del niño en contactos sexuales con animales.

Sin contacto físico	Propuestas verbales de actividad sexual explícita. Exhibicionismo: acto de mostrar los órganos sexuales de una manera inapropiada. Obligar a los niños a ver actividades sexuales de otras personas. Ejemplo: padres u otras personas que impliquen a los niños en la observación de coito o ver pornografía y falsas alegaciones en procesos de divorcio.
Explotación sexual	Implicar a menores de edad en conductas o actividades relacionadas con la producción de pornografía. Promover la prostitución infantil. Turismo sexual.
Culturales	Ablación quirúrgica del clítoris. Casamiento de niños sin su consentimiento. Rituales satánicos.

Fuente: basado en Lago y Céspedes (2016, pág. 17).

En torno a este delito, tanto en Colombia como en el mundo, existe un amplio marco legal que determina los protocolos para su atención y penalización. Según Morales y Costa (2001) y Save The Children (2001), la prevención del maltrato infantil en el que se encuentra inmersa la violencia sexual infantil, se aborda generalmente a partir de las siguientes categorías de prevención:

Prevención primaria o general: comprende cualquier tipo de estrategias, habitualmente pedagógicas, dirigidas a la población en general y orientadas a reducir los abusos cometidos a niños, niñas y jóvenes; entre las que se encuentran: el diseño, implementación y circulación de prácticas educativas no violentas, la socialización de consecuencias negativas ante las prácticas violentas, las escuelas de padres, los programas preventivos del abuso sexual de las ONG, las secretarías de salud o desarrollo social y los proyectos transversales en salud sexual y reproductiva de la Instituciones Educativas, así como las campañas, en medios masivos, para reducir la violencia en la televisión.

Prevención secundaria o intervención selectiva: se refiere a la detección temprana de trastornos o condiciones propicias para el abuso, con

el fin de detener su avance o limitar su duración ante casos ya identificados en poblaciones, familias o personas.

Prevención terciaria o intervención indicada: opera cuando el abuso ya ha ocurrido, y está dirigida a prevenir la recurrencia y a prevenir o tratar los daños posteriores a nivel físico, psicológico, cognitivo y emocional, entre otros.

Frente a este escenario es imprescindible preguntarse si la cantidad de estrategias y programas en los tres niveles de prevención se han multiplicado considerablemente, igual que los presupuestos y los marcos normativos, ¿por qué las cifras de abuso sexual infantil siguen en aumento?

Tabla 2. Exámenes médicos legales por presunto delito sexual en menores de edad en Colombia

Año	Hombres	Mujeres	Total
2015	3.065	16.116	19.181
2016	2.892	15.524	18.416
2017	3.106	17.557	20.663

Fuente: Elaboración propia, a partir de la información registrada en el Observatorio de violencia del Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses.

Los datos expuestos en la Tabla 2 ponen en evidencia, no solo la variabilidad y el aumento de los exámenes médicos legales por presunto delito sexual en menores de edad en Colombia, sino también la abismal diferencia entre hombres y mujeres; ahora bien, dado que la investigación fue llevada a cabo en la ciudad de Cartagena de Indias, en el año 2017 el diario El Universal reportó que:

> ...de enero a septiembre de 2017, 8.707 niños, niñas y adolescentes (7.454 de sexo femenino y 1.253 de sexo masculino) ingresaron al ICBF, a proceso administrativo de restablecimiento de derechos, por motivo violencia de sexual. De estos, 241 residen en Bolívar (Meza, 2017, pág.1).

Sin embargo, el abuso sexual infantil no solo es un tema recalcitrante en Cartagena de Indias, «...cada día 43 niñas son víctimas de violencia sexual en Colombia» (Meza, 2017, pág.1); este tipo de violencia es ejercida en lugares comunes, como la vivienda familiar o el barrio; incluso, la prensa continúa publicando casos, cada vez más aterradores, como el *tour de la violación*, que salió a la luz pública durante el 2018, en el que se denuncia que niñas y jovenes son «llevadas a una finca y sometidas a una especie de «cacería humana» por parte de varios hombres y que, después, las violaban en grupo» (El Espectador, 2018, pág. 1), situación ante la cual la sociedad civil se manifesta continuamente con acciones simbólicas, como el *flashmob* realizado el día 17 de marzo del 2018 en la Plaza de los Coches, convocado por la Fundación por la Educación Multidimensional (FEM), o bien acciones de hecho, que vienen realizando algunas organizaciones, entre ellas la Fundación Renacer, que ha trabajado, enfáticamente, en contra de la explotación sexual infantil, con especial ahínco en la capital de Bolívar.

De cara a esta problemática, las acciones simbólicas pueden y deben jugar un papel fundamental en la sociedad; por un lado, haciendo una denuncia pública de la gravedad de la crisis social y, por otro quizá, llamando nuestra atención sobre los posibles caminos que conducen a la no repetición. En este sentido, algunas mujeres cartageneras, desde el campo de las artes plásticas, han tenido un interés permanente al respecto; algunos ejemplos de ello son:

- *Espectros de una Mente Inocente* (Oliveros, 2015), cortometraje, en técnica de dibujo animado, en el que se aborda la temática de la violencia sexual contra los niños y niñas de la ciudad de Cartagena, a partir de la noticia de febrero de 2009 del italiano Paolo Pravisani, que puso en evidencia el tráfico sexual de menores en la ciudad.
- Johana Cervantes, con su obra *Vestigios y Nudos Imaginarios* (2016). Evidencia las huellas emocionales de tres jóvenes cartageneras, luego del abuso sexual, la obra es una instalación de tres trajes, reconstruidos con la técnica del tejido como práctica artística contemporánea, de ellos se desprenden lastres que impiden a quien los viste desplazarse por el espacio, en una analogía de los cautiverios de las mujeres en la vida social.

- *Hasta los confines de la carne. Estética de lo irrepresentable. O la memoria traumática frente a la violencia sexual* (Amorocho, 2018), en el cual la autora aborda una producción plástica de fotografía intervenida, registro de video, y performance realizado durante más de seis años, en los que investiga sobre sus propias representaciones del cuerpo, frente a los traumas causados por la violencia sexual, y los pone en relación con autoras con quienes encuentra similitudes representacionales.

Por su parte, y en el terreno de la dramaturgia canadiense, mexicana y colombiana, se encuentran autoras que abordan el tema de manera directa y profunda, desde perspectivas múltiples, entre las que se destacan: *Pequeña niña en la oscuridad* (Lebeau, citada por Jouanneau, 2004); *Lo Obsceno II o el asesinato de una niña* (Viviescas, 2004); *Valentina y la sombra del diablo* (Maldonado, 2008); *Todos nosotros. Dados* (Cuervo, 2017), y *Vistazo doméstico o de puertas para adentro* (Hurtado, 2019), de las cuales las de Lebeau y Maldonado, se autorreconocen como obras para público infantil; ante temas como el estupro, el incesto y la trata, Lebeau (citada en Jouanneau, 2004) lanza la inquietud: «¿Se puede, se debe ir hacia los niños con situaciones verdaderas, fuertes, densas, que ellos tal vez no conocen, en un lenguaje teatral que no dice todo, que no da seguridad, que no es concluyente?» (pág. 34), a lo que Maldonado (2015) responde: «Un nuevo teatro ha tocado las puertas de la infancia. Dramaturgos de todo el mundo han escuchado su llamado y han decantado por temas que antes se consideraban tabúes, pero que tocan e importan a la infancia» (pág. 31).

Desde las artes plásticas y escénicas es invaluable el trabajo realizado para el abordaje del tema; en casi todas las ocasiones, estas propuestas parten de episodios reales, vividos en la periferia de las ciudades y, salvo en escasas excepciones, como ocurre con las propuestas de Lebeau y Maldonado, logran el encuentro, al dar pie a la experiencia estética con niños, niñas y jóvenes de los entornos de riesgo; de ahí el interés de plantear una investigación que, como las anteriores propuestas creativas, rompa el modelo de creación artística vertical, atendiendo las circunstancias sociales situadas, y responda a la pregunta orientadora, en la práctica artística y comunitaria, mediante el Tdo (Teatro del Oprimido), específicamente el Teatro Foro como técnica simultánea de investigación y creación, como se verá más adelante.

El Teatro del Oprimido se conoce como un «conjunto de técnicas dramáticas sistematizadas por el director brasileño Augusto Boal desde los años 70 hasta su muerte en el 2009» (Miramonti, 2017, pág. 6), una de esas técnicas es el Teatro Foro, ampliamente utilizada para propiciar el diálogo comunitario en torno al deseo de cambio de problemáticas sociales, por lo que se le reconoce como una herramienta de empoderamiento individual y colectivo en tanto «no se basa en una idea preconcebida de cambio [sino que] Construye un espacio de re-apropiación de poderes físicos y simbólicos para aquellos que sufren debido a estructuras de poder injustas dentro y fuera de la comunidad» (Miramonti, 2017, pág. 11), y mediante este espacio la comunidad construya acciones de cambio de la situación.

2. Metodología

Este proyecto es de enfoque cualitativo y diseño IAC (Investigación Acción Creación), es un diseño de investigación de elaboración propia, que deriva de la IA (Investigación Acción) y alude a los planteamientos conceptuales de la Investigación Acción Participativa, tendencia de investigación sociológica propuesta por el investigador barranquillero Orlando Fals Borda.

La investigación acción creación tiene como finalidad investigar la realidad para transformarla en la acción teatral y está compuesta de 3 fases o momentos a saber:

1. **Investigación:** consiste en descubrir y levantar información de la temática, durante la exploración escénica a partir de una problemática social que se encuentra en el contexto próximo de quienes investigan. Dicha exploración escénica puede llevarse a cabo mediante las técnicas teatrales del TdO (Teatro del Oprimido), esta fase siempre tendrá como resultado una puesta en escena inicial, guiada por la estructura dramatúrgica de la crisis china.
2. **Acción:** este momento corresponde al ejercicio de la dramaturgia simultanea propia del Teatro Foro que puede entenderse desde el pensamiento complejo como el diálogo de saberes, que requiere de la realización de tantos foros (presentaciones de la puesta en escena inicial) como sean necesarios, con poblaciones de diversa

índole que tengan relación directa con el tema o problemática social que aborda la obra, espacios donde se logra el levantamiento de otra parte de la información necesaria para responder a la pregunta problema de la investigación y aportar materiales para la creación de la puesta en escena final.

3. **Creación**: En esta, la sistematización y categorización de los foros generan aproximaciones creativas orientando la resolución del conflicto de la puesta en escena final, que siempre integrara la visión de los espectactores bien sea para legitimarla o para ponerla en cuestión, creando un binomio entre la generación de conocimiento tanto popular como artístico, en pro de la potenciación de las transformaciones esperadas.

¿Por qué investigar la realidad para transformarla en la acción teatral? Porque es una de las maneras de diversificar el relato en tanto generación de conocimiento: «el relato único crea estereotipos, y el problema con los estereotipos no es que sean falsos, sino que son incompletos. Convierten el relato en el único relato» (Ngozi, 2018, pág. 22), abordar la realidad desde la investigación acción creación, exige una deconstrucción del relato único e implica un ejercicio de doble decolonialidad, dado que analiza críticamente la matriz del poder colonial desde las formas como se genera y valida el conocimiento popular y el artístico. Así pues, el procedimiento bajo el cual se desarrolla la investigación no se reduce a ejercicios intelectuales, sino que están mediados por prácticas estético/políticas, por tanto, los conocimientos expresados en forma de acción teatral escapan de verse sólo como producto derivado de una síntesis entre sujeto y objeto de estudio y aluden de manera compleja a un producto resultado del diálogo de saberes.

Así pues, esta investigación se realizó en tres fases, dos de las cuales se llevaron a cabo mediante laboratorios de Tdo, en los que el grupo de profesionales, convocados para este proyecto experimentaron el tratamiento escénico del tema a partir de diferentes tipos de provocaciones

creativas. Los laboratorios se desarrollaron en tres momentos, como puede observarse en la Tabla 3. Para el levantamiento de la información se utilizaron dos rejillas como instrumentos: una de registro de laboratorio de actores, aplicada a una pareja de actores participantes del proceso en la fase de **investigación,** y otra de registro de laboratorio de espectactores, aplicada a seis grupos en la fase de **acción**; el tratamiento de los datos se realizó mediante un análisis de contenido y su resultado fue la **creación** de una obra teatral.

Tabla 3. Metodología: fases, laboratorios y objetivos

Fases	Laboratorios	Objetivos
Investigación	Cuerpo expresivo	Indagar sobre dos tipos de abuso sexual a partir de improvisaciones para hacer un primer acercamiento a la puesta en escena.
Acción	Dramaturgia Simultánea	Comprender los imaginarios de los espectactores y las espectatrices frente a las soluciones posibles en un caso de abuso sexual infantil.
Creación	Puesta en escena	Crear una puesta en escena para público infantil y juvenil que aborde los aspectos relevantes que se evidenciaron en las fases de investigación y acción sobre el abuso sexual infantil.

Fuente: Elaboración propia.

3. Resultados

En el siguiente apartado se abordan los tres momentos: investigación, acción, creación, con sus respectivos laboratorios; en primera instancia, se presenta la descripción de las actividades llevadas a cabo y, en segunda instancia, se mencionan los resultados de cada fase.

Investigación: Cuerpo expresivo

Durante el proceso creativo se delimitó la exploración escénica, inicialmente, a uno de los cuatro tipos de abuso, según las conductas sexuales manifiestas en la situación *sin contacto físico*, al que se dedicaron aproximadamente 150 horas de laboratorio. A continuación, se seleccionaron una serie de improvisaciones con las que se ensamblaron tres secuencias situacionales distintas que, posteriormente, se ajustaron al modelo de estructura dramatúrgica denominado en el Tdo como la *Crisis China*, en este sentido «La crisis debe entenderse como el instante del desarrollo de una estructura de relaciones humanas en el que son posibles varias alternativas» (Boal, 2004, pág.83).

Ilustración 1. Diagrama de la Crisis China

Fuente: Belló (2013, pág. 31).

La estructura dramatúrgica de la Crisis China está compuesta, por cinco momentos estratégicos:

1. Deseo/obstáculo de la persona oprimida: este momento se encarga de la contrapreparación, en el que debe mostrarse el deseo

del oprimido en forma de acción, procurando dar la mínima información de la situación, e intentar que la acción en la que se presenta el deseo esté lo más lejos posible de la crisis.

2. Peripecia: en el contexto de la tragedia clásica se trata de un suceso que afecta a un personaje y que altera la continuidad de una acción; dentro de la estructura de la Crisis China, se manifiesta como la lucha que ejerce el personaje oprimido contra el personaje opresor, alterando evidentemente la acción de opresión en la que se encuentra el personaje oprimido.
3. Crisis China: concepto hace referencia al peligro, y la oportunidad que se generan en una situación de opresión. En este momento de la estructura es donde el personaje oprimido siempre va a elegir enfrentarse al peligro, buscando una oportunidad en la que, por regla estructural, fracasará, lo cual ocurre en el momento 4.
4. Fracaso o transición: es aquí en donde la solución posible del conflicto o situación de opresión planteada por el oprimido fracasa, «una de las razones por las que una persona oprimida podría fracasar en la lucha por sus derechos es porque interiorizó el desequilibrio de poder y las estructuras ideológicas de dominación de aquellos que tienen más poder» (Miramonti, 2017, pág. 11). Luego del fracaso se da paso a las intervenciones, lo que se conoce en el Teatro Foro como la Dramaturgia Simultánea.
5. Intervenciones: esta es la parte final de la estructura, en ella intervienen los espectactores y espectactrices; es decir, el momento del foro en el que, mediados por la *Coringa*, también conocido como comodín o persona que facilita el diálogo entre actores y espectadores, se recapitulan los diferentes momentos de la situación, brindando especial atención a la decisión que el personaje oprimido tomó en el momento 3, y que le llevó al fracaso, para que los espectadores tengan la opción de poner en práctica, escénicamente, distintas opciones y crear oportunidades de cambio; el rol del *Coringa* «es asegurar que el proceso entre los actores y la audiencia sea una búsqueda dialógica y sin prejuicios de alternativas a la opresión» (Miramonti, 2017, pág. 11).

En esta fase solo se tomaron, como referencia, los aspectos que se reiteraron espontáneamente en las improvisaciones y que generaron, en

el equipo de trabajo, la incertidumbre acerca de si las que se mostraron eran o no acciones de abuso sexual, por no ser explícitas, o no estar ajustadas a los imaginarios sobre el tema. De esto fueron generados, como resultado, dos elementos fundamentales a ser abordados en la puesta en escena: 1.) Las violencias simbólicas contra las mujeres y expresadas en la música, el juego infantil y los relatos populares, y 2.) La trata de personas con fines sexuales. Estos son desarrollados con amplitud en la discusión. A partir de las improvisaciones, se construyó la siguiente estructura narrativa, con una duración de treinta minutos, ajustada al modelo de estructura dramatúrgica denominado en el Tdo como la Crisis China:

Salomé y su madre viven en un inquilinato donde, por falta de trabajo, deben seis meses de renta. El dueño de la casa se cobra la renta haciendo tocamientos a Salomé mientras la madre no está, así que la niña prefiere, después de salir de la escuela, quedarse en la calle o en la playa, esperando que su madre regrese de buscar empleo. Kai, el *man* dueño de una enramada, se gana la confianza de Salomé y, al conocer la situación en la que se encuentra, plantea ayudarla a conseguir el dinero de la renta, con la condición de que sea un secreto entre los dos. Le propone grabarla bailando, para ello, le muestra vídeos pornográficos y la incita a moverse como una mujer adulta; Juana, la profesora, ha estado haciéndole seguimiento a la niña, porque la nota extraña, hasta que, finalmente, se da cuenta de lo que ocurre y la interroga para denunciar a Kai con la policía, pero Salomé lo defiende. La profesora confronta al hombre y este lo niega todo; la profesora se ve entonces impedida para denunciarlo, ante la falta de pruebas.

En la producción de este primer acercamiento a la puesta en escena participó el siguiente equipo de profesionales:

Dirección y dramaturgia: Luz Elena Muñoz Salazar.
Actuación: Edersson Amador Morelos y Aurora María González Cabarcas.
Coringa: Susana Lemus.
Asesora visual: Johanna Patricia Cervantes Marriaga.
Productor audiovisual: José Nicolás Herrera Ceballos.
Asesor Musical: José Luis Montes Zapata.
Diseño y Maquetación: Rafael Blanco.

Fotografía 1. Primer acercamiento a la puesta en escena.
Fotografía: José Nicolás Herrera Ceballos.
En la foto Aurora María González Cabarcas
y Edersson Amador Morelos.

Acción: Dramaturgia Simultánea

Esta fase estuvo dedicada a la realización de seis sesiones de Teatro Foro y al análisis de las propuestas de los y las espectactrices; se intentaba descubrir la posición y los imaginarios de quienes asistieron a dichos foros, frente al tema del abuso sexual infantil, estudiando las soluciones posibles que el público propuso con referencia al primer acercamiento a la puesta en escena.

En este acercamiento, participaron como asistentes 400 niños, niñas y jóvenes de la periferia de Cartagena y 150 adultos, en la sala de teatro La Recula del Ovejo, el auditorio principal de la Universidad del Sinú, sede Santillana, y cuatro bibliotecas públicas de los corregimientos Manzanillo, Boca Canoa, la Boquilla y del barrio Olaya Herrera. Es estos espacios se dan encuentro comunidades caracterizadas por su

resistencia, a través de procesos culturales innovadores que acuden, cada vez más, al sentido de protección de la infancia y la adolescencia.

Como se mencionó con anterioridad, esta fase se desarrolló mediante el Teatro Foro, metodología que posibilita la *Dramaturgia Simultánea*, considerada como el primer momento en que el espectador interactúa en el desarrollo de la acción dramática, participando de manera física en la escena, cumpliendo una doble función, al mismo tiempo: la de espectador y la de actor. Así que, el *espectactor* asume el planteamiento de una solución a la situación, indica a los actores como improvisar el desenlace, y toma el lugar de un personaje que elige por decisión propia. Durante el desarrollo de la acción dramática los *espectactores* actúan las soluciones propuestas por el público, utilizando los recursos teatrales posibles (voz, cuerpo, objetos, vestuario), mediados siempre por el o la *Coringa*.

La *Coringa*, por su parte, está lejos de ser un animador y/o un moderador de un debate, ya que su función es la de activar al público que se ha identificado con el problema planteado. Aquí radica la gran aportación del arte, en general, y del Tdo en particular, para llegar a la sensibilidad de los presentes, provocarlos a aportar ideas para la transformación social. La *Coringa* debe llevarles a realizar un análisis social y estructural del tema planteado en el escenario. Así pues, una vez representada la obra, invita a comentar sobre lo que han visto y, en particular, de la situación del oprimido. Cuando alguno de los espectadores expresa su punto de vista, le invita al escenario a sustituir al actor que representa al oprimido. En este momento, el espectador deviene activo ante el problema y, por ello, Boal lo denomina *espectactor*. En el caso particular de este proceso de investigación-acción-creación, la *Coringa* fue Susana Lemus, una actriz entrenada para hacer la mediación.

Parafraseando a Boal (1991), la condición esencial para que este tipo de teatro se logre reside en que el espectador ha de ser el protagonista de la acción dramática y se prepare también para serlo en su propia vida. El teatro es aquí un arma de liberación, confronta en los individuos sus posturas frente a situaciones diversas, que los llevan a modificar sus pensamientos y, por tanto, sus acciones. Mientras en Aristóteles los espectadores experimentan catarsis y en Brecht la concientización, en la Poética del Oprimido de Boal el espectador propone y propicia la acción, es decir:

> ...el espectador no delega funciones al personaje para que actué y piense en su lugar: al contrario, él mismo asume un lugar protagónico, transforma la acción dramática inicialmente propuesta, ensaya soluciones posibles, debate proyectos modificadores: en resumen, el espectador ensaya, preparándose para la acción real (Boal, 1991, pág. 138).

El teatro, visto desde esta perspectiva, es completamente revolucionario; en este el espectador se libera por medio de la decisión y de la acción en la que, simbólicamente, efectúa una transformación, sin importar que sea ficticia; lo importante, en últimas, es que se involucra y se compromete con la acción. Sin embargo, mientras la mayoría de las investigaciones que integran el Teatro del Oprimido «se centran en el público, tomándolo como objeto de investigación, y concretamente, en el impacto que el Teatro Foro ha tenido» (Calsamiglia y Cubells, 2016, pág. 202), en este estudio la mirada se detuvo, específicamente, en observar si el espectactor o espectactriz transforman o no la situación mediante una solución, y qué tipo de transformación plantean escénicamente hablando; los hallazgos de esta etapa se exponen en la Tabla 4.

Tabla 4. Soluciones aportadas por los y las espectactrices en cada foro

Foro	Solución planteada por los y las espectactrices
Punta Canoa	El final queda abierto, dejando a imaginación del público la solución del problema con la confrontación a la niña y la articulación de la red de apoyo: rector, psicóloga y madre de familia, para la activación de la ruta de atención.
La Boquilla	El final es cerrado; la solución está dada en la búsqueda de pruebas (fotos y vídeos alojados en el celular de abusador) y la confrontación a Kai, como únicas estrategias para legitimar la denuncia que permita a las autoridades detener al hombre.

Foro	Solución planteada por los y las espectactrices
Manzanillo del Mar	El final es cerrado; la solución está dada en la búsqueda de pruebas (fotos y vídeos alojados en el celular de abusador) y la confrontación a Kai, como únicas estrategias para legitimar la denuncia que permita a las autoridades detener al hombre.
Olaya Herrera	El final es cerrado; en este foro, Salomé agenció el cambio de la situación contando el secreto; se plantea la confrontación entre Kai y Salomé, que se resuelve mediante la intervención de la autoridad.
Universidad del Sinú	El final es cerrado; la maestra diligencia la solución confrontando a la niña y denunciando a Kai, quien es capturado.
La Recula del Ovejo	El final es cerrado; la maestra es quien gestiona la solución confrontando a la niña, involucra más personas en la situación y denuncia a Kai, quien es capturado.

Fuente: Elaboración propia a partir de los vídeos de cada uno de los 6 foros realizados en agosto y septiembre de 2018 en Cartagena de Indias.

Así pues, con respecto a las estrategias que los espectactores y las espectactrices plantearon para solucionar el conflicto, se evidenció que: 1.) En 5 de 6, las situaciones confrontan a Kai y lo castigan con prisión. 2.) En 1 de las 6, Salomé detona el cambio de la situación. 3.) En todas las situaciones se incluyen personajes externos a la historia y, en 4 de ellas, un personaje adicional importante es la madre. 4) En 5 de las 6 situaciones, la profesora se apersona de la situación y propicia el cambio o, por lo menos, lo refuerza. Estos cuatro aspectos permiten hacer un acercamiento a los imaginarios colectivos, acerca de la solución en situaciones de abuso sexual infantil, que se tocarán en detalle en la discusión.

Creación: Puesta en Escena

La tercera, y última fase de la investigación, corresponde a la puesta en escena; desarrollada en la ciudad de Cali, con un equipo de actores y actrices distintos a quienes participaron en las fases iniciales de investigación-acción. En esta se integraron los hallazgos de las dos primeras fases, es decir, se incorporaron algunos de los aspectos relacionados a las violencias simbólicas, la trata de personas y los imaginarios sobre las soluciones a situaciones de abuso sexual, mediante el proceso de deconstrucción; de tal manera que el resultado fue una puesta en escena con una duración de cincuenta minutos, concebida en dos formatos: uno, el previsto para salas teatrales y otro para espacios no convencionales, atendiendo al interés de llegar al público infantil y juvenil focalizado en escuelas, colegios, casas comunitarias o centros culturales populares que, en muchos casos, no cuentan con los requerimientos espaciales necesarios para el desarrollo de una puesta en escena convencional.

Fotografía 2. Obra teatral *Se fue el Kai-man*
Fotografía: Gabriel Alberto Pardo.
En la foto Isabel Dávila Córdova
y José Antonio Ramírez.

La obra se desarrolla en un pueblo costero. Salomé, una niña de diez años, vive con su madre en la casa de un señor a quien deben la renta desde hace seis meses. Todas las mañanas, la madre de Salomé se ausenta, en búsqueda de empleo; el casero aprovecha esta rutina para acercarse a la niña, más de lo debido. Ella tratando de solucionar las dificultades económicas que afrontan, conoce a Kai, un lugareño que se hace su amigo, con la promesa de hacerla famosa en la televisión. Ilusionada, considera que, de esta manera, ella y su madre conseguirán el dinero necesario para comprar una casa. Cada tarde se encuentra con Kai en su choza para grabar sus bailes que luego son vendidos a pedófilos. Por su parte, la profesora Juana, al enterarse de la situación, confronta a Kai y logra darle su merecido.

Fotografía 3. Obra teatral *Se fue el Kai-man*. Fotografía: Hari Kesava Rueda Collova, En la foto Diana Melisa Calvache y José Antonio Ramírez.

Ficha Técnica:
Dirección y dramaturgia: Luz Elena Muñoz Salazar
Actuación: Isabel Dávila Córdova, Diana Melisa Calvache, Ingrid Cosme, José Antonio Ramírez Grisales y Luis Omar Burgos
Fotografía: Gabriel Alberto Pardo y Hari Kesava Rueda Collova
Asesor Musical: José Luis Montes Zapata
Diseño y Maquetación: Rafael Blanco

Fotografía 4. Obra teatral *Se fue el Kai-man*
Fotografía: Lulú Otero. En la foto: Diana Melisa Calvache
y Luis Omar Burgos Valencia.

4. Discusión

Esta discusión se enmarca en los tres aspectos identificados en la investigación, para ser tenidos en cuenta en la puesta en escena de la obra teatral *Se Fue el Kai-man*, a saber: las violencias simbólicas contra las mujeres, la trata de personas y los imaginarios sobre las soluciones a situaciones de abuso sexual. Categorías que emergieron en el proceso de investigación creación, no fueron preestablecidas *a priori*, lo cual es un aspecto importante a destacar en el ámbito de la investigación en artes escénicas, específicamente, cuando el alcance de la indagación es de carácter creativo, es decir, cuando lo que se espera, como resultado de la misma, son insumos para direccionar o consolidar un producto creativo.

Sobre las violencias simbólicas contra las mujeres

Para iniciar, es necesario precisar que, al hablar de las violencias simbólicas, se hace referencia a un conjunto de acciones violentas normalizadas cotidianamente, al punto de hacerlas invisibles o imperceptibles. Parafraseando a Bourdieu y Wacquant (1995), en su práctica, esta violencia deja huella o construye hábito, y se replica mediante palabras

y gestos, tanto individual como colectivamente, permea todo lo que se piensa, hace, dice, e incluso todo lo que se calla, hasta incidir en la cultura y hacer parte de las costumbres. En resumen, son conductas violentas aprendidas y normalizadas, en tanto urge reconocer «las representaciones culturales y el lenguaje, como mecanismos a través de los cuales esta violencia se ejerce y se hace posible» (Plaza, 2007, pág. 133).

Esta investigación evidenció que la música, los juegos y las leyendas de tradición oral, son formas mediante las cuales se expresa, fomenta y naturaliza la violencia simbólica, que incide en el aprendizaje de modelos de violencias contra las mujeres y las basadas en el género. Estas formas de violencia emergieron en las improvisaciones realizadas durante la investigación y como referencia para abrir la discusión se toma el siguiente ejemplo:

En relación con la música, como forma de expresión de la violencia simbólica, durante las improvisaciones acerca de la violencia sexual infantil, sin contacto físico, la actriz planteó una fiesta en la que los y las niñas juegan. En su momento algunos adultos interrumpen y les incitan a bailar entre ellos, imitando los movimientos de las bailarinas de un ritmo urbano, en el cual las mujeres y los hombres ejecutan movimientos sensuales y de contacto sexual explícito; con bastante timidez, niños y niñas ceden, mientras alguien filma y sube el contenido a las redes sociales. Esta improvisación, específicamente, condujo al equipo a una discusión acerca de si una situación cotidiana, tan corriente, podría o no ser considerada como una acción de violencia, abuso sexual infantil o indicio de él. Ocurre que:

> Normalmente, es la acumulación de indicadores lo que hace falta para llegar a la sospecha de violencia. Un sólo indicador, salvo los de mayor gravedad (testimonio del niño o lesiones físicas) no suele ser en sí mismo motivo suficiente para una sospecha. (Save The Children, 2020, pág. 3)

Para iniciar, existen varios niveles de análisis posibles de la improvisación referenciada. El primero de ellos relacionado, directamente, con los imaginarios sociales frente al tema, respecto al cual se puede indicar que la violencia sexual no se reduce únicamente a las agresiones físicas directas; la idea de que la violencia sexual es igual a violencia física se ha instalado en los imaginarios colectivos, por diferentes vías, entre ellas los medios de comunicación, en los que la escala de violencia contra las

mujeres que se promueve, hace visibles solo los indicadores que corresponden a los grados 2 y 3 que presentan, por lo general, acciones de agresión física donde el último de los indicadores es «te ha intentado asesinar» (Profamilia, 2020, pág.1). Por el contrario, se invisibilizan las acciones correspondientes al grado 1 como, por ejemplo, «te miente», indicador que no está correlacionado con el contacto físico.

Por tanto, en el imaginario social no hay elementos de juicio claros para catalogar como abusiva, o no, cierto tipo de conductas de los adultos hacia los niños y niñas. Cabe señalar que, por lo general, está escala o «violentómetro» está diseñado para medir las violencias contra las mujeres en relaciones de pareja, y se referencia en esta discusión, precisamente, para señalar el vacío de herramientas y estrategias pedagógicas que permitan una formación preventiva específica en el contexto de la violencia sexual. Sin embargo, existen algunos materiales que han comenzado a difundirse, haciendo aportes importantes al respecto, como por ejemplo, la *Escala multidimensional de abuso sexual infantil para docentes* (Polo, 2017), que hace contribuciones a la identificación de los factores de riesgo, conocimientos y actitudes de los docentes frente a este tipo de abuso o los *indicadores de violencia sexual contra la infancia* (Save The Children, 2020), que ofrece indicadores físicos, conductuales, inespecíficos y de alta frecuencia en la infancia y la adolescencia.

Desde esta perspectiva, y en el caso de la improvisación mencionada como ejemplo, la música, desde su discurso tanto verbal como visual, genera un contexto de aprendizaje que influye en el sistema de creencias normativas sobre las relaciones entre los cuerpos; tal como lo afirma Martínez (2014): «La industria musical desempeña un papel determinante como mecanismo generador de modelos de comportamiento y roles sexuales, diferencias de género y dominación masculina» (pág. 64).

Evidentemente, en la improvisación que se viene referenciando el contexto de aprendizaje de la violencia sexual esta mediado por un grupo de adultos que inducen, observan y registran la ´cotidiana` escena de los y las niñas, promoviendo la hipersexualización de sus cuerpos. Por lo tanto, el problema que emerge del ejercicio escénico, además de evidenciar la violencia simbólica expresada en el discurso visual y verbal de la música y el baile permite, también, centrar la atención en las actitudes de las personas adultas involucradas en la situación y su manera de manipularla, con fines que van más allá de lo meramente recreativo.

En estudios como el de Galdames y Arón (2007) se encontraron cinco factores que legitiman la violencia infantil: la justa defensa, las estrategias de crianza, el comportamiento en la pareja según estereotipo de género, la resolución de conflictos y la dificultad de control de las emociones; y, precisamente, el segundo elemento, referido a las pautas de crianza permeadas por el contexto sociocultural, juega un papel fundamental a la hora de legitimar o deconstruir estas violencias simbólicas que, escaladas, desembocan en el abuso sexual infantil y las violencias contra las mujeres.

El juego infantil es otro modo en que la violencia simbólica progresa. Durante esta investigación emergieron, en un notorio número de improvisaciones, juegos y rondas infantiles, como el siguiente fragmento, que es una versión de la ronda de tradición popular *El verdugo Sancho Panza*:

> Café, chocolate y té, contaron las comadres, contaron veintitrés
> y volvieron a contar y contaron al revés.
> Así quiere don Pa-cho-cho a matar a su mu-je-jer-jer
> porque no le dio el dinero-ero-ero para irse en el tren-tren.

Por lo general, la catalogación tradicional de los juegos no tiene en cuenta los juegos de displacer, a los que Sánchez (2006) se refiere como aquellos en los que niñas y niños «nos hablan de las maldades del mundo, de la violencia implícita en éste, e incluso en las maldades que presencian y/o cometen con ellos y ellas en su entorno» (pág. 61), como en el caso del segmento traído a colación en el párrafo anterior, que hace referencia, a un homicidio intencional de una mujer; como este, existen un sinfín de juegos y rondas en las que se normalizan las violencias simbólicas contra las mujeres.

En la investigación sobre representaciones de género en el juego sociodramático, Lobato (2005) encontró que, en éste, las diferencias de género se manifiestan tempranamente y que, a través de él, niños y niñas ensayan comportamientos futuros, por lo que se ratifica el juego como un factor de valor socializante y trasmisor de cultura. Entonces, si este es un acto cultural y educativo, en el que surgen re-presentaciones imaginativas tanto como imitativas del contexto sociohistórico violento qué, como lo afirma Ramos (2010), «no contiene de inicio una dimensión positiva» (pág. 53), permite comprender la experiencia del juego, no solo como un espacio de expresión creativa de valores sociales positivos sino,

también, como un espacio para la reproducción de una sociedad violenta.

Ahora bien, con respecto a las violencias simbólicas contra las mujeres y expresadas en los mitos, leyendas y cuentos populares, este estudio coincide con los planteamientos de Molas, Guerra, Huntingford, y Zaragoza (2006), quienes sostienen que la violencia no es un fenómeno uniforme en las sociedades antiguas, al igual que en las actuales, sino que se genera de maneras diversas, acunando violencias invisibles, mediante la naturalización de prácticas violentas contra las mujeres, ejercidas en los planos físico, simbólico, psicológico y sexual; las evidencias pueden constatarse en la literatura oral y escrita. Desde esta perspectiva, esta *Experiencia de creación teatral sobre el abuso sexual infantil* encontró, en la leyenda colombiana *El Hombre Caimán*, una forma de literatura oral que encarna y replica las violencias simbólicas contra las mujeres. Sobre esta leyenda existen, dos versiones, desarrolladas en dos departamentos que pertenecen a la región geográfica Caribe colombiano:

- La versión del municipio de Magangué, en el departamento de Bolívar. En esta se relata la historia de un hombre que se enamoró de una adolescente de la localidad de Magangué y que, ante la falta de consentimiento del padre y los hermanos de la joven para disfrutar la relación, se convirtió en caimán y atravesó el río para visitarla, a diario, donde se bañaba; hasta que un día los hermanos de ella lo descubrieron y le tendieron trampa para atraparlo, pero el caimán fue más astuto y la raptó. La leyenda reza que, en este lugar, los hombres «esconden temprano a sus mujeres y se apuran a comerse todo el arroz que tengan en la olla, antes de que el Hombre Caimán venga y haga desaparecer mujer y granos» (Céspedes y otros, 2010, pág. 1).
- La versión del municipio del Plato, en el departamento del Magdalena es, de las dos, la versión más popularizada: en ella se narra la historia de un hombre al que le gustaba espiar a las mujeres que se bañaban en el río Magdalena y, para no ser descubierto, recurrió a una pócima mágica que le permitía convertirse en caimán y pasar desapercibido. La historia finaliza con el hombre convertido, en mitad humano y mitad caimán, por un error en la utilización de la pócima, y su madre alimentándole, a escondidas,

> de las personas del pueblo quienes lo buscaban para castigarlo por sus actos.

Ambas historias tienen un contenido cargado de violencia simbólica contra las mujeres. Sin embargo, y dadas las improvisaciones realizadas durante la fase de investigación *Cuerpo expresivo,* el trabajo creativo se centró en la segunda versión que, como ya se ha dicho, goza de mayor popularidad. Incluida en el *Inventario patrimonio cultural material e inmaterial: Santa Ana, Santa Bárbara de Pinto, Plato* (2015), y difundida en libros de texto utilizados en la formación temprana y primaria en el territorio nacional. Existe, de igual forma, un festival anual, en honor a este personaje, danzas y canciones que replican o referencian la historia.

En dicha leyenda, muchos de los atributos de género, asignados en rasgos masculinos y femeninos, funcionan en la lógica de pensamiento patriarcal. Entre otras formas de violencia simbólica contra las mujeres, se puede identificar la omisión del nombre de los personajes femeninos, acentuando su invisibilidad, y aludiendo a ellas por un sustantivo –mujer, madre, hermana–, que son objetos del discurso y, raramente, sujetos de la acción. Centrándonos en el aspecto más relevante de la historia, es el acoso sexual y/o persecución que desarrolla el *Hombre Caimán* a las mujeres del río, aunque ocurre en el plano metafórico y/o mítico de un hombre animalizado, no exime la responsabilidad del victimario, pues es un tipo de violencia de género directamente relacionado con el acoso sexual, dispuesto en el artículo 210- A del Código Penal Colombiano como:

> El que en beneficio suyo o de un tercero y valiéndose de su superioridad manifiesta o relaciones de autoridad o de poder, edad, sexo, posición laboral, social, familiar o económica, acose, persiga, hostigue o asedie física o verbalmente, con fines sexuales no consentidos, a otra persona. (pág. 1)

En el caso exclusivo de la leyenda referenciada, en donde la persecución y asedio físico ocurre en un espacio público/abierto, el abuso puede extrapolarse al concepto de acoso sexual callejero, que en la actualidad es punitivo en las leyes colombianas, en tanto que en la reforma realizada en el 2008 al artículo 207 del Código Penal (Ley 599 de 2000) indica que «El que realice en otra persona acto sexual diverso al acceso

carnal mediante violencia, incurrirá en prisión de ocho (8) a dieciséis (16) años» (Congreso de la República de Colombia, pág. 7), sin embargo, ante la falta de precisiones legales que impiden la presentación de pruebas para la respectiva judicialización, en marzo de 2021 se llevó a cabo el primer debate del Proyecto de Ley No. 483 de 2020 Cámara «*Por medio de la cual se crea el tipo penal de acoso sexual en espacio público y se dictan otras disposiciones*» (Congreso de la República de Colombia). En este sentido y aunque se evidencia la búsqueda de precisiones legales por parte del estado, coincidimos con Astrálaga y Olarte (2020), quienes afirman que «Las mujeres siguen siendo víctimas de estereotipos de género que vulneran sus derechos humanos, sin que existan herramientas legales eficientes para contrarrestar y reprochar la conducta en todas sus formas» (pág. 206).

Ahora bien, en el campo simbólico el personaje del Caimán encarna la idea del deseo sexual asociado al hombre/animal/agresor en potencia, con capacidad para invadir los cuerpos femeninos que desea, así pues «la práctica de la violencia simbólica prepara y sustenta el ejercicio de la violencia explícita de tipo físico o material, de la violencia sexual y de las agresiones que los hombres desencadenan contra las mujeres» (Molas, Guerra, Huntingford y Zaragoza, 2006, pág. 227).

En la primera parte de la discusión, en la que se abordan los resultados de esta investigación con respecto a las violencias simbólicas contra las mujeres y expresadas en música, juegos y leyendas de tradición oral, es necesario indicar que, tanto para efectos creativos de la dramaturgia del texto como para la puesta en escena, se otorga relevancia al aspecto relacionado con las leyendas. Dado que *El Hombre Caiman,* como categoría emergente, no solo de análisis sino de creación y, al tratarse de un producto cultural ampliamente difundido, ofrece vastas oportunidades de desarrollo; planteado como una propuesta de deconstrucción dramatúrgica, lo que permite poner en tela de juicio el tema del abuso sexual infantil, desde la perspectiva de género, y evidencia que la literatura oral colombiana no escapa de la presencia de las violencias simbólicas contra las mujeres, tal y como ocurrió en otros contextos mitológicos, ratificado por Alemany (2017), cuando con respecto a la mitología griega y sus contenidos sexistas, plantea que los mitos del mundo clásico contribuyeron a la «naturalización, legitimación y reproducción del patriarcado» (pág. 198).

Sobre la trata de personas con fines sexuales

Un segundo aspecto, resultante de la fase Investigación de *Cuerpo expresivo*, consistió en la trata de personas con fines sexuales que, al centrarse en la búsqueda en torno al abuso sexual sin contacto físico, nunca fue una premisa de exploración escénica. Sin embargo, esta categoría de análisis y creación emergió de algunas improvisaciones y cobró vital importancia, tanto en el texto dramático como en la puesta en escena, específicamente por las referencias a la explotación sexual infantil interna, en la modalidad de pornografía, elemento que se desarrolla con amplitud a continuación.

Para iniciar, es necesario comprender que, según las Naciones Unidas (2014), por «trata de personas se entiende el proceso por el cual se somete y mantiene a un individuo a una situación de explotación con ánimo de extraer de él un beneficio económico» (pág. 1); esta situación puede ser interna, es decir, dentro del país de origen de la mujer, hombre o menor explotado, o bien transfronteriza, que implica el desplazamiento internacional de la persona en situación de trata. Ahora bien, se reconoce como *trata*, según los siguientes fines: el trabajo forzoso, la explotación laboral, la explotación sexual y el matrimonio forzado.

En el caso de esta investigación, las improvisaciones arrojaron hallazgos y materiales creativos sobre la trata, con respecto a la explotación sexual infantil, específicamente en la producción de pornografía dentro del país de origen, ya que, en este tipo de explotación se reconocen, como veremos más adelante, varias modalidades. Desde esta perspectiva, es necesario tener en cuenta que «existirá trata cuando el niño haya sido sometido a algún acto, como la captación o el transporte, con el fin de someterlo a explotación» (Naciones Unidas, 2014, pág. 3).

En el proceso de trata se ven vulnerados al menos trece derechos humanos. A nivel mundial existen múltiples legislaciones para combatir este tipo delitos; uno de los destacados es la *Declaración y Agenda para la Acción contra la explotación sexual comercial de niños, niñas y adolescentes de Estocolmo*, la cual plantea una de las rutas de acción más completas frente al tema. Por su parte, en Colombia entre las leyes que combaten la explotación sexual infantil se encuentran la *Ley 679 de 2001*, *Ley 985 de 2005*, *Ley 1329 de 2009*, y la *Ley 1336 de 2009*. Las entidades gubernamentales y no gubernamentales destacadas en el proceso de defensa de los derechos humanos, con mayor atención al delito de la trata de menores en todas

sus categorías en Colombia, destacan el ICBF (Instituto Colombiano de Bienestar Familiar), la Asociación Niños de Papel y la Fundación Renacer; que cuenta con sedes en Medellín, Bogotá y Cartagena, esta última, ciudad en la que se encuentra uno de los únicos centros de acogida para niños, niñas y adolescentes víctimas de la explotación sexual comercial en el país.

En la investigación presentada por Fundación Renacer y ECPAT Colombia (2011), realizada en siete localidades de Bogotá, las cuatro modalidades de explotación sexual infantil, de menor a mayor frecuencia, presentadas, tanto en niños como en niñas; son la trata con fines sexuales, el matrimonio servil, la pornografía y la utilización en prostitución. Este informe reporta también que, en hombres, los aspectos familiares que posibilitan la incursión en la explotación sexual de NNA (niños, niñas y adolescentes) consisten en: la homosexualidad no aceptada, la violencia psicológica, la descomposición y el abandono familiar, mientras que, en las mujeres, lo caracterizaron la violencia psicológica, la descomposición familiar y la existencia de padre o madre única. Frente a los factores económicos que propician la trata con fines sexuales, se reporta que, tanto en hombres como en mujeres, el factor fundamental es que dependen económicamente de sí mismos/as.

A continuación, (Tabla 5) se presenta reporte nacional de denuncias por pornografía infantil, modalidad encontrada y establecida como categoría de creación y análisis que surgió a *posteriori* en el proceso de creación de la obra teatral *Se Fue el Kai-man*.

Tabla 5. Reporte nacional de denuncias procesadas en teprotejo.org entre 2012-2018 por abuso sexual en la categoría de pornografía infantil

Categoría	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
Material de abuso sexual (Pornografía infantil)	462	1.493	3.724	5.827	7.416	5.187	8.179

Fuente: Clavijo (2020, pág. 74).

En total, el informe de Clavijo (2020) reporta 32.288 casos correspondientes a material de abuso sexual, dentro de los cuales la pornografía infantil corresponde al 61 % de denuncias entre el 2012 y el 2019, ocupando el primer lugar entre las siete categorías de imputación de delitos sexuales vinculados con la Internet; en la plataforma, los ciudadanos colombianos pueden reportar, de manera confidencial, situaciones con personas menores de 18 años con relación a: 1.) Material de explotación sexual de niños, niñas y adolescentes (pornografía infantil); 2.) Explotación sexual comercial (ESCNNA); 3.) Ciberacoso; 4.) Intimidación escolar; 5.) Venta de tabaco, alcohol y otras drogas; 6.) Maltrato, abuso y trabajo infantil, y 7.) Otras situaciones.

En Colombia la *Ley 1336 del 2009*, en su artículo 218 sobre pornografía con personas menores de 18 años, indica que:

> El que fotografíe, filme, grabe, produzca, divulgue, ofrezca, venda, compre, posea, porte, almacene, trasmita o exhiba, por cualquier medio, para uso personal o intercambio, representaciones reales de actividad sexual que involucre persona menor de 18 años de edad, incurrirá en prisión de 10 a 20 años y multa de 150 a 1.500 salarios mínimos legales mensuales vigentes (pág. 1).

Para que la pornografía infantil sea un hecho, la antecede un proceso denominado *grooming*, método utilizado por pederastas para captar, de manera virtual o física, a un niño, niña o adolescente (NNA) y obtener favores sexuales para sí mismos, o para terceras personas mediante diferentes técnicas de interacción con la víctima, como las señaladas por Rodríguez (2018): 1.) Pasivas; 2.) No presenciales; 3.) Presenciales no agresivas, y 4.) Agresivas. En el caso de la obra teatral *Se fue el Kai-man*, el proceso de creación arrojó materiales creativos con respecto a las técnicas presenciales no agresivas. En la obra teatral, Kai, el abusador, se gana la confianza de Salomé convirtiéndose en alguien económicamente importante para ella; posteriormente, usa su nivel de poder para engañarla psicológicamente, solicitar o gestionar el material pornográfico (vídeos o fotos), directamente y mediante *sexting* (red social) para, a continuación, comercializar el material. En el caso de la obra mencionada, la situación de abuso sexual que involucra a los personajes antes mencionados transita por todas las fases del *grooming*, señaladas por Palmer

(2017), las cuales corresponden a: 1.) Búsqueda; 2.) Enganche; 3.) Fidelización; 4.) Aislamiento; 5.) Seducción, y 6.) Acoso.

Sobre los imaginarios acerca de la solución en situaciones de abuso sexual infantil

Con respecto a la fase 2, denominada *Creación: dramaturgia simultánea*, dedicada a comprender la posición e imaginarios acerca de las soluciones posibles en situaciones de abuso sexual infantil. Entre los y las participantes de los seis foros realizados se obtuvieron varios hallazgos, de los cuales se discuten, en este apartado, los relacionados a: 1.) Las figuras femeninas que confrontan al abusador; 2.) El castigo para el abusador, y 3.) La víctima como detonante del cambio en la situación de abuso.

Cuando en la mayoría de situaciones se soluciona mediante un castigo para el abusador, salta a la vista la estrategia discursiva utilizada, con preponderancia, en las obras de tragicomedia, respecto al *final justo*, en el que se desarrolla un juego de premios y castigos en función de un comportamiento socialmente esperado; con respecto a este tipo de finales, Lebeau (2012) reflexiona, específicamente, aludiendo a las tendencias iberoamericanas de escritura teatral para la infancia de los 80, acerca del sorprendente optimismo «...en la resolución de los problemas planteados y el bienestar por fin establecido o restablecido. Este punto tiene su importancia y puede uno largamente interrogarse sobre la conveniencia de volver a replantearse la cuestión del final feliz» (pág. 26).

Así pues, resulta útil, para avivar la discusión poner en relación estos imaginarios acerca de las soluciones posibles en situaciones de abuso sexual infantil, encontrados en este proceso de investigación, en comparación con los imaginarios planteados en tres obras de dramaturgas latinoamericanas, como punto de referencia sobre el mismo tema de creación, en los que se encuentran, por ejemplo, posiciones como: 1.) El olvido/negación de la situación; 2.) La justicia por cuenta propia, y 3.) La víctima como agente del cambio de la situación.

En el primer caso se encuentra la obra de Cuervo (2017) en la que, a través de un cotidiano juego de parqués, la dramaturga muestra, entre las conversaciones acaloradas de los personajes, la manera en el que el abuso sexual infantil, con la figura de incesto, se instala y desarrolla en

el interior de una familia. La autora deja indicios, para luego hacernos la revelación mediante el personaje 5 (Abuela) quien dice, refiriéndose a su esposo y a su hija mayor: «Su abuelito fue buena persona, el único problema que tuvo es que se enamoró de la hija» (Cuervo, 2017, pág. 155).

La obra mantiene al lector en una doble tensión, por un lado, la de las pasiones que despierta el juego de mesa, y por el otro la tensión de un trauma familiar no resuelto, que afecta a todos los integrantes y termina con la muerte del abuelo; sin embargo, su muerte no soluciona la situación conflictiva, dado que, como resultado, hay una hija nacida de la relación de abuso, que aparece nombrada en el texto como el personaje 4 (nieta), quien, a raíz del secreto familiar (olvido/negación), desconoce tanto al padre como a la madre. El personaje 5 (Abuela) expresa, con respecto al traumatismo generado por el incesto:

> ...yo no me voy a acordar de nada. Voy a olvidar el nombre del abuelo, la muerte del hijo [...] Y los pulmones se llenarán de agua y el corazón se moverá poquito y me hará olvidar esta casa y esta familia, y estos hijos y esa nieta (Cuervo, 2017, pág. 155).

En el caso de esta abuela, el sostén afectivo y verbal aparece ausente en su discurso, y esta condición hace que no existan factores protectores de los que pueda asirse para optimizar su posición frente a las huellas del pasado; por eso, el olvido se presenta como una forma de evación del trauma que, en una persona mayor, pareciera mitigar el sufrimiento, pero «la memoria entierra el trauma y el trabajo disminuye con la edad, lo que deja resurgir la imagen del trauma como si acabara de suceder» (Spiller, Mahlke, y Reinstädler, 2020, pág. 83). Sin embargo, el discurso de la hija mayor, siendo ella la víctima directa del abuso, deja entrever su deseo de justicia por mano propia cuando dice, sobre su padre abusador: «A él nadie le dice qué hacer. Le quito la aguja. Le quito el alimento. Me pide perdón. Se muere en mis brazos» (Cuervo, 2017, pág. 155).

Por su parte, en la obra de Hurtado (2019) se nos presentan una serie de escenas, fragmentos espacio temporales, en los que asomos de un abuso sexual sistemático y transgeneracional se instalan como base de la acción dramática, frente a la cual Lucila, una de las primeras víctimas, intenta generar un cambio proponiéndole a su hermana Rosa hacer justicia, por cuenta propia, como puede leerse en el siguiente fragmento:

> ROSA: ...Y ahora después de veintitantos años, ¿quiere ajustarle cuentas? ¿De qué coño puede servir? Usted y yo sobrevivimos, cada una a su manera, ¿Qué sentido tendría...desenmascararlo, delatarlo? No jodamos ahora con la «justiciera» del barrio. ¿Por qué ahora quiere venir a revolcar corotos?
> LUCILA: (*Enfrenta a su hermana con un doloroso alarido*). ¡Lo está haciendo de nuevo, y ahora con su propia hija!...
> ROSA: ¿Qué quiere hacer? No entiendo.
> LUCILA: ... Un hombre borracho es como una babosa: flácido, torpe, lento. ¿Se acuerda que le echábamos encima a las babosas? Yo tampoco quiero escándalos, ni quiero destapar ollas podridas, un accidente con tragos le ocurre a cualquiera. (Hurtado, 2019, págs. 192-199).

En el caso de estas hermanas, se presenta una emergencia de factores protectores, emanados de un contexto traumático ante el cual se abocan, a su manera, a impedir la repetición de la situación de abuso. En el texto, ellas logran hacer un relato en primera persona, que les permite organizar oralmente la situación, y atribuirle un nuevo sentido a los acontecimientos vividos, a partir de los cuales optimizan los mecanismos de defensa o reacción frente a nuevas situaciones y contextos similares, lo que evidencia que los imaginarios acerca de las soluciones posibles en situaciones de abuso sexual infantil, específicamente en este caso, estarían centrados en el cambio de perspectiva de la víctima frente a la situación, más que en el castigo que se le asigne al abusador.

Y, por último, se trae a colación la obra de Maldonado (2008), en la que el abuso sexual, como en las dos obras anteriormente referenciadas, ocurre en el contexto familiar. Maldonado nos presenta a Valentina, un personaje que, durante el transcurso de la obra, adquiere confianza en sí misma, gracias a otros personajes, que pueden considerarse como una red de apoyo y, gracias a los cuales, la niña decide enfrentar a la Sombra, como se evidencia en el siguiente diálogo:

> VALENTINA: *(Toma la piedra, guardándola apenas)* Debajo de mi miedo, tú te escondes...debajo de la piedra está tu nombre...
> SOMBRA: (Asustado). ¡Cállate! Deja esa piedra.
> VALENTINA: ¡A eso le tienes miedo! ¡A que diga tu nombre!¡Les voy a decir a todos cómo te llamas! ¡Les voy a decir lo que eres y lo que haces!

> [...] *(Triunfal)* ¡Ya no te tengo miedo! *(Gritando con todas sus fuerzas)* ¡Eres el tío mundo!... (Maldonado, 2008, pág. 26).

En este último ejemplo es indudable que el cambio se produce, primero, en la víctima, para luego pasar al agenciamiento de la acción que, en este caso, es la confrontación verbal directa, impulsada por la figura conocida y tranquilizadora de Lázaro, quien interviene en la obra como un tutor de resiliencia, generando para ella un ambiente sensorial estable y de confianza.

Ahora bien, retornando al punto de partida de esta discusión acerca de los finales o soluciones frente a situaciones de abuso sexual infantil y parafraseando a Lebeau (en Jouanneau, 2004), la dramaturgia para la infancia no debería tener, como función, ofrecer cursos sobre los temas que interesan y atañen a niños, niñas y adolescentes, ni tampoco servir como ejemplo de lo que hay que hacer cuando se es víctima en las situaciones de opresión que derivan de dichos temas. Sin embargo, hay que reconocer que «las obras de arte modifican la connotación afectiva que el herido asocia al acontecimiento traumático, mediante una nueva representación» (Spiller, Mahlke, y Reinstädler, 2020, pág. 86), por lo cual, en esta investigación se coincide con el llamado de Maldonado (2015) para que el teatro dirigido a las infancias no siga anclado en el teatro de la evasión, que se soporta en efectos distractores que eluden la realidad, y privan al espectador «de sus emociones más fuertes y profundas, y peor todavía, de lo que precisa saber para no volverse víctima» (Maldonado, 2015, pág. 4).

5. Conclusiones

Esta investigación permitió determinar los aspectos relevantes del abuso sexual infantil, como insumos para direccionar un producto creativo, las dramaturgias del texto y la puesta en escena de la obra teatral *Se fue el Kai-man*. Cabe mencionar aquí que los productos creativos derivados de la investigación no tienen el objetivo de configurarse como herramientas o estrategias de formación preventiva específica, en el contexto de la violencia sexual contra las mujeres, aunque propicia espacios de apropiación social del conocimiento mediante la circulación de la puesta en escena y la transferencia del conocimiento que se genera en

los registros de acuerdo de licencia sobre la dramaturgia como producto creativo, estas acciones realizadas para el desarrollo, aprovechamiento, uso, modificación y difusión de nuevos conocimientos que aporta el proceso de creación y la obra como generadora de conocimiento, por defecto pueden interesar a otras personas y colectivos como estrategia o herramientas de formación preventiva, ya que los relatos representacionales son fundamentales en el proceso de reparto de emociones traumáticas, la resiliencia y el empoderamiento, pues la remembranza que pone en escena la representación del hecho traumático y construye un discurso social en el que se valora a la víctima, produce calma; cuando la sociedad reconoce su trauma en la representación literaria, musical, plástica, teatral, dancística, etc., la víctima logra sentirse reintegrada (Spiller, Mahlke y Reinstädler, 2020).

En cambio, el interés de esta investigación se encuentra en la creación teatral como forma de investigación transdisciplinar, diluyendo el límite de las disciplinas, y aportando resultado que aluden a diferentes campos del conocimiento. Aquí hay una apuesta por la decolonialidad del pensamiento mediante la deconstrucción de los modelos de creación verticales, donde la obra surge del genio imaginativo de los autores y no de la interacción real y permanente con las comunidades. De allí la cercanía con el diseño IAP (investigación-acción-participativa) pues, si bien el clásico diseño que propone Fals Borda conduce a la transformación de los conflictos en el contexto social, desde las artes escénicas la implementación la IAC (investigación-acción-creación) conduce a la transformación de dichos conflictos en la *creación*, en tanto construcción comunitaria del discurso social, con la capacidad de trascender los límites del territorio en el que el conflicto y el conocimiento surgen.

Así pues, este proceso aporta conclusiones con respecto a la complejidad de la investigación-creación en artes escénicas, las discusiones y reflexiones de la transdisciplina y la exigencia investigativa, derivada del conocimiento multidimensional, transitando por el teatro, la dramaturgia, los estudios de género, el trabajo social y los derechos humanos. Pensar el conocimiento desde las artes conlleva al modelo rizomático, que inevitablemente acoge la diversidad y traspasa el propio campo disciplinar, como una oportunidad integradora y que escapa al reduccionismo; ya que su desarrollo, como dice Morin, no se simplifica, en la suma de sus partes constitutivas, sino que expanden el ejercicio de análisis a una constelación que deslinda la disciplina y aboga por una serie de

acciones, no previstas, que generan intercambios con el exterior, dando lugar a nuevas organizaciones y aproximando la investigación a visiones menos lineales y deterministas de la realidad.

6. Referencias

Agencias de las Naciones Unidas. (1996). *Declaración de la reunión realizada en Estocolmo con motivo del Congreso Mundial contra Explotación Sexual Comercial de los Niños.* Estocolmo: Agencias de las Naciones Unidas. Obtenido de http://white.lim.ilo.org/ipec/documentos/decla_estocolmo.pdf

Alemany Mesas, N. (2017). La violencia sexual en la mitología griega y su presencia en el rapto de Europa. *Fòrum de Recerca*(22), 197-215. doi:http://dx.doi.org/10.6035/ForumRecerca.2017.22.12

Amorocho Bolaño, M. L. (2018). *Hasta los confines de la carne. Estética de lo irrepresentable. O la memoria traumática frente a la violencia sexual.* Cartagena: Epidama Ediciones Ltda.

Astrálaga, S. M., & Olarte Espitia, J. (2020). Acoso sexual callejero y derechos humanos. *Universitas Estudiantes*(21), 187-210. Obtenido de https://cienciasjuridicas.javeriana.edu.co/documents/3722972/11719235/8.+Astralaga-Olarte.pdf/c49d484f-d851-4124-81d9-792e7c6cba2b

Belló, J. (2013). Creación colectiva en teatro del oprimido, una experiencia pedagógica: el reto de trabajar con técnicas teatrales para lo social. *Ñaque*, 26-33. Obtenido de http://www.naque.es/revistas/pdf/R75%20Teatro%20del%20oprimido.pdf

Boal, A. (1991). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas.* Brasil: Civilizacao brasileira.

Boal, A. (2004). *El arco iris del deseo: del teatro experimental a la terapia.* París: Alba Editorial. Obtenido de http://programadecapacitacion.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/95/2019/02/El-Arcoiris-del-Deseo-AUGUSTO-BOAL.pdf

Bourdieu, P., & Wacquant , L. (1995). *Respuestas Por una Antropología Reflexiva.* Editorial Grijalbo.

Calsamiglia Madurga, A., & Cubells Serra, J. (2016). El potencial del Teatro Foro como herramienta de investigación. *Athenea Digital*, 189-209. Obtenido de https://atheneadigital.net/article/view/v16-n1-calsamiglia-cubells

Cervántes Marriaga , J. P. (2016). *Nudos Imaginarios: Vestigios emocionales de tres jóvenes cartageneras luego del abuso sexual a través del tejido como práctica artística contemporánea*. Cartagena: Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar.

Céspedes, A., Ospina, H., Giraldo, J. J., Valencia, G., López, L., & Ortega, L. (2010). *La leyenda del hombre caimán desde la Psicología Analítica – Grupo ADEPAC Medellín*. Obtenido de ADEPAC: http://www.adepac.org/inicio/la-leyenda/

Clavijo Castañeda, M. C. (2020). *Métodos de ingeniería social, utilizados por los pederastas para cometer grooming en Colombia*. Facatativá: Universidad Nacional Abierta y a Distancia. Obtenido de https://repository.unad.edu.co/handle/10596/36524

Código Penal Colombiano. (2000). *Ley 599 de 200. Art. 210 A.* . Colombia: Código Penal Colombiano.

Congreso de Colombia (2009). *Ley 1329 de 2009, otras disposiciones para contrarrestar la explotación sexual comercial de niños, niñas y adolescentes*. Bogotá: Congreso de Colombia. Obtenido de http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Leyes/1677517#:~:text=El%20que%20directamente%20o%20a%20trav%C3%A9s,a%20veinticinco%20(25)%20a%C3%B1os.

Congreso de Colombia (2001). *Ley 679 de 2001, estatuto para prevenir y contrarrestar la explotación, la pornografía y el turismo sexual con menores, en desarrollo del artículo 44 de la Constitución*. Bogotá: Congreso de Colombia. Obtenido de https://www.unidadvictimas.gov.co/es/ley-679-de-2001/13668#:~:text=Ley%20679%20de%202001%20Por,art%C3%ADculo%2044%20de%20la%20Constituci%C3%B3n.&text=Lugar%3A%20BOGOT%C3%81%2C%20D.C.

Congreso de Colombia. (2005). *Ley 985 de 2005, medidas contra la trata de personas y normas para la atención y protección de las víctimas de la misma*. Bogotá: Congreso de Colombia. Obtenido de https://www.icbf.gov.co/cargues/avance/docs/ley_0985_2005.htm

CONGRESO DE COLOMBIA (2009). *LEY 1336 DE 2009, de lucha contra la explotación, la pornografía y el turismo sexual con niños, niñas y adolescentes*. Bogotá: Congreso de Colombia. Obtenido de https://www.icbf.gov.co/cargues/avance/docs/ley_1336_2009.htm#:~:text=Derecho%20del%20Bienestar%20Familiar%20%5BLEY_1336_2009%5D&text=Por%20medio%20de%20la%20cual,con%20ni%C3%B1os%2C%20ni%C3%B1as%20y%20adolescentes.&text=DECRETA%3A&text=AUTORREGULACI%C3%9

CONGRESO DE LA REPÚBLICA (2021). *Informe de ponencia para primer debate del Proyecto de Ley No. 483 de 2020 Cámara*. Bogotá: Congreso de la República de Colombia. Obtenido de https://www.camara.gov.co/sites/default/files/2021-03/PONENCIA%20PRIMER%20DEBATE%20PL.%20483-20C%20CON%20FIRMAS.pdf

CONGRESO DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA (2008). *Ley 1236 de 2008*. Bogotá: Congreso de la República. Obtenido de https://www.oas.org/dil/esp/ley_1236_de_2008_colombia.pdf

Cuervo, G. (2017). Todos nosotros. Dados. *Papel Escena*(15), 148-156. Obtenido de https://revistas.bellasartes.edu.co/index.php/papel/article/view/80/63

EL ESPECTADOR. (16 de Marzo de 2018). *Tras denuncia de «tour de la violación» en Cartagena, procurador cita a audiencia*. Obtenido de El Espectador: https://www.elespectador.com/noticias/judicial/tras-denuncia-de-tour-de-la-violacion-en-cartagena-procurador-cita-a-audiencia/

FUNDACION RENACER y ECPAT COLOMBIA. (2011). *Caracterización y gerreferenciación de las dinamicas de la explotación sexual de niñas, niños y adolescentes asociada a viajes de turismo en las localidades de Barrios Unidos, Santa Fe, Candelaria , Chapinero, Fontibón, los Mártires y Usaquén*. Bogotá: Fundacion Renacer y ECPAT Colombia. Obtenido de https://fundacionrenacer.org/wp-content/uploads/2015/08/informe-estilo-diag-junio2011.pdf

GALDAMES, S., & ARÓN, A. M. (2007). Construcción de una escala para medir creencias legitimadoras de violencia en la población infantil. *PSYKHE, 16*(1), 15-25. Obtenido de https://scielo.conicyt.cl/pdf/psykhe/v16n1/art02.pdf

HURTADO SÁENZ, L. (2019). Vistazo doméstico o de puertas para adentro. En L. Hurtado Sáenz, *Siete dramas al borde del abismo* (págs. 163-210). Bogotá: La esfinge Proyecto Editorial.

INSTITUTO NACIONAL DE MEDICINA LEGAL Y CIENCIAS FORENSES. (20 de Mayo de 2019). *Observatorio de violencia*. Obtenido de Exámenes medico legales por presunto delito sexual en menores de edad en Colombia 2015, 2016 y 2017: http://www.medicinalegal.gov.co/observatorio-de-violencia

JOUANNEAU, J. (2004). Suzanne Lebeau. *Revista Picadero* (12), 32-36. Obtenido de http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/44/picadero12.pdf

LAGO BARNEY, G., & CÉSPEDES LONDOÑO, J. (2016). Abuso sexual infantil. *Precop SCP Ascofame*, 16-30. Obtenido de https://es.slideshare.net/larola26/abuso-infantil-112857912

LEBEAU, S. (2012). *Pasando de la composición colectiva a la obra escrita por un autor*. Obtenido de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra/pasando-de-la-composicion-colectiva-a-la-obra-escrita-por-un-autor/

LOBATO, E. (2005). Juego sociodramático y esquemas de género. Una investigación en educación infantil. *Cultura y Educación*, 115-129.

MALDONADO , V. (2008). *Valentina y la sombra del diablo. México: Paso de Gato (Cuadernos de Teatro. Cuadernos para Joven Público).*

MALDONADO, V. (2015). Teatro para las nuevas infancias. *Revista Digital Universitaria, 16*(7), 1-9. Obtenido de http://www.revista.unam.mx/vol.16/num7/art52/

MALDONADO, V. (2016). El niño como dramaturgo. En B. Hiriart, *Cuadretno para la exploración teatral con niñas y niños* (págs. 30-37). México: PASODEGATO.

MARTÍNEZ NORIEGA, D. A. (2014). Música, imagen y sexualidad: el reggaetón y las asimetrías de género. *El Cotidiano*(186), 63-67. Obtenido de https://www.redalyc.org/pdf/325/32531428010.pdf

MEZA ALTAMAR , M. (30 de Noviembre de 2017). *Cartagena dijo «no más explotación sexual infantil»*. Obtenido de El Universal: https://www.eluniversal.com.co/cartagena/cartagena-dijo-no-mas-explotacion-sexual-infantil-267121-HCEU380610

MIRAMONTI, A. (2017). *Cómo usar el Teatro Foro para el diálogo comunitario: un manual del facilitador*. Estados Unidos: Lulu Press.

MOLAS FONT, M. D., GUERRA LÓPEZ, S., HUNTINGFORD ANTIGAS, E., & ZARAGOZA GRAS, J. (2006). *La violencia de género en la antigüedad.* Madrid: Instituto de la Mujer. Obtenido de https://www.inmujer.gob.es/areasTematicas/estudios/serieEstudios/docs/violenciaGeneroAntiguedad.pdf

MORALES GONZÁLEZ, J. M., & COSTA CABANILLAS , M. (2001). La prevención de la violencia en la infancia y la adolescencia. Una aproximación conceptual integral. *Intervención Psicosocial*, 221-239. Obtenido de http://www.copmadrid.org/webcopm/publicaciones/social/76940.pdf

NACIONES UNIDAS. (2014). *Los derechos humanos y la trata de personas, folleto informativo No. 36.* Nueva York y Ginebra: Naciones Unidas. Obtenido de https://www.ohchr.org/documents/publications/fs36_sp.pdf

NGOZI ADICHIE, C. (2021). *El peligro de la historia única* . Barcelona : Penguin Random House Grupo Editorial.

OLIVEROS MEDRANO, R. D. (Dirección). (2015). *Espectros de una mente inocente* [Película]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=ARcnW69IkdY

PALMER PADILLA, F. J. (2017). *Seguridad y riesgos: Cyberbuying, Grooming y Sextin.* España: Universidad Oberta de Cataluña. Obtenido de http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/67105/6/fpalmerpTFM0617memoria.pdf

PLAZA VELASCO, M. (2007). Sobre el concepto de «violencia de género». Violencia simbólica, lenguaje, representación. *Extravío, Revista electrónica de literatura comparada* (2), 132-145. Obtenido de https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2211/1819

POLO NORIEGA, A. M. (2017). *Diseño y validación piloto de la Escala Multidimensional de Abuso Sexual Infantil para docentes (EMASID).* Barranquilla: Universidad de la Costa. Obtenido de https://repositorio.cuc.edu.co/bitstream/handle/11323/345/37924425.pdf?sequence=1&isAllowed=y#:~:text=EMASID%20es%20una%20escala%20multidimensional,es%20la%20escala%20de%20actitud

PROFAMILIA. (6 de 5 de 2020). *Violentómetro*. Obtenido de Violencia de género, atención integral en salud física, emocional y social: https://profamilia.org.co/aprende/violencia-de-genero/violentometro/

RAMOS, J. L. (2010). Juego, educación y Violencia. *Revista de Antropología Experimental*(10), 49-56. Obtenido de https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1967/1715

RODRÍGUEZ RINCÓN , E. Y. (2018). *Metodologías de Ingeniería Social*. España: Universidad Oberta de Cataluña. Obtenido de http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/81255/6/jrodriguezrinTFM0618memoria.pdf

SÁNCHEZ BLANCO, C (2006). *Violencia física y construcción de identidades: Propuesta de reflexión crítica para las escuelas infantiles*. Barcelona : Graó.

SAVE THE CHILDREN (2001). *Abuso sexual infantil: manual de formación para profesionales*. España: Save the Children . Obtenido de https://www.savethechildren.es/sites/default/files/imce/docs/manual_abuso_sexual.pdf

SAVE THE CHILDREN (2020). *Manual formativo para profesionales del sector educativo en detección y notificación de la violencia sexual contra la infancia: modulo 2, indicadores de violencia sexual contra la infancia*. España: savethechildren.es. Obtenido de https://www.savethechildren.es/sites/default/files/2020-09/ManualFormativo_Modulo2.pdf

SILVA VALLEJO, F., ACEVEDO, Á., LLINÁS, R., MARTÍNEZ , D., DIMAS, L., RUBIO, L. T., & GÓMEZ, J. C. (2015). *Inventario patrimonio cultural material e inmaterial: Santa Ana, Santa Bárbara de Pinto, Plato*. Santa Marta: Universidad del Magdalena. Obtenido de https://oraloteca.co/wp-content/uploads/2019/09/Inventario-patrimonio-cultural-material-e-inmaterial-Plaro-Santa-Barbara-de-Pinto-YA.pdf

SPILLER, R., MAHLKE, K., & REINSTÄDLER, J. (2020). *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*. Berlin: Gruyter .

VIVIESCAS , V. (2004). *Lo Obsceno II. Asesinato de una niña*. Bogotá: Texto sin publicar .

LA REINTERPRETACIÓN CONTEMPORÁNEA DEL ÁNGULO OBLICUO EN WILLIAM SHAKESPEARE: MIGUEL DEL ARCO

THE CONTEMPORARY REINTERPRETATION OF THE OBLIQUE ANGLE IN WILLIAM SHAKESPEARE: MIGUEL DEL ARCO

Begoña Gómez Sánchez
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
Instituto del Teatro de Madrid (ITEM)
(begona.gomez@unir.net)
https://orcid.org/0000-0001-5283-0813

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.06
ISSN 2444-3948

Resumen: El presente artículo estudia al director de escena Miguel del Arco, un interesante ejemplo de la puesta en escena española actual. Sus escenificaciones de textos literarios de William Shakespeare evidencian la reinterpretación contemporánea del «ángulo oblicuo» (Greenblatt, 2019) como mecanismo de la más renovadora tendencia escénica del siglo XXI para propiciar el diálogo teatral y reducir la distancia entre el pasado de los textos originales y el presente del receptor. Con el objeto de exponer los recursos dramatúrgicos y escénicos utilizados en el «ángulo oblicuo», se analizan sus tres montajes realizados hasta el momento: *La violación de Lucrecia* (2010), *Hamlet* (2016) y *Ricardo III* (2019).

Palabras Clave: ángulo oblicuo, diálogo teatral, Miguel del Arco, puesta en escena española siglo XXI, William Shakespeare.

Abstract: This article studies the stage director Miguel del Arco, an interesting example of current Spanish staging. His stagings of literary texts by William Shakespeare evidence the contemporary reinterpretation of the «oblique angle» (Greenblatt, 2019) as a mechanism of the most innovative stage tendency of the 21st century to promote theatrical dialogue and reduce the distance between the past of the original texts and the present of the receiver. In order to expose the dramaturgical and scenic resources used in the «oblique angle», its three productions made to date are analyzed: *La violación de Lucrecia* (2010), *Hamlet* (2016) and *Ricardo III* (2019).

Key Words: oblique angle, theatrical dialogue, Miguel del Arco, 21st century Spanish staging, William Shakespeare.

Sumario: 1. Introducción. El ángulo oblicuo y la reinterpretación contemporánea. 2. *La violación de Lucrecia*. Polifonía discursiva y sencillez escénica. 3. *Hamlet*. Proximidad al texto fuente con una estética contemporánea. 4. *Ricardo III.* La actualidad y la reciente historia de España. 5. Conclusiones. 6. Obras de referencia. 7. Notas.

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Begoña Gómez Sánchez. Doctora en Humanidades y Titulada Superior en Dirección de escena y Dramaturgia. Docente de la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR) del Máster en Estudios Avanzados de Teatro, ha sido profesora de Dramaturgia y Crítica Teatral de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD). Su línea de investigación se centra en el estudio de la puesta en escena española contemporánea. Ha participado como ponente en congresos, seminarios y eventos de difusión científica nacionales e internacionales. Sus estudios han sido editados en revistas científicas como Anagnórisis, Don Galán, Estreno, Hipógrifo y Telón de Fondo. Miembro de la Asociación Internacional Teatro Siglo 21 (AIT21) y del Instituto del Teatro de Madrid (ITEM). Como autora, ha publicado en la editorial Fundamentos-RESAD la monografía titulada *La poética de la puesta en escena*: *Calixto Bieito.*

1. Introducción. El ángulo oblicuo y la reinterpretación contemporánea

El hecho teatral, como cualquier manifestación artística, no deja de ser un continuo diálogo entre los diferentes elementos que intervienen. En la puesta en escena actual más renovadora, el diálogo teatral se establece por medio de los procesos de acercamiento y de distanciación entre el texto fuente, el texto dramático, el texto escénico y el texto espectacular.[1] Estos procesos son necesarios para que el resultado final esté dotado de una escenificación sincrónica con el receptor del espectáculo.

El director de escena Miguel del Arco (Madrid, 1965)[2] es un interesante ejemplo de diálogo teatral dentro del marco de la puesta en escena española del siglo XXI, debido a que sus escenificaciones de textos literarios del canon universal aportan una reinterpretación de los mismos fruto de su punto de vista contemporáneo. Esta reinterpretación contemporánea de los textos fuente para la escena actual es destacada por los teóricos teatrales Patrice Pavis y Juan Antonio Hormigón. Pavis concreta la subjetividad del director de escena como una interpretación del «sentido del texto» (1998, pág. 134) y Hormigón afirma que «el trabajo del director no puede limitarse a la supuesta traducción de la obra literariodramática, a riesgo de sucumbir a una lamentable pobreza expresiva y significante» (2002, pág. 33).

Por otro lado, y en relación con uno de los dramaturgos más emblemáticos del canon teatral universal, Stephen Greenblatt argumenta que William Shakespeare condicionado por la censura de su época, «se dio cuenta de que pensaba con más claridad sobre los asuntos que preocupaban al mundo en el que vivía cuando los abordaba no ya directamente, sino desde un ángulo oblicuo (...) a través del artificio de la ficción o por medio de la distancia histórica» (2019, pág. 15). Pese a las enormes diferencias entre la forma en que el escritor inglés y la escena actual se enfrentan a la creación, este proceso de distanciación posee similitudes con la más renovadora tendencia escénica del siglo XXI, puesto que esta aborda temas de actualidad de forma indirecta a través de la distancia histórica que impone Shakespeare y, también, desde un «ángulo oblicuo».[3] Este concepto se convierte así en un mecanismo teatral cuyo principio motor es la citada reinterpretación contemporánea para, finalmente, direccionar hacia el nuevo receptor los textos originales shakesperianos y generar el diálogo teatral. Como resultado, el ángulo oblicuo

crea una tensión y una distanciación entre lo clásico y lo contemporáneo, ya inherentes en la propia obra shakesperiana, que propicia escenificaciones innovadoras. William Worthen señala al respecto: «Shakespearean drama not only occupies the sphere of the «classic», but has also frequently provided the site for innovation in the style, substance, and practice of modern performance» (2003, pág. 2).

Dentro del marco de la escena española del siglo XXI, esta investigación aborda los recursos dramatúrgicos y escénicos de este mecanismo teatral para establecer el diálogo entre el presente de la escenificación y los textos originales shakesperianos. En concreto, se centra en los espectáculos del director de escena Miguel del Arco basados, hasta la fecha, en obras de Shakespeare, *La violación de Lucrecia* (2010), *Hamlet* (2016) y *Ricardo III* (2019), ya que revisten especial interés como diálogo entre el autor isabelino y en el contexto de la escena española del siglo XXI más renovadora.[4] No obstante, resulta esencial para comprender el diálogo teatral de del Arco exponer algunos reseñables ejemplos del contexto de la escenificación española contemporánea que con el ángulo oblicuo han reinterpretado los textos fuente de William Shakespeare. A partir de traducciones creadas ex profeso, estos montajes han ofrecido espectáculos innovadores alejados de la literalidad textual de la obra shakesperiana.

Desde comienzos del siglo XXI, las propuestas de los directores de escena Calixto Bieito y Àlex Rigola sobre la dramaturgia shakesperiana han reflejado radicalmente, con la consiguiente polémica de público y crítica, ejemplos paradigmáticos en la escena teatral nacional. Bieito, con su «dramaturgia contemporánea» (Gómez Sánchez 2018, págs. 187-202) inherente en *Macbeth* (2001-2002), *Hamlet* (2003) y *El rey Lear* (2004), lograba que «las intervenciones, cambios y modificaciones del texto fuente crearan un texto dramatúrgico que potencia la concentración y síntesis de la intriga en unas propuestas escénicas de ritmo y tensión trepidantes y marcadamente contrastados» (Gómez Sánchez, 2018, pág. 193). Por su parte, Rigola en *Titus Andònic* (2000) *Juli Cèsar* (2002), *Ricard 3r* (2005), *Coriolà* (2012) y *MCBTH Macbeth* (2012) versionaba los textos isabelinos para crear un «puro juego teatral» que «habla de la ambición del hombre de la antigüedad clásica, de la época isabelina y del tiempo actual» (Martínez Valderas y González Martínez, 2017, págs. 110-111). La lógica acotación de toda investigación limita la nómina de los ejemplos nacionales que, además, se podría ampliar en futuros estudios con

el contexto europeo[5] y la caracterización de los rasgos propios de la tendencia escénica española más innovadora del siglo XXI. Por el mismo motivo, no se profundiza en otra interesante línea de reflexión, el análisis del valor de las traducciones de los originales shakesperianos y cómo estas condicionan la escenificación.[6]

El primer espectáculo de Miguel del Arco a partir de la obra de William Shakespeare, *La violación de Lucrecia* (2010), se creó tras el estreno de gran parte de los montajes citados de Bieito y Rigola. Le siguieron *Hamlet* (2016) y *Ricardo III* (2019), con propuestas dramatúrgicas y escénicas que denotan la evolución de la poética del director de escena hacia soluciones transgresoras. Estas fueron suscitadas por la reinterpretación contemporánea del ángulo oblicuo de los textos shakesperianos con lo que el director se puede enclavar dentro de la renovadora tendencia escénica nacional del siglo XXI. Durante el análisis de este artículo se desarrollarán las formas de diálogo teatral entre el presente de las escenificaciones de Miguel del Arco y el pasado de los textos fuente originales de William Shakespeare. Por último, y debido a la limitación de extensión de este estudio, se insertarán los principales ejemplos de intervención textual de los textos fuente inherentes en los textos dramáticos de cada espectáculo.

2. *La violación de Lucrecia*. Polifonía discursiva y sencillez escénica

La primera escenificación shakesperiana de del Arco, *La violación de Lucrecia*[7], fue una producción interpretada en solitario por Nuria Espert la cual, fiel a su predilección por trabajar con prometedores directores de escena que seguidamente consolidarán una fértil trayectoria, propuso a Miguel del Arco para la dirección escénica. Un montaje de encargo para del Arco que, tal y como sentenciaba, tuvo «un antes y un después» en su carrera profesional (Teatro Español de Madrid, 2010, pág. 3). La positiva recepción de este espectáculo lo colocó en la nómina de los directores de escena españoles del momento.

El espectáculo fue la primera versión para la escena española del poema shakesperiano y desde su estreno, el 16 de octubre de 2010 en el Teatro Principal de Ourense, le acompañó el éxito de público y crítica. Este culminó en el Teatro Español de Madrid, ya que desde el 4 de noviembre de 2010 se prorrogaron las funciones hasta el 8 de enero de 2011

(Castro, 2010). La crítica especializada nacional «confirmaba el talento de Miguel del Arco» (Ordóñez, 2010) y le apuntaba como uno de los directores de escena españoles del momento «cuya trayectoria conviene seguir con atención» (Ayanz, 2010). A la par, este conseguía que cada uno de sus posteriores espectáculos fueran recibidos con gran expectación antes del estreno.

Si bien en el texto dramático tan solo se redujo el número de versos de la alabada traducción al castellano de José Luis Rivas para acomodarla al lenguaje teatral (Vallejo, 2010) (Domínguez, 2010), la dirección escénica de Miguel del Arco fue calificada de «un acontecimiento histórico» (Ordóñez, 2010), una «adaptación escénica modélica» (Villán, 2010), con «especial brillantez en la dirección de actores» (Domínguez, 2010) y una «dirección extremadamente minuciosa» (Castro, 2010). En consecuencia, ¿en qué consistía el acierto de la reinterpretación contemporánea del director?

Para empezar, empleaba el ángulo oblicuo sobre la fábula de Shakespeare, la historia de Lucrecia, personaje de la Antigua Roma para tratar un tema de lamentable actualidad, la violencia sobre la mujer y la existencia en nuestro mundo civilizado de muchas Lucrecias. Este mecanismo se potenciaba con la sencillez de los signos escénicos y con la magistral interpretación de Nuria Espert. Esta se encargaba de direccionar hacia el espectador los dos tipos de discurso de la obra literaria poética: el estilo indirecto narrativo, en tercera persona del singular, y el estilo directo dramático, en primera persona del singular. En este último, la actriz encarnaba tanto al violador Tarquino como a su víctima Lucrecia (27'). En el siguiente fragmento del texto dramático de del Arco se distinguen los dos tipos de discurso del poema shakesperiano y, para cotejar con exactitud la adecuación del lenguaje poético al teatral, se remiten a los versos del texto fuente de los que parte esta secuencia (Shakespeare, 2015, vv. 345-359).

> Ya se acerca a la puerta
> que lo separa del celeste cuerpo
> de su deseo. Solo un complaciente
> pestillo se interpone
> entre él y el ser divino que ambiciona.
> Y tanto lo trastorna su impío pensamiento
> que de hinojos implora para alcanzar su presa

como si el cielo pudiese proteger su crimen.
Mas, presa de un temblor dice: «¡Debo violarla!
Los poderes que invoco ven con horror mi infamia
¿Cómo pueden los cielos asistirme?»

«¡Que sean el Amor y la Fortuna
solamente mis dioses y mis guías!
¡Mi deseo se apoya en la osadía!»

Ella, profundamente, duerme.
Quien descubre en la yerba a la serpiente
puede cambiar de senda.
Pero ella, así dormida y tan expuesta,
está a merced de su aguijón fatal.

Fuerza luego el pestillo su mano depravada
y abre con la rodilla de par en par la puerta. (Arco, 2010b, págs. 13-14)

Esta polifonía discursiva se completaba en el texto dramático con la inserción del recurso metateatral con el que se deseaba interpelar al receptor y vincular la obra dramática con la actualidad. En el artículo *La violencia del siglo XXI a través de estrategias metateatrales* se desarrolla esta característica del metateatro: «El principal objetivo del metateatro es provocar esa dislocación perceptiva en la audiencia espectadora, es lógico encontrarnos con recursos que buscan incitar la participación de esta, rompiendo la cuarta pared, en primer lugar, e incluso interpelándola y provocándola, en último término» (Jódar, 2016). Acorde a este planteamiento, la escenificación de del Arco insertaba el recurso metateatral con el objeto de que el receptor percibiera que se encontraba fuera de la ilusión teatral de la fábula shakesperiana y que fruto de esta «dislocación perceptiva» reflexionara sobre la misma.

Las escenas que presentaban el recurso metateatral se situaban al comienzo de la puesta en escena y tras la recreación de la brutal violación de Lucrecia. En ambas, Espert no interpretaba a ningún personaje del poema shakesperiano, sino que reflejaba su faceta de actriz en actitud reflexiva y crítica ante la acción dramática de la fábula que ella misma encarnaba en el resto de las escenas. Concretamente, en el primer episodio e inicio de la puesta en escena, evidenciaba, con un libro entre sus

manos, la preparación emocional previa de la actriz ante la intensidad de su interpretación en las sucesivas escenas. Posteriormente, y tras la encarnación del ultraje de Lucrecia, se mostraba afectada y abatida. Sin añadir texto alguno a la fuente en estas dos escenas, el reflejo de dichos estados emocionales entrañaba una reprobación a la deplorable actualidad por parte de la propia actriz. Por la difícil y correcta adecuación entre los dos tipos de discurso citados de la obra literaria y las nuevas escenas metateatrales de la propuesta, Nuria Espert obtuvo numerosas críticas muy positivas entre las que destacaban los siguientes titulares: «Nuria Espert hace historia» (Ordóñez, 2010) y «Nuria Espert, en la cumbre de sí misma» (Villán, 2010).

Seguidamente, el ángulo oblicuo se integraba en la puesta en escena de *La violación de Lucrecia* de Miguel del Arco con la sencillez de los signos escénicos, esencial, además, para conseguir que la atención del espectador se centrara en la interpretación de los versos shakesperianos. Especialmente, la crítica alabó al espacio sonoro (Castro, 2010) (Ordóñez, 2010) (Vallejo, 2010) y al binomio creado por la iluminación y el diseño espacial (Castro, 2010) (García Garzón, 2010).

La violación de Lucrecia

© Fotógrafo: Daniel Alonso | Fuente: Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)

El espacio sonoro y la iluminación indicaban el avance de la acción dramática y enlazaban armónicamente el ritmo y la tensión de cada discurso narrativo, de cada cambio de personaje con sus estados anímicos, de las diferentes atmósferas y del texto fuente con el recurso metateatral. Un ejemplo muy ilustrativo trascurría desde el desarrollo del episodio de la violación, pasando por la descrita segunda secuencia metateatral, hasta las lamentaciones de la desconsolada Lucrecia (*40'* a *45'*).

El espacio escénico unido al diseño sonoro y lumínico recreaban dos zonas de actuación dentro de una cámara negra con escasos elementos de mobiliario. En un lateral, había una mesa y una silla usadas en las secuencias metateatrales y, al fondo del centro de la escena, una cama con dosel destinada para el momento de la violación, escondida inicialmente detrás de una cortina blanca. La gama cromática se debatía entre el color blanco y el negro, a excepción de los tonos rojizos que, tras el abuso sexual, coloreaban parte del vestuario y de la iluminación. A modo de un cuadro pictórico, la iluminación destacaba las manos y el rostro de Nuria Espert para potenciar la interpretación de las pulsiones humanas.

El vestuario no necesitaba de grandes cambios escénicos ni de la completa caracterización e indumentaria de los personajes para ser un elemento esencial del ángulo oblicuo en la localización temporal del tiempo presente de la escenificación. La protagonista portaba un sencillo pantalón con una blusa de color negro y líneas actuales, versátil para la caracterización de cada personaje. Este conjunto se acompañaba de un único elemento cuando interpretaba a Tarquino previo al ultraje, una pesada capa oscura, y a Lucrecia después del mismo, una ligera bata blanca de larga cola.

En suma, la reinterpretación contemporánea del poema de William Shakespeare generaba el diálogo teatral entre este y la actualidad por medio del uso del ángulo oblicuo que destacaba un tema muy sensible en la sociedad del siglo XXI, la violencia ejercida sobre la mujer. La tensión entre lo histórico del texto original y el presente de la escenificación propia del ángulo oblicuo aparecía en el texto dramático y en la puesta en escena. A partir de la adecuación teatral, que solo reducía el número de versos del original, el texto dramático situaba la acción en el contexto temporal próximo al receptor a través de la inserción de escenas metateatrales que apelaban directamente al espectador y, a la vez, integraba la polifonía discursiva contenida en el texto fuente, el estilo indirecto narrativo y el estilo directo dramático. Por último, este binomio del

La violación de Lucrecia. Zona de actuación destinada para el momento de la violación

© Fotógrafo: Daniel Alonso | Fuente: Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)

ángulo oblicuo se establecía en la propuesta escénica con la sencillez de sus elementos. Por un lado, centraba la atención en las palabras shakesperianas, en el tiempo histórico del original y, por otro, contextualizaba la acción en el presente del montaje con el diseño de vestuario.

3. *Hamlet*. Proximidad al texto fuente con una estética contemporánea

En 2016 Miguel del Arco volvió a dirigir su reinterpretación contemporánea hacia una de las obras emblemáticas de William Shakespeare, *Hamlet*. El espectáculo, coproducido por Kamikaze Producciones y la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), se estrenó el 18 de febrero de 2016 en el Teatro de la Comedia de Madrid con motivo del IV centenario de la muerte del dramaturgo.[8] De nuevo, una puesta en escena del director disfrutó de gran éxito de público con todas las entradas agotadas a pesar de que la crítica se mostró divergente en sus apreciaciones. Por un lado, hubo afirmaciones como «pocas veces se habrá podido ver a un Hamlet tan completo sobre las tablas» (Losánez, 2016, pág. 80) y, por otro lado, «una lectura sin el valor añadido o la novedad

que cabe pedir cuando se monta de nuevo un clásico archirrepresentado» (Vallejo, 2016) y «un *Hamlet* apagado, (...) pastiche» (Armiño, 2016, pág. 48).

La tensión entre lo clásico y lo contemporáneo del ángulo oblicuo de esta propuesta se manifestaba desde la participación en la producción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) hasta el estreno en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro de 2016. Isabel Guerrero en su estudio «Shakespeare at the Almagro festivals: Reinventing the plays in Spain» (Guerrero, 2022) desarrolla esta tesis al afirmar que en cuanto a la CNTC «was a rare exception for the CNTC, devoted to the performance and dissemination of Golden Age drama, and remains the only Shakespeare play with which the company has been involved to date» (págs. 43-44). Sobre las representaciones en Almagro, Guerrero argumenta que si bien en la sección oficial del festival, en la que se estrenó este *Hamlet*, se favorecía la conexión entre las obras del Siglo de Oro español con el pasado histórico y a la vez cierto margen de experimentación en las escenificaciones del autor isabelino, la gran mayoría de las propuestas dramatúrgicas y escénicas shakesperianas que participan no contemplaban una intervención profunda textual de la obra original (págs. 39-43-47). Tal es el caso del espectáculo de del Arco puesto que el uso de los recursos dramatúrgicos del ángulo oblicuo estaba muy próximo a la fuente textual shakesperiana.

El director de escena realizó el texto dramático de *Hamlet* a partir de varias traducciones al castellano, así como del texto en lengua original con un resultado escénico que mantuvo la estructura externa original de cinco actos en una extensa duración de dos horas y media sin descanso. La propuesta ideológica presentaba las antítesis inherentes en la obra shakesperiana; un Hamlet que se debatía entre la vida y la muerte, la locura real o fingida, la ironía y la angustia existencial. La tensión entre lo clásico y la actualidad del ángulo oblicuo focalizaba la angustia existencial en la humanidad contemporánea. Igualmente, el director de escena reconocía la influencia de otro clásico de la Edad Moderna en Francia, el existencialismo de Montaigne: «su tristeza y su melancolía son las de cualquiera. Es más que probable que Shakespeare leyera a Montaigne. Es la superconciencia de lo individual. Los demás no existen sino como peldaños para conseguir nuestras metas o paredes contra las que estrellar nuestras miserias» (Rejas y Ojeda, 2016, pág.

37). De hecho, en el texto dramático del espectáculo aparecían varias citas del pensador francés (Shakespeare, 2016, págs. 31-68).

Las anteriores antonimias del texto fuente, se desarrollaban en una acción dramática que no concretaba el espacio ni el tiempo de la misma y que del Arco explicaba, «nunca sabemos si estamos en la cabeza de Hamlet o está sucediendo» (Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2016a, pág. 55). En consecuencia, el texto dramático adoptó una estructura circular que se iniciaba y finalizaba con los versos de Hamlet procedentes de la última réplica del texto fuente: «Me muero, me muero... (...) Silencio» (Shakespeare, 2007, pág. 163; 2016, págs. 31-32-77) y que abría una posible interpretación de la fábula, que todo lo acontecido fueran recuerdos de Hamlet momentos antes de morir. Este nuevo contexto tempo-espacial era un recurso dramatúrgico del ángulo oblicuo para distanciarse del pasado del original.

Además de la estructura circular, la distanciación del ángulo oblicuo se evidenciada en el texto dramático, principalmente, en la llamativa modificación estructural del primer acto. Formado por una única escena, se suprimieron secuencias y se cambió el orden de escenas completas para plantear desde el comienzo que la angustia de Hamlet le generaba un torbellino de atormentados recuerdos (Shakespeare, 2007, págs. 108-119; 2016, págs. 31-38). La acotación inicial del texto dramatúrgico lo evidenciaba: «Habitación de Hamlet. Hamlet perdido en la oscuridad. (...) Hamlet despierta aterrorizado en su habitación. Abre una ventana en busca de aire» (Shakespeare, 2016, págs. 31-32). La potenciación de la relación sentimental entre Hamlet y Ofelia fue el recurso del ángulo oblicuo que se situaba más al extremo de la fuente histórica del texto original. Por ello, Ofelia era el primer fantasma del protagonista en emerger en una secuencia que, a diferencia de la fuente, transcurría previa a la celebración de la boda real para mostrar así a una joven que mantiene relaciones sexuales con su pareja (Shakespeare, 2007, págs. 113-115; 2016, pág. 32) (4').

HAMLET

Duda que brille el sol,
Duda que salga por oriente
Duda si la verdad miente
Nunca dudes de mi amor...

La luz de la habitación cambia repentinamente. Ofelia está frente al príncipe. Ríe a carcajadas. Hamlet se entrega a su recuerdo. Ella baila, lo abraza, ríe para él. Canta, pletórica de amor, la misma canción que Hamlet estaba tarareando. Se lanza a sus brazos y lo besa amorosa y risueña.

OFELIA

Mi hermano me ha prevenido contra ti
justo antes de embarcarse de vuelta a Francia
para seguir sus estudios.
Hamlet sonríe con tristeza. Ella le mira con ironía.

OFELIA

Me ha dicho muy serio y concernido:
En cuanto a Hamlet y sus maniobras de seducción,
tenlas por capricho, arrebato de la sangre.
Una violeta que despunta en primavera,
fugaz, no permanente; dulce, no perdurable.
Perfume y pasatiempo de un minuto.
Nada más.
Hamlet intenta abrazarla pero ella se escapa entre risas.

HAMLET

¿Nada más?

OFELIA

Solo eso.

De igual forma, la aparición del espectro del padre de Hamlet en el acto primero del texto dramático se vislumbraba como el punto álgido de su inestabilidad emocional (Shakespeare, 2007, págs. 116-118; 2016, págs. 37-38). En palabras del director era un «brote psicótico» (Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2016a, pág. 58) que podría justificar «la visión de todo el resto del montaje» (Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2016a, pág. 55) y del nuevo contexto espacio-temporal de la acción dramática producido por el ángulo oblicuo (20').

El texto dramático de la propuesta de del Arco mantuvo en los demás actos la misma división por escenas del original. Las principales modificaciones textuales eliminaban secuencias de enlace e introductorias

(Shakespeare, 2007, pág. 133; 2016, pág. 50), insertaban nuevos fragmentos intertextuales, algunos procedentes de otras obras de William Shakespeare —el *Soneto XIII* y una canción de *Noche de reyes*— (Shakespeare, 2016, pág. 45) y asignaban réplicas a otros personajes. Esta última modificación se encontraba, por ejemplo, en la escena primera de los cómicos del acto segundo, interpretada por un solo actor, y en la escena de la representación teatral del acto tercero. Respectivamente, el texto dramático registraba lo anterior en las acotaciones: «Entra el actor

Hamlet. Torbellino de atormentados recuerdos

© Fotógrafo: Ceferino López | Fuente: El Pavón Teatro Kamikaze

(el mismo que interpreta a Claudio y al fantasma del padre)» (Shakespeare, 2007, pág. 127; 2016, pág. 44) y «Entran dos actores (Los mismos que interpretan a Claudio y Gertrudis)» (Shakespeare, 2007, págs. 134-135; 2016, pág. 52).

Las modificaciones más llamativas realizadas desde el acto segundo al quinto se emplearon, sobre todo, para incidir en el personaje de Ofelia. Si se compara el texto dramático de Miguel del Arco con el texto fuente, Ofelia interpretaba uno de sus más célebres monólogos en otro orden secuencial (Shakespeare, 2007, pág. 132; 2016, pág. 49). Además, se sumaba su presencia sin texto a muchas escenas de Hamlet, un recurso que reiteraba la concepción de Ofelia como un recuerdo atormentado de Hamlet que, en otras ocasiones, también se utilizaba con el resto de

los personajes. Este procedimiento lo destacaba la prensa especializada: «una versión muy física que obliga a los actores (...) a estar prácticamente todo el tiempo sobre el escenario» (Rejas y Ojeda, 2016, pág. 37).

En cuanto a la potenciación del personaje de Ofelia, del Arco le otorgó un número musical relevante dentro de la escena en la que estaba fuera de sí tras conocer el asesinato de su padre a manos de Hamlet (1h. 57'). Shakespeare lo concibió con una Ofelia que cantaba y del Arco mantuvo este planteamiento, aunque creó otros versos que contemplaban los temas del clásico con un lenguaje actualizado: «vergüenza debería darte / el empujón que me diste / y eso que dijiste que no empujarías / que te casarías y me harías tu mujer» (Shakespeare, 2007, pág. 147; 2016, pág. 63). En la escenificación, la locura de Ofelia justificaba los cambios rítmicos de cada estilo musical. El director declaraba: «quería presentar a una Ofelia que es capaz de mezclar canciones infantiles con canciones que suenan a Björk, con canciones profundamente ordinarias» (Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2016a, pág. 60). Esta yuxtaposición culminaba con los citados versos cantados a modo de reguetón, controvertida propuesta que la crítica valoró negativamente (Ordóñez, 2016) (Vallejo, 2016) (Villán, 2016, pág. 41). Sobre las funciones citadas de *Hamlet* en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, Guerrero añade la naturaleza clásica del espacio de representación como un elemento más de la tensión entre lo contemporáneo de esta propuesta y lo clásico del texto original: «Ophelia went mad and sang reggaeton on a stage built inside one of the seventeenth-century venues, the Universidad Renacentista» (Guerrero, 2022, pág. 43).

Otras interesantes modificaciones del texto literario vinculadas con el contexto contemporáneo de la puesta en escena fueron las puntuales expresiones y vocablos actuales existentes en todos los actos del texto dramático, algunos propios del registro coloquial como los calificativos a Ofelia de «niñata» y «guapérrima» (Shakespeare, 2016, págs. 33-41). Empero con todas las modificaciones desarrolladas de la obra de William Shakespeare, el plano real y ficticio del espacio mental de Hamlet de la propuesta de del Arco se diluía por la excesiva cercanía textual del texto dramático con la obra teatral original tratándose, en ocasiones, solo de una recreación estética. Esto se denotaba especialmente desde el comienzo del acto cuarto hasta su escena cuarta (Shakespeare, 2007, págs. 143-146; 2016, págs. 60-62) (1h. 39' a 1 h. 49'). Igualmente, si los cambios de atmósfera se realizaban en su mayoría con un ritmo ágil

Hamlet. Momento musical de Ofelia

© Fotógrafo: Ceferino López | Fuente: El Pavón Teatro Kamikaze

adecuado en la puesta en escena, durante la interpretación de los versos de Shakespeare estos no se emitían con un ritmo acorde; algunas escenas resultaban largas y con un número excesivos de versos que podrían haber sido abreviados. Un claro ejemplo de esta afirmación, se contemplaba desde la escena de la locura de Ofelia del acto cuarto hasta el final del mismo (Shakespeare, 2007, págs. 147-153; 2016, págs. 62-68) (1 h. 57' a 2 h. 7').

Los recursos escénicos utilizados en la propuesta de Miguel del Arco recreaban el nuevo contexto tempo-espacial del ángulo oblicuo. El eje central fue una escenografía que no concretaba el tiempo de la acción pero que sí dialogaba con la fuente puesto que se mantenía Dinamarca como referencia. De hecho, Hamlet en un momento del espectáculo portaba una bandera de este país, un vehículo de la propuesta significante de la ambivalencia del espacio mental de Hamlet (1h. 10'). Desde el acto primero al cuarto se jugaba con el contraste de elementos arquitectónicos realizados con materiales pesados, un techo de madera y un suelo de piedra, frente a la ligereza y el dinamismo de unas cortinas que se corrían y descorrían para recrear planos de realidad y ficción. El último acto se concibió como un espacio abierto sobre un suelo de arena. En todos los actos aparecía un único elemento de mobiliario, una cama

empleada como elemento centralizador que adoptaba diversas funciones según la escena, un estrado o una tumba. En su particular estilo, el crítico Marcos Ordoñez valoraba positivamente esta versatilidad: «si me lo llegan a contar antes hubiera dicho que no saldría bien. Pero sale: ya lo verán. Premio a la Mutación Pasmosa: el lecho que se convierte en amenaza y cementerio» (Ordóñez, 2016).

En relación con el vestuario, su morfología contemporánea dialogaba con el tiempo presente de la escenificación. Reseñable fue el uso de máscaras en varios momentos del espectáculo (26' y 1h. 11'). Según la figurinista, aportaban una «duplicidad y multiplicidad de Hamlet» (Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2016a, pág. 67) con las que el director de escena dejaba presente el componente metateatral de la obra shakesperiana. Desde el propio cartel del montaje aparecía este planteamiento con una máscara junto al rostro de Hamlet (Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2016b).

De igual modo, las máscaras potenciaban la delgada línea divisoria de la propuesta escénica entre la realidad y la ficción dentro de un conjunto escénico completado por la constante proyección de grabaciones videográficas a modo de los tradicionales telones de fondo, el cuidado diseño de iluminación, la singular composición musical y los sugerentes efectos sonoros. En este sentido, la crítica especializada afirmaba que era «una fascinante propuesta de paisajes interiores que tiene su correspondiente y soberbia materialización plástica en la iluminación expresionista de Juanjo Llorens y, sobre todo, en la escenografía de Eduardo Moreno» (García Garzón, 2016, pág. 52) y que «todo el equipo técnico y artístico ha hecho auténtica poesía» (Losánez, 2016, pág. 80).

Sin embargo, no siempre la resolución escénica lograba transmitir la perspectiva contemporánea adoptada por el ángulo oblicuo con suficiente intensidad y ritmo teatral. En concreto, los soliloquios del protagonista que precedían a cada recuerdo se resolvían de manera muy similar durante todo el espectáculo. Israel Elejalde, el actor que interpretó a Hamlet y que obtuvo un número mayoritario de críticas positivas (Losánez, 2016, pág. 80) (Ordóñez, 2016) (Vélez, 2016) (Villán, 2016, pág. 41), se colocaba en el proscenio destacado por un foco que lo iluminaba y con el resto del escenario prácticamente a oscuras, enmarcado tras un telón de fondo en el que se proyectaban imágenes. Del Arco declaraba sobre el empleo del telón de fondo: «intentamos utilizar el video de una manera casi clásica como los viejos telones que hacían las

perspectivas imposibles. Es simplemente la aplicación de fórmulas modernas para conseguir lo de siempre, es decir, profundidad y cambios rápidos» (Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2016a, pág. 59). A pesar de las declaraciones del director, esta solución escénica, si bien aportaba una cohesión narrativa a la nueva propuesta de la trama shakesperiana, en ocasiones resultaba repetitiva (2', 18', 24', 39', 51', 59', 1h. 23', 1h. 27').

En conclusión, los recursos dramatúrgicos del ángulo oblicuo que del Arco empleó en su *Hamlet* para propiciar el diálogo teatral entre lo histórico y el presente estaban muy próximos a la fuente textual shakesperiana por lo que su reinterpretación contemporánea se reflejaba, principalmente, en la recreación estética del espacio escénico y del vestuario. El diálogo con el tiempo presente de la escenificación se establecía en el texto dramático con la inserción de algunas expresiones y vocablos actuales y del registro coloquial, con la modificación estructural del acto primero, con la adopción de la estructura circular y con la potenciación del personaje de Ofelia. No obstante, este intento de diálogo resultaba insuficiente. La propuesta mantenía excesivos elementos alejados de la actualidad desde el acto segundo al quinto del texto dramático; estos demandaban una mayor intervención textual de la obra de William Shakespeare, más allá de la reasignación de réplicas a los personajes, de la supresión de secuencias de enlace e introductorias y de la inserción de breves secuencias y de fragmentos intertextuales. La conjugación entre los signos escénicos del siglo XXI y la emisión de un texto dramático excesivamente ligado al clásico del teatro isabelino del siglo XVII dificultaba el diálogo teatral entre el receptor del espectáculo y el *Hamlet* shakesperiano y dejaba en evidencia la distancia temporal que los separaba.

4. *Ricardo III*. La actualidad y la reciente historia de España

Ricardo III es la última escenificación que, hasta la fecha, del Arco ha dirigido sobre un texto de Shakespeare. Producida por El Pavón Teatro Kamikaze, se estrenó el 5 de octubre del 2019 en el Teatro Auditorio Adolfo Marsillach de San Sebastián de los Reyes (Madrid).[9] Fruto de la reinterpretación contemporánea del ángulo oblicuo, se redujo el drama shakesperiano de más de cinco horas de representación a dos horas. En palabras del propio director, se trataba de «una versión libre –o tal vez

sería más exacto llamarlo reescritura–» (El Pavón Teatro Kamikaze, 2019, pág. 3) firmada con el dramaturgo Antonio Rojano a partir de la obra shakesperiana y de la consulta de varias traducciones en castellano.

Según Stephen Greenblatt, «los trastornos políticos, la traición y el asesinato formaban parte del repertorio teatral de Shakespeare» (2016, pág. 379) por lo que *Ricardo III* es un texto perfecto para abordar los maltrechos rasgos de la sociedad del siglo XXI y para «diseccionar la corrupción del presente» (Elidrissi, 2019) con el uso del ángulo oblicuo. En el dosier de prensa del espectáculo, se presentaba como «una función plagada de envidias, corrupción de uno y otro color, luchas de poder, codicia, injusticia, *fake news*, engaños políticos, intereses partidistas... (...) Un día normal en la vida pública española del siglo XXI» (2019, pág. 2).[10] Con el propósito de suscitar al espectador la reflexión sobre nuestro presente, la propuesta escénica lo situaba frente a la ascensión al poder del malvado Ricardo III en un contexto reconocible, la actualidad española. Como consecuencia del ángulo oblicuo, la tensión entre el pasado del original y lo contemporáneo de la propuesta era explícita. El director de escena justificaba así este planteamiento: «Ricardo llega con este ascenso de los populistas y con esta radicalización de la política y con este relevo generacional en la política española donde los nuevos políticos se han mostrado incapaces de ponerse de acuerdo» (Vicente, 2019).

El mecanismo del ángulo oblicuo adoptaba desde el texto dramático de *Ricardo III* un claro posicionamiento a favor del presente de la escenificación. Primeramente, intentaba aclarar la, en ocasiones, complicada intriga de la obra dramática: la Guerra de las Dos Rosas que enfrentó durante el siglo XV a la Casa Lancaster y la Casa York por los derechos dinásticos del trono de Inglaterra. De igual manera, no mantuvo la división por actos y por escenas del texto original, sino que realizó una nueva división solo por escenas y sintetizó, reordenó la intriga, eliminó un número considerable de personajes e insertó nuevos fragmentos para aclarar algunas tramas.

Esta considerable transformación del clásico, fruto de la reinterpretación contemporánea, se advertía desde el comienzo del espectáculo; el personaje de Ricardo III no dudaba en disparar a un espectador ortodoxo que reclamaba que se comenzara con los versos originales (Arco y Rojano, 2019, págs. 12-13). En el desenlace del montaje, se utilizó un método más laxo para explicar al espectador

por qué se simplificaba en una única escena la recreación de la guerra y la muerte de Ricardo III (Shakespeare, 2007, págs. 1061-1068). La brevedad del último acto se justificaba con una nueva réplica asignada a Ricardo III que servía de preludio a la recreación del conflicto bélico final. Esta se trataba de un ejercicio de intertextualidad pues procedía, en gran parte, de un fragmento del prólogo de *Enrique V*. La evocación de las musas shakesperianas se intercalaba con la oración «-por más Kamikaze que sea-» en un guiño a la compañía teatral de la producción:

> Quién tuviera una musa de fuego para escalar al más brillante cielo de la invención: ¡un reino por escenario, príncipes actuando y monarcas contemplando la escena prodigiosa! (...) Pero, amables espectadores, vais a tener que disculpar al genio sin llama que se ha atrevido a traer a este indigno tablado un tema tan fastuoso. ¿Puede este gallinero contener los vastos campos de batalla? ¿O podemos hacer entrar en este teatro -por más Kamikaze que sea- el horror de la guerra, el olor de la sangre o la carne putrefacta? No tendremos más remedio que actuar sobre la fuerza de vuestra imaginación. (...) Guerra, guerra, guerra. (Arco y Rojano, 2019, pág. 117)

Así mismo, como ya hizo en *Hamlet*, Miguel del Arco apostó por dotar al texto dramático de una estructura circular a partir de lo inherente en la intriga fuente de *Ricardo* III, pues al inicio y al final de esta un rey acaba de morir (Shakespeare, 2007, págs. 1009-1010 y 1067-1068). En la puesta en escena, los monólogos de Ricardo III y Richmond se presentaban con unos recursos escénicos similares mientras se emitía un mismo fragmento no procedente del texto literario que era un añadido del texto dramático, «Erase una vez un país como cualquier otro al final de una guerra como cualquier otra. La historia es un círculo que se repite, como un acordeón desafinado que condensa los años en su centro» (Arco y Rojano, 2019, págs. 12-126), junto a citas de Mariano José de Larra y Albert Camus, respectivamente (1' y 2h. 3')[11]. En divergencia con el texto teatral, la conjugación entre la estructura circular textual y la similitud escénica equiparaba el reinado del tirano Ricardo III con el del nuevo rey. En el texto dramático se agregaba la acotación «Richmond aparece tal y como lo hiciera Ricardo al principio» (Arco y Rojano, 2019, pág. 125). Esta comparativa fue un recurso del ángulo oblicuo que podía interpretarse como un posicionamiento

ideológico ante el nuevo contexto espacio-temporal: la corrupción del Estado democrático español.

La distanciación entre el texto original y la perspectiva del ángulo oblicuo se materializaba en el texto dramático con numerosas adhesiones que hacían referencia al contexto de la propuesta: la actualidad política y social española y su reciente pasado, la Transición y la dictadura franquista (Arco y Rojano, 2019, págs. 48, 54-55, 81, 98). Sin lugar a dudas, las modificaciones más controvertidas fueron la aparición de «la momia de Franco» en lugar del rey Enrique VI, la interpretación de la reina Margarita como la viuda del 'Caudillo', Carmen Polo, por un actor trasvertido y el destino final del cuerpo inerte (Shakespeare, 2007, págs. 1007-1013) (Arco y Rojano, 2019, pág. 29) (17' 17'' y 34'). El titular de prensa «Ricardo III› exhuma a Franco y lo tira a la basura» (Corroto, 2019) constataba la relación de la propuesta con el tiempo de la escenificación y la postura del director de escena. Concretamente, el estreno del montaje se produjo pocos días antes de la exhumación del dictador español, la cual se realizó el 24 de octubre de 2019.

Otros cambios dramatúrgicos destacables que marcaban la intencionalidad del ángulo oblicuo por el tiempo presente del espectáculo fueron que Ricardo III se trasladaba a la universidad para reforzar su imagen pública y no a un monasterio, y que los títulos nobiliarios de los personajes se actualizaron por cargos políticos -primer ministro y alcalde- y directivos de la banca (Arco y Rojano, 2019, págs. 9-64-85). También procedían de la realidad contemporánea expresiones y vocablos del registro coloquial que se insertaban entre los versos shakesperianos y la supresión de los elementos sobrenaturales en el nuevo contexto de la fábula (Arco y Rojano, 2019, págs. 36-39, 119-124). Por todo esto, la crítica calificaba al texto dramático de «original mixtura lingüística de la versión, en la que conviven el lirismo más desgarrador y el puro cachondeo» (Losánez, 2019). En los siguientes fragmentos del texto fuente y del texto dramático de *Ricardo III*, en concreto, la escena once del texto dramático realizada a partir de la escena cinco del acto tercero de la obra shakesperiana, se puede cotejar la intervención dramatúrgica relacionada con la aparición de expresiones del registro coloquial que hacen clara alusión al contexto de la propuesta.

GLOSTER

Quería yo tan entrañablemente
a este hombre, que debo llorarlo.
¡Lo tenía por la criatura más sincera
que haya llevado por la tierra el nombre
de cristiano! ¡De él hice mi libro,
donde escribía mi alma la historia de
sus secretos pensamientos! Tan bien
disimulaba sus vicios, bajo la apariencia
de virtud, que, sin la evidencia de su
crimen, quiero decir, su comercio familiar,
con la mujer de Shore, vivía al
abrigo de la más ligera sospecha (Shakespeare, 2007, pág. 1042).

RICARDO

Está bien, está bien. No tengo nada que esconder. La
transparencia es imprescindible y mucho más en estos
momentos históricos. El ministro Hastings, al que yo consideraba
un amigo... Jamás pensé que alguien pudiera
ser protagonista de tan enorme traición a la patria... Un
felón, un hipócrita, un golpista... Lo siento, lo siento... (Arco y Rojano, 2019, pág. 76).

Por otra parte, desde el texto dramático hasta la puesta en escena se potenciaba al personaje de Lady Ana como víctima femenina de Ricardo III al agregarse un número musical recogido en la acotación: «Se escucha ¡Viva la reina! Un cañón de luz cae sobre ella. Ana saluda como una autómata. Le colocan un micrófono y, cual Marilyn, comienza a cantar» (Arco y Rojano, 2019, pág. 66). La exposición directa de la violencia machista y sus consecuencias era otro recurso del ángulo oblicuo por situarse próximo a la actualidad.

Este posicionamiento mostraba, al mismo tiempo, una dura crítica a la manipulación de los medios de comunicación, a la «sociedad del espectáculo» de Guy Debord (García Garzón, 2019, pág. 152). El texto dramático contenía escenas muy actualizadas donde presentadores de

televisión divulgaban cada nuevo suceso de la trama, ya fuera real o manipulado. En el propio nudo de la intriga, en el que Ricardo III y Buckingham emprenden una campaña política llena de difamaciones y mentiras, se configuró una sucesión de escenas en las que se desarrollaban en plenitud las maniobras no éticas de los medios de comunicación (Shakespeare, 2007, págs. 1041-1044) (Arco y Rojano, 2019, págs. 75 a 85).

Ricardo III. Lady Ana y Ricardo III

© Fotógrafa: Vanessa Rabade | Fuente: El Pavón Teatro Kamikaze

La «permeable (...) frontera entre la tragedia y la comedia» (Greenblatt, 2016, pág. 35) inherente en la fuente shakesperiana fue una constante de la propuesta. El recurso del humor negro potenciaba, además, la reflexión del receptor aunque algún sector de la crítica afirmó que, si «este giro a la comedia funciona muy bien a lo largo de toda la obra, bien es cierto que, en algunos momentos, puede resultar un tanto excesivo» (Ruiz, 2019). Ricardo III, a pesar de su deformidad física, utilizaba su agilidad verbal, su ingenio y su propia maldad como baluarte de su atractivo. Un micrófono era el bastón donde se apoyaba y proyectaba su violencia verbal y psicológica. El ángulo oblicuo provocaba la extrema tensión entre el pasado del original y el presente de la puesta en escena e implicó que la propia crítica calificara su caracterización como

de 'artista de rock' (Doncel, 2019) con 'los modos de Trump' (Barrigós, 2019) (Vidales, 2019). En otra vertiente, esta acogió positivamente el montaje teatral de Ricardo III junto a la interpretación de su protagonista con titulares como: «Israel Elejalde emerge, regio y maquiavélico, en la potente y vanguardista puesta en escena diseñada por Miguel del Arco» (Ruiz, 2019).

Los personajes próximos a Ricardo III se mostraban cómplices y seguidores de este «charlatán de pueblo y político corrupto» (Álvarez Domínguez, 2019). La propuesta de Miguel del Arco los dotaba de comportamientos hipócritas y artificiosos, esenciales para la ascensión al poder y la construcción del estado de bienestar que el pueblo aceptaba sin rechistar, con la inserción de réplicas que resonaban muy recientes en la conciencia del espectador: «Ciudadano 3: Robar, roban todos. Pero ellos por lo menos lucharon por la unidad de la patria» (Arco y Rojano, 2019, pág. 59). El patio de butacas era un cómplice más de las atrocidades de Ricardo III ya que desde el comienzo del espectáculo este emitía sus versos frontal y directamente hacia el público.

La ruptura de la cuarta pared se convertía en *Ricardo III* en un recurso escénico constante y necesario del ángulo oblicuo para apelar al receptor y propiciar la reflexión que, al igual que sucedía en *La violación de Lucrecia* y en *Hamlet*, evidenciaba lo metateatral; los actores invadían el patio de butacas y era este último quien proclama con sus vítores al rey Ricardo III (Shakespeare, 2007, pág. 1044) (Arco y Rojano, 2019, págs. 84-85). La potenciación de la metateatralidad se constataba con la construcción de marionetas que encarnaban a los personajes de los pequeños sobrinos de Ricardo III (52' y 1h. 38'). Este signo escénico era un resorte más para el diálogo entre la escena y el público pues los herederos de la corona se presentaban como seres inertes, sin personalidad, manipulados por el ansia de poder de su propio entorno. Si bien esta opción del ángulo oblicuo destacaba en la propuesta, no fue una novedad ya que en 2015 el director alemán Thomas Ostermeier la utilizó en su escenificación de *Ricardo III* (Ibarra Letelier, 2019).

El resto de los recursos técnicos y creativos reforzaban la intencionalidad del ángulo oblicuo por colocarse al lado del presente de la escenificación. En relación al diseño espacial de la puesta en escena, este se concibió como un espacio vacío a excepción de un único elemento de mobiliario centralizador, un sillón, una mesa y una camilla. La sencillez escenográfica junto a la iluminación y a las proyecciones sobre el

fondo de la escena que coloreaban la caja escénica -incluido el suelo-, creaban diferentes atmósferas acordes a las escenas del texto dramático. La crítica definía la propuesta de «sobria pero eficaz y elegante escenografía de Amaya Cortaire, las fantasmagóricas creaciones audiovisuales de Pedro Chamizo y la cruda iluminación de David Picazo» (García Garzón, 2019, pág. 153). Sin embargo, en ocasiones, la reiterada con-

Ricardo III

© Fotógrafa: Vanessa Rabade | Fuente: El Pavón Teatro Kamikaze

catenación de atmósferas de fuerte contraste visual y sonoro actuaba en detrimento del ritmo del espectáculo. Este efecto se producía en la escenificación desde las escenas diez hasta la quince del texto dramático (1h. 6' a 1h. 17').

Las proyecciones también aclaraban la complicada trama shakesperiana, como el árbol genealógico de la Casa de York y Lancaster, e incidían en algunos temas de la propuesta como la manipulación de los medios de comunicación y la artificialidad del comportamiento de los personajes; se proyectaban titulares de prensa, fragmentos de informativos e imágenes y sonidos de dispositivos electrónicos como móviles, cámaras fotográficas y de vídeo que registraban en directo la acción

sucedida en escena. La profusión de los elementos señalados contrastaba durante todo el espectáculo con la sencillez de cada monólogo de Ricardo III; un contrapunto rítmico con una única iluminación que centraba la atención del receptor en el texto original y denotaba la tensión entre el pasado histórico y el presente de la escenificación. Finalmente, las resonancias contemporáneas de la composición musical y del espacio sonoro también participaron en la opción temporal elegida por el ángulo oblicuo de la propuesta. A nivel narrativo, estos signos escénicos tuvieron un papel importante como elemento básico en la creación de atmósferas, la concatenación de la tensión y el ritmo dramáticos, y la ilustración de los puntos de inflexión de la intriga.[12]

La reinterpretación contemporánea del ángulo oblicuo de *Ricardo III* evidenció fuertemente la tensión entre el tiempo histórico del original y el presente de la propuesta de Miguel del Arco. Aunque esta partía del conflicto de la fábula fuente, las disputas entre la Casa Lancaster y la Casa York por los derechos dinásticos del trono de Inglaterra, el marcado posicionamiento hacia lo contemporáneo del ángulo oblicuo generó numerosos recursos dramatúrgicos y escénicos que permitían el diálogo entre el texto original y los los maltrechos rasgos de la sociedad del siglo XXI. En resumen, la considerable transformación del texto literario teatral, en especial la relacionada con las numerosas adhesiones que hacían referencia a la actualidad y la reciente historia de España, unida a los elementos escénicos, tales como la ruptura de la cuarta pared, la sencillez escenográfica, el sugerente espacio sonoro y la presencia de proyecciones, entre otros, permitieron el diálogo teatral directo entre el espectador actual y el *Ricardo III* isabelino.

5. Conclusiones

La reinterpretación contemporánea en el diálogo teatral del director de escena español es el motor creativo del ángulo oblicuo, un mecanismo propio de la tendencia escénica del siglo XXI más innovadora empleado para tratar temas de actualidad de forma indirecta a partir de la distancia histórica de los textos fuente. En el análisis de los tres montajes teatrales de Miguel del Arco se ha expuesto la manera en que el ángulo oblicuo crea con una tensión entre el pasado de los textos originales shakesperianos y lo contemporáneo de cada una de las propuestas

escénicas. Este estudio, se ha centrado en los textos shakesperianos aunque el uso del ángulo oblicuo se podría aplicar a otros autores y textos pertenecientes al canon clásico. Sin lugar a dudas, una sugerente vertiente de investigación de la escena contemporánea.

La elaboración del ángulo oblicuo en el director español parte de un riguroso estudio previo del autor, del contexto y del texto literario, a partir de varias traducciones de la obra de Shakespeare al castellano y en su lengua original junto al establecimiento de una clara perspectiva contemporánea que establece analogías con la fuente original. Sin embargo, para mantener esta estrecha relación, la propuesta genera unos recursos dramatúrgicos y escénicos que actualizan el texto original, modificándolo e incluso transformándolo. Como resultado de esta tensión del ángulo oblicuo, la recepción de público y crítica resulta dispar puesto que se abre el debate sobre la fidelidad al texto literario.

Los recursos dramatúrgicos y escénicos de los espectáculos shakesperianos de Miguel del Arco contemplan tanto un número considerable de rasgos constantes como una gradación en el proceso de actualización que evidencia una progresión en sus tres escenificaciones shakesperianas.

Sobre los rasgos comunes del ángulo oblicuo, estos se centran en determinados temas recurrentes totalmente contemporáneos. A modo de crítica de la sociedad actual, condicionan las transformaciones del texto shakesperiano y dejan evidente la postura del director; una visión existencialista y negativa del futuro inmediato en la exposición de la corrupción de los principales órganos de poder y de la violencia machista. En la relación de estos temas con la fábula del texto original, existe una clara evolución en sus escenificaciones shakesperianas encaminada hacia una mayor intervención textual que tiene por objeto evidenciar el contexto espacio-temporal de la puesta en escena.

En *La violación de Lucrecia* se realiza tan solo una reducción del número de versos para su adecuación al lenguaje teatral, en *Hamlet* se mantiene la división en actos y únicamente se modifica sustancialmente el acto primero para llegar a *Ricardo III* y eliminar la segmentación original, sintetizar y reordenar la intriga e insertar nuevos fragmentos creados para establecer un contexto reconocible: la actualidad española. En sus dos últimos montajes se encuentran rasgos comunes en la intervención textual: la aparición de expresiones y vocablos actuales y del registro coloquial, la reducción del número de personajes, el empleo de la

intertextualidad a partir de fragmentos de obras shakesperianas y de otros autores y la enmarcación de la acción dentro de una estructura circular. Finalmente, tanto en *Hamlet* como en *Ricardo III*, y relacionado con el tema recurrente de la violencia de género, se potencia la presencia de la protagonista femenina, sobre todo con la inserción de un controvertido momento de interpretación musical.

En cuanto a los rasgos escénicos del ángulo oblicuo, estos no evidencian una excesiva evolución pues desde *La violación de Lucrecia* hasta *Ricardo III* mantienen su posicionamiento, una estética contemporánea alejada de lo que se plantea desde el texto original, y su objetivo, suscitar el diálogo con el receptor y su reflexión sobre lo que acontece en escena.

La sobria escenografía cuenta con un único elemento de mobiliario que centraliza la composición escénica y adopta diversas funciones; unida al diseño de iluminación y a las grabaciones proyectadas sobre el fondo de la escena configuran una sucesión de atmósferas que obvian la ilustración verista espacio-temporal. Este último signo escénico denota una evolución; las grabaciones aparecen por primera vez en *Hamlet* a modo de los tradicionales telones de fondo pero en *Ricardo III* estas muestran una mayor proximidad al tiempo presente de la escenificación al contener, como se ha citado en este artículo, claras alusiones a lo contemporáneo.

Por otro lado, y ya en todos los montajes abordados, la propuesta escénica evidencia el presente de la escenificación con las líneas actuales del vestuario, la sonoridad contemporánea del espacio sonoro y el uso del metateatro. Con este último, se intenta la reflexión crítica del espectador fuera de la ilusión teatral de la fábula shakesperiana a través de la aparición de marionetas y de máscaras, de la ruptura de la cuarta pared con la invasión del patio de butacas y con la emisión frontal hacia el espectador del contenido textual en los monólogos y soliloquios de los protagonistas.[13]

En definitiva, los recursos dramatúrgicos y escénicos de las puestas en escena shakesperianas de Miguel del Arco evidencian la reinterpretación contemporánea del ángulo oblicuo como mecanismo de la más renovadora tendencia escénica del siglo XXI para propiciar el diálogo teatral y reducir la distancia entre el pasado de los textos originales y el presente del receptor.

6. Obras de referencia

Álvarez Domínguez, Hugo (19 de octubre de 2019). 'Ricardo III', o la impostura del imperio del postureo. *Butaca en anfiteatro*. https://bit.ly/3BD2NF7

Arco, Miguel del

--- (2010a). *La violación de Lucrecia*. Grabación realizada el 11 de diciembre de 2010 en la Sala Margarita Xirgu del Teatro Español de Madrid. Fondo Audiovisual del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)

--- (2010b). *La violación de Lucrecia*. Texto inédito.

--- (2016). *Hamlet*. Grabación realizada el 25 de febrero de 2016 en el Teatro de la Comedia de Madrid. Fondo Audiovisual del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)

--- (2019). *Ricardo III*. Grabación realizada el 31 de octubre de 2019 en El Pavón Teatro Kamikaze de Madrid. Fondo Audiovisual del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)

Arco, Miguel del y Rojano, Antonio (2019). *Ricardo III de William Shakespeare*. Madrid: Ediciones Antígona.

Armiño, Mauro (21 de marzo de 2016). *Dos personajes del mito: Hamlet, Salomé*. El Siglo de Europa. https://bit.ly/3FixhPd

Arnau Vilà (s.f.). *Teatro. Recuperado* el 13-3-2020 de https://bit.ly/3wJbj4M

Ayanz, Miguel (10 de noviembre de 2010). Espert, por la puerta grande. *La Razón*. https://bit.ly/31DnS5Y

Barrigós, Concha (9 de octubre de 2019). *El infame 'Ricardo III' adopta en la era 'fake news' los modos de Trump*. La Vanguardia. https://bit.ly/3bXWxgN

Braga Riera, Jorge, González Martínez, Javier J. y Sanz Jiménez, Miguel (Eds.) (2018). *Cervantes, Shakespeare y la Edad de Oro de la escena*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Buffery, Helena (2007). *Shakespeare in Catalan. Translating Imperialism*. Cardiff: University of Wales Press.

Camus, Albert (2005). *El hombre rebelde*. Madrid: Alianza.

CASTRO, ANTONIO (24 de noviembre de 2010). 'La violación de Lucrecia': un lujo. *Madridiario.es*. https://bit.ly/3HbbNVQ

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA-INAEM (2019). *Figuras. Entrevistas de teatro. Miguel del Arco*. https://bit.ly/3C6quG3

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO (2016).

---- a. Cuadernos pedagógicos. *'Hamlet' de Miguel del Arco* [Archivo PDF]. Recuperado de https://bit.ly/3HnvvhB

---- b. Ficha Didáctica [Archivo PDF]. Recuperado de https://bit.ly/2YADWEu

CONEJERO, MANUEL ÁNGEL (1993). Traducir Shakespeare: una aproximación a la traducción teatral. En: José Manuel González Fernández de Sevilla, *Shakespeare en España. Crítica, traducciones y representaciones* (págs. 161-185). Alicante: Universidad de Alicante.

CORROTO, PAULA, (10 de octubre de 2019). 'Ricardo III' exhuma a Franco y lo tira a la basura. *Eldiario.es*. https://bit.ly/3HiX2ka

DOMÍNGUEZ, P. J. L. (26 de noviembre de 2010). La violación de Lucrecia. *Guía del Ocio de Madrid*.

DONCEL, DIEGO (18 de octubre de 2019). La dimensión política del malo. *ABC*. https://bit.ly/3H8mvg8

EL PAVÓN TEATRO KAMIKAZE (2019). *Dosier de prensa de 'Ricardo III'* [Archivo PDF]. Recuperado de https://bit.ly/3F7RnLE

ELIDRISSI, FÁTIMA (16 de octubre de 2019). Un Ricardo III para diseccionar la corrupción del presente. *El Mundo*. https://bit.ly/3kmPO4C

GARCÍA GARZÓN, JUAN IGNACIO (14 de noviembre de 2010). Una actriz polifónica. *ABC*. https://bit.ly/3HfQ53o

---- (23 de febrero 2016). 'Hamlet', con la dirección de Miguel del Arco: Mientras agonizo. *ABC*, 52. https://bit.ly/3C3UzpW

---- (2019). La seducción del mal. *Revista de Occidente* (463), 149-153.

GÓMEZ SÁNCHEZ, BEGOÑA (2018). *La poética de la puesta en escena. Calixto Bieito*. Madrid: Fundamentos.

GONZÁLEZ, JOSÉ MANUEL (2012). Nothing like the Sun: Shakespeare in Spain Today. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* (vol. 9, 24), 34-52.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, JAVIER J. (2017-2018). *Nuevas escrituras escénicas en España. Entrevista a Miguel del Arco, como dramaturgo y director.* Pygmalion (9-10), 219-229. https://bit.ly/3wvJ1dX

GRAY, MARÍA (2011). *Claves y estrategias metateatrales.* Madrid: O Grelo Producciones S.L.U.

GREENBLATT, STEPHEN (2016). *El espejo de un hombre*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

---- (2019). *El tirano*. Madrid: Alfabeto.

GUERRERO, ISABEL (2022). Shakespeare at the Almagro festivals: Reinventing the plays in Spain. En: Paul Prescott, Florence March y, Nicoleta Cinpoes, *Shakespeare on European Festival Stages* (págs. 37-53). London: Bloomsbury Academic.

GREGOR, GRAHAM KEITH (2010). *Shakespeare in the Spanish Theatre 1772 to the Present*. London: Continuum.

HORMIGÓN, JUAN ANTONIO (2002). T*rabajo dramatúrgico y puesta en escena*. Volumen I. Madrid: ADE.

HUERTA CALVO, JAVIER (Dir.) (2020). *Diccionario de la recepción teatral en España*. Vol. 2. Madrid: Ediciones Antígona.

IBARRA LETELIER, MG. JAVIER (2019). Tendencia mixta en Ricardo III de Thomas Ostermeier; un acercamiento al convivio de la estética de lo performativo con lo tradicional-dramático. *Revista Artescena* (8), 63-76. https://bit.ly/3ANVkVb

JÓDAR PEINADO, MARÍA DEL PILAR (2016). La violencia del siglo XXI a través de estrategias metateatrales. *Letra 15* (6). https://bit.ly/3oezhRq

LARRA, MARIANO JOSÉ DE (1835). *La sociedad*. Recuperado de https://bit.ly/3wAYzNj

LÓPEZ ANTUÑANO, J. G. (2014). *Manual de Intervención, intertextualidad y deconstrucción.* Edición Universidad Internacional de la Rioja.

LOSÁNEZ, RAÚL (26 de febrero de 2016). *El alma diseccionada de Hamlet*. La Razón, pág. 80. https://bit.ly/3kseSqR

---- (13 de octubre de 2019). *'Ricardo III': Mi reino por una moto*. La Razón. https://bit.ly/30f6rbq

MARTÍNEZ VALDERAS, JARA y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, JAVIER J. (2017). Àlex Rigola. Dramaturgia y dirección se unen para golpear al público. En: Margarita del Hoyo Ventura, *La escenificación española contemporánea* (págs. 105-122). Granada: Ediciones Tragacanto.

MONTALBÁN MARTÍNEZ, NICOLÁS (2014). *La recepción de Shakespeare en los teatros nacionales franquistas*. Latvia: Publicia.

PAR, ALFONSO (1936). *Representaciones shakesperianas en España*. Madrid: Librería general de Victoriano Suárez.

PAVIS, PATRICE (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.

PERNI LLORENTE, REMEDIOS (2015). El año de Ricardo and the Degeneration of Europe. *The Grove. Working Papers on English Studies* (22), 135-147. https://bit.ly/3GZ2hEZ

ORDÓÑEZ, MARCOS (20 de noviembre de 2010). Nuria Espert hace historia. *El País*. https://bit.ly/3n2qR0e

---- (1 de marzo de 2016). Príncipe Elejalde. *El País*. https://bit.ly/3wDvnpe

RAFTER, DENIS (2011). Hamlet y el actor. En busca del personaje. Bilbao: ArtezbLAI.

REJAS J. L. Y OJEDA A. (5 de febrero de 2016). *Cervantes x Shakespeare. Los dos genios se multiplican en las tablas*. El Cultural de El Mundo, 34-37.

RUIZ, ALDO (13 de octubre de 2019). Ricardo III: Israel Elejalde emerge, regio y maquiavélico, en la potente y vanguardista puesta en escena diseñada por Miguel del Arco. *El Teatrero*. https://bit.ly/30nDiuR

RUPPERT Y UJARAVI, RICARDO (1920). *Shakespeare en España: traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la Literatura española*. Madrid: Rev. de Archivos, Bibl. y Museos.

SHAKESPEARE, WILLIAM (2007). *Obras completas I*. Madrid: Aguilar.

---- (2015). *La violación de Lucrecia*. Madrid: Vaso Roto.

---- (2016). *Hamlet*. Versión y dirección de Miguel del Arco. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico.

TEATRO ESPAÑOL DE MADRID (2010). *Dosier de prensa de 'La violación de Lucrecia'* [Archivo PDF]. Recuperado de https://bit.ly/3D61no1

TORO, FERNANDO DE (1989). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

VALLEJO, JAVIER (9 de noviembre de 2010). La flor y la espada. *El País*. https://bit.ly/3C5yHu4

---- (24 de febrero de 2016). Otra noche con Hamlet. *El País*. https://bit.ly/3n3ZqD2

VÉLEZ SAINZ, JULIO (24 de febrero de 2016). Hamlet en el purgatorio: Miguel del Arco pone a Hamlet en la Comedia. *Huffpost*. https://bit.ly/3c0qmNE

VICENTE, ÁLVARO (7 de octubre de 2019). Su contrahecha majestad quiere veros: impossible is nothing. *Revista Godot*. https://bit.ly/3F992m6

VIDALES, RAQUEL (10 de octubre de 2019). Ricardo III en el Despacho Oval. *El País*. https://bit.ly/3BZnBH3

VILLÁN, JAVIER (10 de noviembre de 2010). Nuria Espert, en la cumbre de sí misma. *El Mundo*.

---- (23 de febrero de 2016). Teatro puro e impuro de del Arco. *El Mundo*, 41. https://bit.ly/2Ywp5Le

WORTHEN, WILLIAM B. (2003). *Shakespeare and the Force of Modern Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

ZARO, JUAN JESÚS (2001). *Shakespeare en España: Una Aproximación Traductológica*. Cuadernos de Filología Inglesa vol. 7.7., 71-91.

7. Notas

1 Para distinguir los diferentes elementos que intervienen en el diálogo teatral se empleará en este artículo la siguiente terminología de tipos de textos (López Antuñano, 2014) (Pavis, 1998) (Toro, 1989):
- Texto fuente. Se refiere al texto creado por el autor. Puede estar publicado o no. También se le conoce como texto literario o lipotexto.
- Texto dramático. Es el texto fuente tras el proceso de transformación dramatúrgica para la puesta en escena realizado por el dramaturgista. Puede estar publicado o no. También se le conoce como texto dramatúrgico.
- Texto escénico. Lo configura el director de escena a partir del texto dramático, se fija durante los ensayos y es emitido por los intérpretes durante la escenificación junto a todos los elementos de la puesta en escena, escenografía, vestuario, iluminación, sonido, etc. En aquellos directores de escena que utilicen métodos de registro de los resultados del proceso de ensayos, se tiene constancia de las opciones narrativas, estéticas e ideológicas del texto escénico a través del cuaderno o libro de dirección del espectáculo o de la existencia física del propio texto escénico. Normalmente, estas dos fuentes no se suelen publicar.
- Texto espectacular. Se elabora durante el desarrollo del espectáculo y, en consecuencia, es inmediato y único para cada representación.

2 Actor, guionista, bailarín, escritor, director de teatro y de cine fue cofundador de Kamikaze Producciones y codirector artístico del singular espacio El Pavón Teatro Kamikaze de Madrid que cerró sus puertas el 30 de enero de 2021. Con ambos, del Arco ha obtenido diversos galardones entre los que cabe destacar el Premio Nacional de Teatro 2017.
Para ampliar información de su trayectoria profesional se debe acudir a la revista *Figuras. Entrevistas de teatro* (Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música-INAEM, 2019) y a la entrevista publicada en la revista *Pygmalion* (González Martínez, 2017-2018).

3 A partir de aquí este término no aparecerá entrecomillado para evitar excesivas citaciones.

4 Los materiales usados en este estudio, textos fuente, textos dramáticos y grabaciones del texto espectacular, son los siguientes: En *La violación de Lucrecia* se ha consultado la traducción en castellano de José Luis Rivas (Shakespeare, 2015) y, para el resto, la edición de las Obras completas traducidas por Luis Astrana Marín (Shakespeare, 2007). Los textos dramáticos de cada espectáculo han sido facilitados por Miguel del Arco, aunque también se ha trabajado con el texto dramatúrgico de *Hamlet* publicado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el de *Ricardo III* por Ediciones Antígona (Arco, 2010b) (Shakespeare, 2016) (Arco y Rojano, 2019). Las grabaciones consultadas pertenecen al fondo audiovisual del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). (Arco, 2010a, 2016, 2019) Para justificar el análisis de cada espectáculo se indican los tiempos de grabación. Estos aparecen entre paréntesis en el propio discurso para reducir el número de notas a pie.

5 Si se desea obtener más información sobre los montajes teatrales representados en la historia de la escena española a partir de los textos literarios de William Shakespeare se remite a *Diccionario de la recepción teatral en España*. Vol. 2. (Huerta Calvo, 2020), *Cervantes, Shakespeare y la Edad de Oro de la escena* (Braga Riera, González Martínez, y Sanz Jiménez, 2018), *La recepción de Shakespeare en los teatros nacionales franquistas* (Montalbán Martínez, 2014), «Nothing like the Sun: Shakespeare in Spain Today» (González, 2012), *Hamlet y el actor* (Rafter, 2011), *Shakespeare in the Spanish Theatre 1772 to the Present* (Gregor, 2010), *Representaciones shakesperianas en España* (Par, 1936) y *Shakespeare en España: traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la Literatura española* (Ruppert y Ujaravi, 1920).

De suma importancia es el proyecto de investigación de la Universidad de Murcia denominado «Shakespeare en España», en cuya base de datos se accede a las representaciones del bardo estrenadas en España desde 1772 hasta el presente y a sus traducciones en castellano dentro de ese mismo periodo. (https://www.um.es/shakespeare).

En la base de datos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM) del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Gobierno de España se pueden consultar los estrenos en España basados en obras de Shakespeare desde 1939 hasta nuestros días (https://www.teatro.es/estrenos-teatro).

6 Algunos estudios relevantes sobre la traducción shakesperiana en España son los siguientes: *Shakespeare in Catalan. Translating Imperialism* (Buffery, 2007), «Shakespeare en España: Una Aproximación Traductológica» (Zaro, 2001) y «Traducir Shakespeare: una aproximación a la traducción teatral» (Conejero, 1993).

7 Una producción de Juanjo Seoane Producciones con escenografía de Ikerne Giménez, iluminación de Juanjo Llorens y espacio sonoro de Sandra Vicente.

8 El reparto estuvo formado por: Israel Elejalde (Hamlet), Ángela Cremonte (Ofelia), Cristóbal Suárez (Laertes / Rosencratz / Fortinbrás), José Luis Martínez (Polonio / Enterrador 1 / Osric), Daniel Freire (Claudio), Jorge Kent (Horacio / Guildenstern / Reinaldo / Enterrador 2) y Ana Wagener (Gertrudis). El equipo artístico fue el siguiente: Eduardo Moreno (escenografía), Juanjo Llorens (iluminación), Sandra Vicente (sonido), Arnau Vilà (música original), Ana López (vestuario) y Joan Rodón (vídeo y fotografía).

9 El reparto lo encabezó Israel Elejalde en el papel de Ricardo III. El resto de intérpretes fueron los siguientes: Álvaro Báguena, Chema del Barco, Alejandro Jato, Verónica Ronda, Cristóbal Suárez y Manuela Velasco. El equipo artístico lo compuso: Amaya Cortaire (escenografía), Ana Garay (vestuario), David Picazo (iluminación), Sandra Vicente (diseño sonoro), Arnau Vilà (música), León Benavente (canción final) y Pedro Chamizo (audiovisuales).

10 Este planteamiento no es novedoso en la reinterpretación del texto shakesperiano. Como ejemplos destacables se cita el texto teatral *El año de Ricardo* que escribió Angélica Liddell a partir de Ricardo III y el espectáculo que Thomas Ostermeier dirigió en 2015 de la obra dramática original (Ibarra Letelier, 2019) (Perni Llorente, 2015).

11 Las primeras palabras del montaje procedían de Mariano José de Larra: «La sociedad es, de todas las necesidades de la vida, la peor. (...)» (Larra, 1835) (Arco y Rojano, 2019, pág. 11). En la última réplica aparecía un fragmento de Albert Camus: «La libertad, (...) figura al principio de todas las revoluciones. Sin ella, la justicia parece inimaginable a los rebeldes. Sin embargo, llega un tiempo en que la justicia exige la suspensión de la libertad. (...)» (Camus, 2005, pág. 129) (Arco y Rojano, 2019, pág. 125).

12 Arnau Vilà, compositor de la música de las puestas en escena de *Hamlet y Ricardo III* de Miguel del Arco, ofrece en su página web la interesante posibilidad de escuchar parte de estas (Arnau Vilà, 2017).

[13] Estas soluciones escénicas se desarrollan como propias del metateatro en la monografía *Claves y estrategias metateatrales* (Gray, 2011).

LAS CANCIONES (2019), DE PABLO MESSIEZ: TEATRO, MÚSICA Y POESÍA, CON CHÉJOV DE FONDO*

PABLO MESSIEZ'S LAS CANCIONES *(2019): TEATRO, MUSIC AND POETRY, AND CHEKHOV AT THE BACKGROUND*

Guillermo Laín Corona
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
(glaincorona@flog.uned.es)
https://orcid.org/0000-0003-4125-0834

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.07
ISSN 2444-3948

Resumen: Pablo Messiez (Buenos Aires, 1974) estrenó *Las canciones* en El Pavón Teatro Kamikaze de Madrid el 4 de septiembre de 2019. De acuerdo con su propia concepción del teatro, la obra se construye a partir de personajes y situaciones de las obras de Chéjov, especialmente *Las tres hermanas*, aunque no es una adaptación. Reivindicando la dimensión espectacular del teatro, Messiez concibe *Las canciones* como un concierto o una experiencia musical, sin una acción clara, ni un sentido nítido, si bien aquí se ofrece una interpretación, a la luz del teatro del absurdo y de la llamada sociedad del cansancio, entre otros referentes. Asimismo, Messiez da un valor importante a la palabra, de modo que teatro, música y poesía quedan fusionados en una tríada que se remonta a la estética de la Grecia Antigua.

Palabras Clave: Pablo Messiez. *Las canciones*. Chéjov. Música. Poesía.

Abstract: *Las canciones* by Pablo Messiez (Buenos Aires, 1974) premiered at El Pavón Teatro Kamikaze, Madrid, in September 4, 2019. According to Messiez's ideas on theatre, it is inspired by characters and episodes from Chekhov's plays, particularly *Three Sisters*, but it is not an adaptation. Vindicating the performing component of theatre, Messiez conceives *Las canciones* as a concert, or a musical experience, with no clear plot and no clear meaning, yet this article attempts an interpretation in the light of the theatre of the absurd and the so-called burnout society, among other frameworks. Also, Messiez highly values the crafting of words, so theatre, music, and poetry merge together in a triad that goes back to the aesthetics of Ancient Greece.

Key Words: Pablo Messiez. *Las canciones*. Chekhov. Music. Poetry

Sumario: 1. Introducción. 2. Vínculos de *Las canciones* con *Las tres hermanas*. 3. Concepción y sentido absurdo de *Las canciones*. 4. Música y apelación a las emociones. 5. El elemento poético. 6. Conclusión. 7. Obras citadas. 8. Notas

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

GUILLERMO LAÍN CORONA es licenciado en Filología Hispánica (2004) y doctor, con Mención Europea y Premio Extraordinario, en Literatura Española (2009) por la Universidad de Málaga. Asimismo, tiene un máster (2007) y un doctorado (2011) en Estudios Hispánicos por University College London. London. Actualmente, es Profesor Titular en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Su área de investigación principal es la literatura española contemporánea, con especial atención a la obra de Gabriel Miró y Francisco Umbral. Desde 2019 es, junto con Clara I. Martínez Cantón, Investigador Principal del Proyecto PoeMAS, que aborda las relaciones de la poesía española con la música popular contemporánea. Asimismo, como miembro del

centro de investigación SELITEN@T, estudia el teatro actual en lengua española.

1. Introduicción

Pablo Messiez (Buenos Aires, 1974) estrenó *Las canciones* en El Pavón Teatro Kamikaze de Madrid el 4 de septiembre de 2019, con el siguiente reparto: Javier Ballesteros (Juan), Carlota Gaviño (Natalia), Rebeca Hernando (Olga), José Juan Rodríguez (Miguel), Íñigo Rodríguez-Claro (Iván), Joan Solé (Joan) y Mikele Urroz (Irina). Cosechó, desde muy pronto, un éxito clamoroso de crítica y público. *El Teatrero* la calificó con un 9 sobre 10 y le otorgó la sexta posición en un *ranking* de treinta en 2019 (Ruiz, 2019). En opinión de Diego Doncel para el *ABC*: «'Las canciones' tiene la fuerza de la mejor música, la emoción del mejor teatro» (2020, sin pág.). Hasta el momento de preparación de este estudio —a pesar de la pandemia de COVID-19, con las enormes restricciones que afectaron a los espectáculos—, *Las canciones* siguió representándose con éxito en diferentes ciudades, incluyendo reposiciones en El Pavón. Jaime M. de los Santos publicó en *El Confidencial* una hermosa descripción de la puesta en escena y el protagonismo de la música: «Sobre las tablas, emergen más tablas; que componen un cubículo. Una sala de grabación. Un tabernáculo para la música. Un altar» (2020, sin pág.).

Escrita y dirigida por el propio Messiez, el texto está compuesto «a partir de personajes y situaciones de Antón Chéjov». Así aparece en la ficha técnica de la obra, publicada ese mismo año en la editorial Continta Me Tienes (Messiez, 2019a, pág. 8)[1]. Con motivo de su llegada a los escenarios de Valladolid el 10 de abril de 2021, *Europa Press* publicó una reseña sobre «'Las Canciones', la obra más musical del dramaturgo argentino Pablo Messiez, llega este sábado a las tablas de LAVA», incidiendo en que «se inspira en los personajes, situaciones del teatro y obras de Anton [*sic*] Chéjov, entre ellas, *Tres hermanas*». Y ofrecía un resumen ilustrativo:

> En la obra, Iván, Olga e Irina son tres hermanos que, junto a Miguel, amigo de la familia, se dedican a escuchar canciones. Lo hacen sistemáticamente desde el día de la muerte de su padre, hace un año, como modo de huir del mundo exterior en el que él —músico de gran fama

> en el país— había sido hallado culpable de un acto tan ominoso que la familia no puede ni siquiera nombrar.
> La obra cuenta el día en el que la escucha de las canciones se ve interrumpida por la visita de dos músicos, fans del padre fallecido, que harán que las relaciones entre los integrantes de la familia cambien para siempre («'Las Canciones', la obra más musical...», 2021, sin pág.).

Hay también guiños a *Ivanov* y otras obras de Chéjov, pero aquí se va a centrar la atención en *Las tres hermanas*, por falta de espacio y por ser la más estrechamente relacionada con *Las canciones*.

2. Vínculos de *Las canciones* con *Las tres hermanas*

En la pieza de Chéjov, estrenada en Moscú el 31 de enero de 1902, hay tres hermanas y un hermano: Andréi, Olga, Masha e Irina. El hermano está, primero, prometido y, luego, casado, con Natalia. A su vez, Masha está casada con Kuliguin, profesor de Liceo (Chéjov, 2020, pág. 222)[2]. La obra comienza con una reunión familiar, en la que se recuerda al padre fallecido, «hace justo un año, precisamente tal día como hoy, el cinco de mayo», coincidiendo con «el día de tu santo, Irina», según expone Olga nada más empezar el primer acto (*Hermanas*, I, pág. 223). «La acción transcurre en una capital de provincias» (*Hermanas*, I, pág. 222), a donde el padre se había trasladado cuando los hijos eran pequeños, dejando atrás una prestigiosa carrera en Moscú. Esta reunión se ve interrumpida por la llegada de unos militares, uno de los cuales, Vershinin, explica que conocía antaño al padre, y de sus palabras se desprende admiración por él: «La imagen de su padre sí la conservo en la memoria. Cierro los ojos y me parece estar viéndole» (*Hermanas*, I, pág. 231).

Messiez se vale de casi los mismos personajes, aunque suprime y renombra algunos. Solo pone a dos de las hermanas —Olga e Irina— y al hermano. Este, aunque cambia el nombre de Andréi por el de Iván, también está casado con Natalia. El cambio de nombre lo hace más accesible al público castellanoparlante; además, Iván se llama uno de los personajes de *Las tres hermanas* que desparecen en *Las canciones*. Por tanto, Messiez traspasa el nombre de uno de los personajes eliminados a uno de los que se mantienen. Por lo que atañe a los vínculos familiares, en *Las canciones* Iván e Irina no son hijos biológicos, sino adoptados (*Canciones*,

II, pág. 77). El cabeza de familia de Chéjov es el hijo del padre fallecido y hermano mayor, Andréi, que hereda la genialidad del padre: «Es un erudito. Seguramente obtendrá una cátedra. Nuestro padre fue militar, pero su hijo ha elegido el camino de las ciencias» (*Hermanas*, I, págs. 234-235). En *Las canciones*, empero, esta función la desempeña Miguel, un amigo íntimo del padre, cuyo nombre es Antonio, acaso como homenaje precisamente a Antón Chéjov. Aunque no sea su hijo, Miguel ejerce una función equivalente, como «encargado de las canciones» (*Canciones*, I, pág. 8).

Natalia, en ambas obras, es minusvalorada. En *Las tres hermanas*, Masha dice de ella: «No es que sea feo o esté pasado de moda lo que [Natalia] se pone: es que da lástima sencillamente». Y sospecha que, en realidad, «Andréi no está enamorado [de ella], no lo concibo porque, al fin y al cabo, tiene buen gusto» (*Hermanas*, I, pág. 235), dando a entender que Natalia no comparte con los miembros de su familia una misma distinción sociocultural. Por eso, es infeliz con su marido, Andréi, y se convierte en amante de Protopópov, un personaje del que se habla a lo largo de la obra, pero que no aparece en escena ni en la *dramatis personae*. Así lo expone Chebutikin, reprochando amargamente que «ustedes no lo ven. Están aquí sin ver nada» (*Hermanas*, III, pág. 276).

En *Las canciones*, se adapta el desdén que padece Natalia a un prejuicio regional, que ella explica a modo de chascarrillo para hacer reír al público: «Porque soy canaria» (*Canciones*, I, pág. 51). En efecto, en la función la actriz representa su papel enfatizando el acento y una marcada vis cómica. Desengañada de la relación con su marido —Iván—, Natalia se enamora de uno de los músicos —Juan—, en una relación que ambos culminan abrazados y desnudos, bajo el influjo de la canción «If I loved you»[3], que él tararea (*Canciones*, II, págs. 93-100). Se puede establecer así una correlación de personajes, indicando los cambios entre corchetes, con flechas y llaves, y con dos rayas las supresiones (Tabla 1).

Las tres hermanas (Chéjov, 2020, pág. 222)	*Las canciones* (Messiez, 2019a, pág. 8)
Projórov, Andréi Serguéievich [cabeza de familia e hijo]	Miguel, el encargado de las canciones, amigo de Antonio
Natalia Ivánova, su prometida, luego esposa [↑]	Natalia, la mujer de Iván [↓]
Masha, hermana de Andréi Olga, hermana de Andréi Irina, hermana de Andréi	Iván, hermano de Irina y Olga, hijos de Antonio [toma el nombre de Chebutikin] Olga, la hermana mayor, hija de Antonio Irina, la hermana menor, hija de Antonio
Kuliguin, Fiódor Ilích, profesor de Liceo, esposo de Masha	--
Vershinin, Alexandr Ignátievitc, teniente coronel, comandante de batería Tusenbach, Nikolái Lvóvich, barón, teniente Solioni, Vasili Vasílievich, capitán Chebutikin, Iván Románovich, médico militar Fédótik, Alexéi Petróvich, alférez Rode, Vladímir Kárlovich, militar	Juan, un músico Joan, otro músico, fan de Antonio

FERAPONT, guarda del Consejo del Zemtsvo (administración rural)	--
ANFISA, antigua niñera, ochenta años	--

Tabla 1. Correlación de personajes entre ambas obras

Como en *Las tres hermanas*, la reunión familiar de *Las canciones* coincide con el primer año de la muerte del padre y con el cumpleaños de Irina (*Canciones*, I, pág. 32). Pero esta reunión se ve interrumpida, no por varios militares, sino solo por dos músicos, con nombres muy distintos del ruso: Joan y Juan, en un evidente juego humorístico entre el catalán y el castellano. El propio Messiez explicó este cambio de personajes en una entrevista con el cineasta Carlos Marqués, publicada como epílogo en el libro de *Las canciones*, indicando de paso las raíces de donde nació la obra y su temática propia:

> Partí de la estructura de *Tres hermanas*, que básicamente es una familia que está en un lugar donde no quiere estar, que se quiere ir a otro lugar que tiene que ver con un pasado ideal perdido. Donde está la figura del padre muerto, un padre admirado, y la visita de unas personas que conocían al padre genera una serie de crisis y movimientos en esta familia. Lo que no me gustaba de los visitantes originales de la obra de Chejov es que son militares, y para mí los militares representan una imagen bastante nefasta, y en este sentido no me interesaba hacer una obra donde unos miliares nos cambiasen la vida para bien. Pensé entonces en quién me genera envidia, y di con los músicos. Incluso me da envidia lo que pasa entre la música y el público, el fervor con el que la gente saca entradas para un concierto, que no se parece en nada a la timidez con la que uno compra una entrada para el teatro. Pero en lo escénico también pueden pasar cosas similares a las que pasan con la música, que una obra realmente te toque el cuerpo. Ese era el deseo, quitar el mundo de los militares y reemplazarlo por el de los músicos. Y ese deseo terminó de organizar la trama (Messiez, 2019a, pág. 135).

En esta explicación, es interesante destacar la envidia que siente Messiez por la música como arte y la capacidad que le ve a un concierto de tener efectos sobre el público, porque es clave para analizar la dimensión musical de *Las canciones* más adelante.

La reunión familiar solo ocupa los primeros momentos de *Las tres hermanas*. A partir de ahí, la historia abarca un amplio período de tiempo, durante el cual ocurre «nada y todo: Olga, Masha e Irina, tres hermanas dulces y románticas, tres corazones en carne viva, se consumen en el tedio moral de una pequeña ciudad de provincias. Sueñan con volver a Moscú, al Moscú luminoso donde transcurrió su infancia y que ahora ven como la panacea para todos sus males» (Vicente, 2020, pág. 75). Se trata, pues, de un *argumento* sin apenas *acción*: una *fábula* o *historia* —por tomar los cuatro términos usados como equivalentes por García Barrientos (2008, pág. 30)— en la que *pasan pocas cosas*, excepto el transcurrir monótono de días, semanas y meses, entre diálogos sobre la vida y los sueños de (in)felicidad, los cuales se concentran en uno: «El de volver a Moscú» (*Hermanas*, I, pág. 224).

Messiez, en cambio, convierte la reunión familiar en el eje central de *Las canciones* a lo largo de un solo día, pero ello precisamente refuerza la impresión de que *no ocurren cosas*, sino solo una serie de diálogos sobre la (in)felicidad. Messiez añade el hilo de canciones que los personajes escuchan, pero esta música, en realidad, no contribuye a confeccionar una *acción* como tal, sino una suerte de experiencia musical, según se verá también más adelante.

Aunque en *Las tres hermanas* la felicidad se focaliza en el retorno a Moscú, se relaciona tangencialmente con el mar, ya que Masha a lo largo de la obra canturrea el poema de Pushkin, *Ruslán y Ludmila* (1820):

> MASHA.— *(Recitando de una poesía de Pushkin.)* A la orilla del mar, un roble verde... tiene una cadena de oro... tiene una cadena de oro *(Se levanta y canturrea a media voz)* (*Hermanas*, I, pág. 228).

La posibilidad de alcanzar esa felicidad se vincula precisamente con la llegada de los militares. Nada más comenzar el primer acto, soñando con ser felices en Moscú, el teniente coronel Vershinin se presenta en la casa, como ya se ha explicado, porque conoció y admiró al padre en esa ciudad. Por eso, Olga e Irina ven afianzadas sus esperanzas de volver allí, y en una acotación se señala, significativamente: «*(Las dos ríen de alegría)*». Masha, por su parte, se entusiasma porque «Nos hemos encontrado de pronto con un paisano. *(Con júbilo)*» (*Hermanas*, I, pág. 232). Pero este deseo de felicidad «es una añoranza inerte, una añoranza

estéril, porque los soñadores son incapaces de luchar para darles vida a los sueños» (Vicente, 2020, pág. 76).

En *Las canciones* la felicidad se simboliza directamente en el mar, de la mano de los músicos que sustituyen a los militares. Uno de ellos, Juan, dice que ambos vienen de San Pol de Mar, a lo que Irina responde, enfatizando: «Del mar» (*Canciones*, I, pág. 32). Más adelante, Miguel, en un arrebato de tristeza, señala: «Lo que tengo que hacer es irme lejos. Huir de la capital y volver al mar» (*Canciones*, II, pág. 108), en un claro paralelismo con la capital de provincias de *Las tres hermanas* y el deseo de volver a Moscú. Olga, en cambio, no entiende este anhelo, con unas palabras que evidencian su recurrencia en la obra y la falacia que constituye, porque representa un tiempo pasado que no ha de volver: «¿Pero qué os pasa a todas hoy con el mar? El mar ya no es lo que era» (*Canciones*, II, pág. 109). Precisamente, en mitad de una discusión sobre la necesidad de ir al mar, con una vis cómica, Joan y Juan cantan la canción de Manel «Al mar!» (*Els millors professors europeus*, 2008). La acotación es ilustrativa:

> *Mientras la discusión sucede, MIGUEL convence a JOAN para que cante. Y con JUAN cantan «Al mar» de Manel, que es la primera canción que se les cruza por la cabeza de tanto escuchar la palabra mar siendo nombrada. Al escuchar la canción, OLGA mueve un poco la cabeza. Se pone de pie. Lenta se acerca al borde de la escena, como si se acercara al mar. Se agacha a tocar las olas. Todos la miran. IRINA le grita: «¡Aquí no hay mar, Olga, aquí no hay mar!». MIGUEL interrumpe la canción (Canciones, I, pág. 68).*

Adviértase cómo se traspasa la cuarta pared —tal vez sin llegar a romperla, porque no decae la ilusión ficcional—: se convierte el borde del escenario —donde empieza el espacio del público— en el mar soñado, con el que interactúa Olga —personaje de ficción—, tocando olas imaginadas. Justo antes se había logrado un efecto semejante y, a la vez, metateatral. Y es que la reunión tiene lugar en la casa familiar, heredada del padre, que, por eso, es también un teatro. En palabras de Irina: «*(A* Iván *mientras lo ve irse)* Claro que nos vamos a ir al mar. En cuanto Olga vuelva nos vamos al mar y no vamos a volver más a este teatro ni a la casa ni a nada que tenga que ver contigo» (*Canciones*, I, págs. 65-66).

3. Concepción y sentido absurdo de *Las canciones*

A pesar de las similitudes con *Las tres hermanas*, *Las canciones* no es una adaptación, al menos no en el sentido de trasposición de un medio a otro, que es la idea que se suele tener de este concepto, a causa de la larga tradición de ejemplos de obras literarias que han pasado al cine (véase, por ejemplo, Hutcheon, 2006). Por simplificar una cuestión compleja, tanto *Las tres hermanas* como *Las canciones* son obras de teatro. Tampoco cabe hablar de *versión*, *recreación*, *reescritura* o similar. En términos de Gérard Genette, en su canónico ensayo de *Palimpsestos* (aquí consultado en la edición en español de 1989), *Las tres hermanas* es el hipotexto que usa Messiez para construir *Las canciones* como hipertexto derivado. Cabría clasificar *Las canciones* como *imitación*, según el esquema propuesto por Gil González y Pardo (2018: 34): «reproducir el argumento de una obra en otra en el eje de la similitud sistemática al original». Pero tampoco parece exacto del todo. Messiez, como se ha visto, se vale de una serie de aspectos —personajes, temas, símbolos...— que, por así decir, *recuerdan* a *Las tres hermanas*, sin que por ello *Las canciones* sea una reproducción sistemática del argumento, entre otras cosas, porque se ciñe principalmente al primer acto de Chéjov.

No es objetivo, en todo caso, de este estudio determinar con exactitud la naturaleza o tipología hipertextual de *Las canciones*, sino que las similitudes constatadas en el epígrafe anterior con respecto a *Las tres hermanas* sirven para profundizar en la interpretación de la obra de Messiez. En esta misma línea de análisis, resulta más productivo adentrarse en lo que *Las canciones* muestra de la práctica teatral de Messiez, sobre la que Alba Saura-Clares ya ha ofrecido una primera aproximación académica (2021).

En un ensayo publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, el dramaturgo argentino confiesa que es «muy mal lector de teatro», pero que encuentra «mucho placer en imaginar versiones escénicas de textos no nacidos para la escena» (Messiez, 2020, sin pág.). Así lo ha hecho con otras obras, como *Los ojos* (estrenada en el Teatro Fernán Gómez de Madrid en 2011), a partir de *Marianela* (1878), novela de Benito Pérez Galdós. A diferencia de *Las canciones*, aquí sí hay trasposición de un género a otro, pero la lógica es similar: crear una obra de teatro *nueva* sobre la base de una obra *preexistente*.

Messiez también teoriza sobre la cuestión de que en una obra *ocurran (o no) cosas*. Valiéndose de otro referente teatral, explica: «Beckett no escribe obras sobre cosas. Las obras son la cosa. El conflicto ya está en el espacio» (2020, sin pág.). A continuación, critica las obras *sobre cosas*, ya que ofrecen respuestas cerradas que solo sirven para satisfacer los prejuicios preestablecidos por el espectador, así como una determinada moral:

> Las obras sobre cosas / nos dicen las cosas que queremos oír. / Las obras sobre cosas / nos conmueven. / Aplaudimos de pie / a las obras sobre cosas / y vamos a cenar contentos, / porque hemos entendido esa obra sobre esa cosa. / Porque las obras sobre cosas / se ocupan siempre / de que entendamos / la cosa. / De que entendamos / lo que está bien y lo que está mal / de la cosa. / Aunque en realidad / ya lo sabíamos antes / y por eso nos gustan / las sobras sobre cosas. / Porque nos dan la razón (Messiez, 2020, sin pág.).

Por el contrario, para Messiez (2020, sin pág.): «una obra no puede —no debería— permitirse ser una clase sobre ideas ya resueltas. Porque una obra, si ha elegido el espacio del teatro, debería ser teatro (ser la cosa)».

Para que la obra sea *la cosa* en sí, debe construirse sobre elementos puramente teatrales. Según declaró en conversación con Carlos Marqués: «Que necesite del soporte escénico para existir. Que no quede mejor en una película o en un libro» (Messiez, 2019a, pág. 144). Esto explica la elección musical de *Las canciones*: no solo, como señaló Messiez en una confesión anterior, por la envidia que le provocan los conciertos, sino también porque la música interpretada en un escenario comparte con el teatro una dimensión espectacular.

Se explica también así que, como en *Las tres hermanas*, en *Las canciones* no *ocurran cosas*, es decir, que no haya un *argumento* al uso, según se expuso más arriba, sino solo una sucesión de escenas hilvanadas por la música, de las que se desprenden ciertos temas y cierto sentido de (in)felicidad. Pero es que este sentido, derivado pero distinto de *Las tres hermanas*, tampoco es nítido, en sintonía con la aspiración de Messiez de evitar «ideas ya resueltas». En *Las canciones* no se explicita cuál es el motivo de la (in)felicidad, más allá de la muerte —poco detallada— del padre y de un simbólico —y abstracto— anhelo de mar. De hecho, del padre prácticamente solo se conoce su nombre, y «ni siquiera se puede nombrar» un

acto ominoso que al parecer cometió antes de morir y que apesadumbra a toda la familia: «el padre ausente, el gran misterio. Se llamaba Antonio, y algo espantoso (¿asesino, asesinado?) giraba en torno a su figura» (Ordóñez, 2019, sin pág.). Lo más que puede plantearse el espectador es una hipótesis en términos vagamente freudianos: *Las canciones* es «la partitura de un duelo, de una forma de matar al padre, de olvidarlo y de expresar el laberinto emocional de unos personajes perdidos en su propia vida» (Doncel, 2020, sin pág.). Tampoco ese laberinto emocional de los personajes queda claro. Valga un ejemplo. Miguel le pregunta a Iván si ya no está enamorado de Natalia. Aunque reconoce que «me casé por amor. Un amor apasionado. Juré amar para siempre», Iván se queja de que «han pasado cinco años» —¿referencia implícita a *Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca?[4]—, y hace una reflexión, que en realidad no constituye una explicación:

> Las cosas tan hermosas duran poco. La pasión dura poco. ¿Cómo lo sé? No sé... No sé si lo sé. *(A* Natalia.*)* Pero me pasa algo horrible... y es que si imagino que has muerto, que ya no estás en mi vida, mi amor, en la vida, no siento pena (*Canciones*, II, pág. 74).

Más adelante, Natalia se termina de desenamorar de Iván y surge el amor con Juan. Aparte de que el texto no deja ver qué hace surgir ese amor—¿tal vez simplemente porque es un sentimiento inexplicable?—, Juan se dirige a Natalia, mezclando ideas de un modo oblicuo:

> Estamos solos. Y sabemos que somos monstruos. Hermosos monstruos capaces de todo, de cualquier cosa con tal de calmar la herida o el tedio. Nos lo enseñó el alcohol. El poder estar fuera del mundo por un rato. Y sobre todo fuera de nosotros mismos. El éxtasis que yo sé que tú conoces y al que visitas cuando no te ve nadie, ni siquiera tú. Esa otra fuerza que buscas para ausentarte de este mundo en el que hay que olvidar a Antonio y amar a los hijos y ser buena madre. No, yo no tengo hijos. Pero mirándote a los ojos sé que te podría hacer uno ahora mismo, porque ahora que estamos solos y borrachos sabemos la verdad nuestra, que es sucia, y compleja y sexy, y queremos estar lo más cerca que se pueda (*Canciones*, II, pág. 79).

Echando mano de nuevo del simbolismo, se describe a los seres humanos como monstruos, sin que quede claro por qué, acaso por la relación de la obra con la infelicidad, es decir, la herida o el tedio que Juan argumenta es necesario calmar. Tampoco se sabe a qué verdad, sucia y compleja, se refiere, excepto una referencia a lo sexy.

Este tipo de vaguedad de sentido es constante a lo largo de *Las canciones*. De manera parecida, las escenas se suceden sin una estructura clara de causa-efecto, de modo que las *cosas que pasan*, aparte de ser pocas, parecen gratuitas. Cuando, al principio de la obra, suena el timbre, interrumpiendo la escucha de canciones, Olga se asombra: «¿Qué raro, no?». Natalia le responde con un chascarrillo que pretende hacer reír al público y, a la vez, le da a la situación un punto absurdo: «¿Que llamen? Yo encuentro más raro no abrir» (*Canciones*, I, pág. 27). Luego, se elucubra con la posibilidad de que haya llegado un coro, del que los personajes hablan como algo conocido —*el* coro—, excepto Natalia, que lo considera raro:

> OLGA.— *(A* Irina.*)* Es pronto. Los del coro no pueden ser.
> MIGUEL.— No pueden ser.
> NATALIA.— ¿Qué coro?
> IVÁN.— Viene un coro.
> NATALIA.— ¿Y qué pasa, no puede entrar el coro si yo estoy aquí o cómo va el rollo? (*Canciones*, I, pág. 28).

Este diálogo ilustra la idea, antes señalada, de que los personajes minusvaloran a Natalia, porque consideran que carece de sensibilidad musical. Además, la escena tiene un marcado tono absurdo. Cuando por fin Miguel abre la puerta, resulta que no hay tal coro, sino unos músicos, que, por cierto, llegan espontáneamente, como explica Joan: «Justo coincidió que estábamos de gira por la capital y queríamos pasar a ver la sala, y conocerlas. Conoceros» (*Canciones*, I: 31). Los músicos también se quedan extrañados con la referencia al coro, al igual que Natalia, quien añade más confusión, al hablar de un acto:

> JUAN.— Hola.
> TODOS.— Hola.
> JOAN.— Somos músicos.
> IRINA.— ¿Sois del coro?

JOAN.— ¿Qué coro?
IRINA.— Viene un coro.
JOAN y JUAN.— No. ¿Qué coro?
NATALIA.— *(A* Iván.*)* ¿Y por qué no me contaste que había un acto?
IVÁN.— ¿Qué acto?
NATALIA.— El del coro. Que venía un coro (*Canciones*, I, pág. 30).

Con ánimo de zanjar la conversación, explica Olga: «*(A todos)* La sala está cerrada. Hace rato. Aquí no hay acto. Ni coro. Ni nada. De momento. Luego vendrá, esperamos. Pero es algo privado» (*Canciones*, I, pág. 31). Lo que ocurre, por tanto, es que los dos músicos han aparecido de improviso en lugar de un coro al que los personajes —excepto Natalia— estaban esperando, y al final se descubre por qué no ha venido: problemas de salud derivados de un accidente en el mar (*Canciones*, II, pág. 126). Pero el coro no llega a aparecer en escena, ni se explica nada sobre de las expectativas que tenían los personajes. En cierto modo, por tanto, el coro es acausal, y lo único que se llega a desvelar son, curiosamente, las razones de su *no* presencia.

La obra misma comienza *in medias res*, o sea, de forma también acausal y sin que el público tenga los agarres suficientes para entender qué está pasando, ni dónde. Al principio de *Las canciones*, están Irina, Olga y Miguel en «una caja enorme» con «un trípode sosteniendo un altavoz». A diferencia de *Las tres hermanas*, no es una casa, no es un salón, ni ningún espacio que tenga anclaje en una realidad empírica reconocible por el público. A lo más, una vez que se abre la caja, esta se describe en una acotación como una «*habitación negra, que en su interior es clara, luminosa y más amplia de lo que parecía al estar cerrada*», y entonces da la sensación de ser en sí misma un enorme altavoz formado por altavoces: «*En cada pared lateral, vemos 6 altavoces, y al fondo a la derecha otro idéntico al que vimos delante, sostenido también por un trípode*» (*Canciones*, I, pág. 24). Los propios personajes se refieren a ese espacio como tal caja, sin concretar qué es. Así lo expresa Natalia, reincidiendo en su condición de personaje marginado por los demás: «¿Qué hacen aquí, con lo que costó esta caja? ¿Se están escondiendo de mí?» (*Canciones*, I, pág. 25). En este espacio indeterminado, Miguel se limita a decir: «vamos a dedicarnos a escuchar canciones» (*Canciones*, I, pág. 13), sin dar explicaciones. Dicho esto, se van levantando los personajes, uno a uno, para poner canciones en un reproductor, y durante un buen rato la acción consiste meramente

en escuchar: «'Pour n'est pas vivre seul' *en versión de Leopoldo Mastelloni*», «'Du bout des lèvres' *por Barbara*», «'Con tu voz' *por Carmen Linares*» y «'But the World Goes 'Round' *por Liza Minnelli*» (*Canciones*, I, págs. 14, 16, 18 y 22). A la vez, se proyectan con sobretítulos las letras de las canciones o, en su caso, las traducciones. En la versión publicada en libro, se transcriben las letras o traducciones, con la intención evidente de que los textos de las canciones sean parte integrante de la obra, incluso en su lectura.

Esta falta de argumento, sentido y espacio nítidos conlleva una sensación de absurdo a lo largo de toda la obra. No por casualidad, Messiez se valía en una cita anterior de Samuel Beckett para explicar su concepción del teatro: el dramaturgo irlandés es considerado uno de los representantes fundamentales del teatro del absurdo, especialmente *Esperando a Godot* (escrita en francés en 1940, publicada en 1952). Al final de *Las canciones*, de hecho, hay un guiño evidente. Cuando se descubre por qué no ha podido venir el coro, Miguel transmite una información de la que ha tenido noticia: «Proponen venir en siete días cuando baje la fiebre». Para Olga, «Siete días son muchos días», y se enfada: «Ya estoy harta de esperar» (*Canciones*, II, págs. 126-127). En cierta medida, por tanto, *Las canciones* se basa en esperar a un coro del que no se sabe nada y que nunca aparece, del mismo modo que el Godot de Beckett no se sabe quién es, ni se presenta a la cita que tiene con Vladimir y Estragon.

4. Música y apelación a las emociones

La dimensión musical es protagonista en *Las canciones*. Lo demuestran el título y el *leitmotiv* de unos personajes que escuchan canciones. En el libro, las canciones se indican claramente en las acotaciones con sus títulos y transcribiendo las letras. En escena, se interpretan con música y baile, y las letras se proyectan en sobretítulos. Sin embargo, resulta difícil hacer una cuantificación exacta de la presencia musical. Entre otras razones, algunas canciones solo se aluden tangencialmente en el diálogo, a veces sin decir el título y con un breve canturreo. En determinado momento, por ejemplo, «*IRINA le canta una canción de cuna*» a Olga, pero no se indica cuál y esta le exige que «¡No cantes! ¡No cantes!», de modo que la canción se interrumpe sin que pueda ser identificada (*Canciones*, II, pág. 110).

Aun siendo conscientes de las dificultades de cálculo, valgan algunas estimaciones. En el libro hay en torno a 25 canciones que ocupan unas 40 páginas, de un total de 130 (sin contar la entrevista epilogal de Messiez con Carlos Marqués). Sobre la escena, el tiempo dedicado a la música es aún mayor. Especialmente llamativa es la acotación del entreacto, ya que indica con precisión el no poco tiempo que debe consagrarse a la música: «*Después de 18 minutos, la música deja de sonar*» (*Las canciones*, I: 70).

No obstante, *Las canciones* no es un musical, al menos no en el sentido importado en España con un formato globalizado, deudor de Broadway (Romera Castillo, 2006), que hoy constituye toda una fiebre del oro (Romera Castillo, 2016): *El Rey León*, *Mamma Mia!*, etc. Para realizar un análisis, hay que recurrir, por tanto, a otros referentes. Lo más evidente, de nuevo, es fijarse en *Las tres hermanas*, pero tampoco se puede derivar de esta comparación un sentido claro para *Las canciones*, sino interpretaciones igualmente imprecisas y hasta contradictorias.

En cierto punto de la obra, la Irina de Chéjov hace una reivindicación idealizada del trabajo: «La persona, sea quien sea, debe trabajar, afanarse, y en eso consiste el sentido y la meta de la vida, su felicidad, su inspiración. Qué hermoso ser un obrero que se levanta con el alba y pica piedras en la calle, o un pastor» (*Hermanas*, I, pág. 226). En opinión de Carol Schafer (2001, pág. 43), «she means that all humans must work—women as well as men». O sea, la infelicidad de la aristocracia y la alta burguesía, a que pertenecen los protagonistas de *Las tres hermanas*, es fruto del aburrimiento derivado de su ociosidad, de la que disfrutan por su posición privilegiada; y de ahí se desprende una visión idealizada del trabajo —«qué hermoso ser obrero»— como ruta de acceso a la felicidad, especialmente para las mujeres, que están, por su género, aún más al margen que los hombres del mundo laboral.

Hay en *Las canciones* una idealización del trabajo equivalente y, a la vez, diferente. Los personajes de *Las canciones* conciben la actividad de escuchar música como un trabajo, pero Natalia no lo ve así:

> IVÁN.— Estamos trabajando.
> NATALIA.— No. No están trabajando. Están escuchando música.
> IVÁN.— Natalia, por favor.
> NATALIA.— Por favor digo yo. Eso no es trabajar. Trabajar es trabajar y escuchar música es escuchar música. Trabajar es feo. Es hacer cosas que no te gustan por un dinero que no te va a alcanzar nunca para hacer las

> cosas que te gustan. Eso es trabajar. Y eso es lo que hacemos nosotras, las pobres. ¿Te enteras? (*Canciones*, I, pág. 26).

La suposición de que escuchar música sea un trabajo concuerda en principio con el ambiente absurdo general de *Las canciones*, mientras que el punto de vista de Natalia sería el aparentemente razonable y, además, socialmente comprometido, porque ella, que representa a «las pobres», no quiere que se desvíe la atención de la realidad *fea* del trabajo. Digamos que la opinión de Natalia en *Las canciones* sería una crítica a las clases sociales privilegiadas que, como la Irina de *Las tres hermanas*, idealizan el ser obrero como algo hermoso, obviando sus miserias. Pero, a la vez, el público empatiza con la idealización que se hace en *Las canciones* de escuchar música como si fuera un trabajo. Y ello porque el público está inevitablemente escuchando las mismas canciones que los personajes y se deja seducir por la posibilidad de que en efecto el trabajo fuera realmente ir a escuchar música. Téngase en cuenta que buena parte del público hubo de asistir a la representación de *Las canciones* por la tarde, después de terminar su jornada laboral. Para entender esta aparente contradicción, resulta útil recurrir a ciertos aspectos de la sociedad capitalista actual.

En libros seminales como *La sociedad del cansancio* (2010) y *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder* (2014), Byung-Chul Han ha criticado la exaltación que se hace del trabajo en la sociedad occidental actual, concibiéndolo como un bien de prestigio, autorrealización y disfrute, cuando en realidad lleva a la fatiga extrema y la infelicidad, por vía de la autoexplotación: «uno se explota a sí mismo, haciendo posible la explotación sin dominio» (2012, pág. 48). Frente a esta actitud, se reivindica la felicidad más allá del trabajo, en la vida personal y, sobre todo, el ocio *real* y de calidad. Es decir, no hay que caer en el engaño de que el trabajo es un disfrute, sino encontrar el disfrute en otras actividades. Desde este punto de vista, podría interpretarse que en *Las canciones* no hay contradicción, sino un juego de palabras y conceptos: se reconoce que el trabajo *real* de la sociedad capitalista es *feo* (Natalia) y produce *cansancio* (Byung-Chul Han), por mucho que se disfrace de autorrealización y disfrute personal, y se reivindica el ocio *real*, como lo es la experiencia estética de escuchar música. Si se acepta esta interpretación de *Las canciones*, cabría explicarla de manera más clara en un

lenguaje informal: ¡ojalá trabajar fuera *realmente* escuchar música, y no la patraña de la autorrealización en el trabajo!

Byung-Chul Han ha tenido mucho eco en España desde la década de 2010, cuando sus libros empezaron a traducirse al castellano, y ha concedido entrevistas en la prensa, como la de Carles Geli (2018) en *El País*, así que es probable que Messiez estuviera familiarizado con sus ideas antes o durante la concepción de *Las canciones*. Además, aunque no hay referencias explícitas en el texto, la obra es una llamada constante a escuchar música, y hay espacio para que esta sea usada como curación. Cabe, pues, entender *Las canciones* como un ejercicio de terapia a través de la música frente a la fatiga de la sociedad del cansancio, si bien la idea de curación no la ha inventado Byung-Chul Han, sino que se remonta a la Grecia Antigua, como se verá más adelante.

No solo los personajes se animan entre ellos a escuchar música —con la excepción de Natalia—, sino que incluso se invita al público a hacer lo mismo, destacando sus efectos positivos y rompiendo, ahora sí con claridad, la cuarta pared. Cuando «*Miguel pone* 'Vedrò con mio diletto' *por Celia Bartoli*», que es una canción de Vivaldi, el interés no se centra en la letra, así que los sobretítulos no proyectan en esta ocasión la traducción, sino que mandan mensajes al público. Primero: «Cerremos los ojos como harán ellos [los personajes] para escucharla. / Ya veréis qué maravilla». La acotación indica en ese momento: «*Todos con ojos cerrados, escuchan*» (*Canciones*, II, pág. 86). Luego, los sobretítulos insisten varias veces en que el público haga lo mismo, en un juego humorístico basado en la certeza de que muchos de los espectadores no pueden resistir la tentación de dejar los ojos abiertos para ver qué ocurre en escena. Para indicar que debe dejarse un tiempo entre mensaje y mensaje de los sobretítulos, en el libro se ponen rayas (----) y se usan páginas diferentes para cada uno: «Mantened los ojos cerrados hasta que acabe la música. / Para escuchar mejor», «¿Tenéis los ojos cerrados? / Cerradlos», «¿Cómo vais? ¡Cerradlos!» y «Ya termina. Cerradlos» (*Canciones*, II, págs. 87, 88, 89 y 90).

Frente a escuchar, se opone sistemáticamente la idea de cantar. Olga lo explica como reacción terapéutica ante la muerte del padre: «con la muerte, se vino la avalancha de opiniones sobre él, sobre nosotros, sobre lo que hizo, sobre todo lo posible. Nos aturdimos. Y quisimos retirarnos del mundo. De la capital. Volver al mar. Y callar. [...] Entonces volvió la música. Y nos salvó. La música que siempre había estado en casa,

pero de otro modo. Nos dedicamos a escuchar. A escuchar canciones», a diferencia del padre, que las componía (*Canciones*, I, pág. 41). Hay aquí, en apariencia, una explicación de causa-efecto: por la muerte del padre, se decide dejar de componer/cantar y se pasa a escuchar música, como terapia. Pero no queda claro el sentido de la dualidad cantar/escuchar.

Diego Doncel ha interpretado que, en *Las canciones*, «hablar es opinar y, por lo tanto, hacer ruido, mentir; la escucha, sin embargo, la escucha de la música es un acto absoluto de entrega, una contemplación sin concesiones y tal vez un regreso a aquellos lugares donde el dolor no duele» (2020, sin pág.). Olga corrobora esta hipótesis, pero con una argumentación de nuevo oscura: «Tanta tontería. Tanto dolor. Tanta mentira. Escuchando no miento. No se puede. Escuchar es otra cosa. Yo no quiero decir nada. Y cantar es decir» (*Canciones*, II, pág. 114). Con una marcada oblicuidad en el sentido de estas palabras, Olga establece una relación con el dolor de la muerte del padre y el deseo terapéutico de olvidar ese dolor: «Nada que él hiciera quiero hacer yo. [...] Yo quiero escuchar y callar hasta llenarme de otra historia. Necesito otra. Ser otra. Otra que yo no sepa. Por eso escucho. Para que las canciones de los otros me barran los recuerdos como un viento» (*Canciones*, II, pág. 114).

Pablo Messiez ha hecho declaraciones que permiten conjeturar a este respecto. En conversación con Carlos Marqués, explicó que *Las canciones* «pone en valor la idea de escuchar, y por lo tanto también de hablar, solo si necesitas hablar», lo cual contrasta con «Las redes sociales», donde «el uso de la palabra es muy irresponsable» (2019a, págs. 136-137). En su ensayo de *Cuadernos Hispanoamericanos*, Messiez rememora que el periodista Sergio C. Fanjul le preguntó —para un artículo que finalmente no salió a la luz— sobre lo que llamaba «infointoxicación», o «el continuo bombardeo de información, la adicción al smartphone» y si ello afecta al teatro: «si resulta más fácil distraerse en una obra, y si los dramaturgos y directores tienen que tener en cuenta esto a la hora de hacer sus creaciones». Para Messiez, justamente «la potencia del teatro, su especificidad y su rareza, es que te obliga a detener la mirada en algo» (2020, sin pág.). *Las canciones* podría ser, por tanto, una crítica a la sociedad actual de redes sociales, que grita, sin escuchar ni hablar *de verdad*. En palabras de Olga: «Todo el mundo canta y nadie escucha» (*Canciones*, I, pág. 45).

Ahora bien, suponer que *Las canciones* es una crítica a la sociedad digital implicaría darle un sentido moral cerrado, algo que Messiez, en

su ensayo de *Cuadernos Hispanoamericanos*, rechazaba para su teatro. De hecho, es posible una lectura diametralmente opuesta.

Además de por las razones expuestas más arriba, Natalia es minusvalorada por su tendencia a gritar: «¡No grites! Que no se puede gritar aquí» (*Canciones*, I, pág. 24). Sin embargo, su retrato general en la obra no es negativo. Al contrario, en la función podía notarse que el humor de sus intervenciones le ganaba a Natalia el favor del público. Asimismo, al desenamorarse de Iván y enamorarse de Juan, se hace evidente que ella también es infeliz, pero, en su caso, se debe a que las personas que la rodean callan demasiado. Por eso, le agradece a Juan que por fin alguien se fije en ella y le hable: «Hace mucho que nadie hablaba conmigo. Y no me daba cuenta. Me hablan, pero no de estas cosas. No así. Tú me hablas a mí. Mi marido últimamente le habla a la madre de su hija. Y las listas [las hermanas] y el bigotes [Miguel] le hablan a la —por desgracia— mujer de Iván. Pero a mí, así como tú ahora, no me habla nadie» (*Canciones*, II, pág. 98). El público, por tanto, a pesar de la voz chillona de Natalia, también tiene material para compadecerse de ella y considerar egoísta la actitud de silencio del resto de personajes en general y para con ella.

Dado el sentido oblicuo, aparentemente absurdo y hasta contradictorio de *Las canciones*, merece la pena buscar una interpretación que no apele a lo racional, sino a las emociones. Recuérdese que Messiez explicaba más arriba el uso de la música como fruto de la envidia que le tenía a los efectos que es capaz de producir un concierto como experiencia en el público, y el deseo de replicarlos en teatro. Desde este punto de vista, Messiez divide la función en dos actos a los que llama, significativamente, *cara A* y *cara B*. Del mismo modo que los personajes ponen las canciones en equipos de reproducción para escucharlas, los espectadores disfrutan de una obra teatral que es en sí misma como un disco analógico, con dos caras. Paralelamente, el efecto de escuchar las canciones se hace notar a la vez en los personajes y en el público, y tiene consecuencias, por así decir, empíricas, como en un concierto.

Antes de ver ejemplos al respecto, conviene señalar que la música tiene una fuerte capacidad para provocar respuestas afectivas en el público, y puede llegar a ocultar e incluso contradecir la letra de una canción. En un repaso sobre las diferentes formas de abordar las relaciones entre la música de una canción y su texto, Walter Bernhart habla de este impacto emocional, que suele ser de tipo grupal —el público en un

concierto, la sociedad en su conjunto—, y recuerda el caso de Linton Kwesi Johnson. Poeta, músico y activista jamaicano, LKJ intentó en los años 80 hacer llegar a un público amplio el mensaje político de su poema «Reality Poem» acompañándolo de música; sin embargo, la gente tendía a emocionarse solo con la melodía: «no one cared for the political message expressed in his words» (Bernhart, 2015: 410). Aunque Johnson se sintió completamente defraudado, algo así no es bueno o malo en sí, sino que, como señala Bernhart, es resultado de la naturaleza propia del género canción, distinto de la literatura y, en particular, de la poesía.

Tampoco en *Las canciones* queda claro si el efecto de la música sobre personajes y público es positivo o negativo. El propio Messiez ha declarado: «Escuchar música no nos hace mejores, ese me parece un dato importante. La música no te va a convertir en mejor persona». En última instancia, se trata de escuchar por escuchar, «y eso, al final, como la meditación, termina abriendo caminos» (Messiez, 2019a, págs. 140 y 141).

Reincidiendo en la sensación de absurdo de la obra, en escena se representa el efecto empírico de la música sobre los personajes, como si *realmente* tuviera cualidades psico-fisiológicas. Cuando Miguel escucha «Pour n'est pas vivre seul», en versión de Leopoldo Mastelloni, en la acotación se apunta un efecto, por así decir, neutral: «*La música le va a haciendo cosas*» (*Canciones*, I, pág. 14). También le pasa a Irina con «Du bout des lèvres», cantada por Barbara: «*Algo de la canción la mueve*» (*Canciones*, I, pág. 16). En el caso de Iván escuchando «Con tu voz», de Carmen Linares, se añade la idea de transformación, en una acotación llena de poeticidad, a través de la comparación *como si*: «*Cada vez que la voz suena es como si lo cogiera para soltarlo transformado en cada silencio*» (*Canciones*, I, pág. 18). En el turno de Olga, el efecto de «But the World Goes 'Round», interpretada por Liza Minnelli, es positivo, porque sirve para arrancarle el dolor, con una acotación de tono poético semejante: «*como si al escuchar también rogara que el mundo gire de una vez, y que el dolor en el que ahora vive, por fin pase*» (*Canciones*, I, pág. 20). En otros casos, el efecto empírico es capaz de transformar el físico de una persona de manera negativa. Al escuchar «Les vieux», interpretada por Jacques Brel, se acota: «*Según va avanzando la canción Olga comienza a envejecer*» (*Canciones*, I, pág. 52). Para que no haya duda de este efecto, el sobretítulo se lo confirma al público en letras mayúsculas: «OLGA SE HA VUELTO VIEJA POR LA CANCIÓN» (*Canciones*, I, pág. 58). Cuando Iván conjetura que la canción «A lo mejor le ha hecho mal», Miguel corrobora que: «Escuchar

una canción, así como escucha Olga, es peligroso. Son palabras y música» (*Canciones*, I, pág. 59).

En páginas anteriores, se han señalado algunos momentos de traspaso y/o ruptura de la cuarta pared, con la consiguiente intersección del espacio de la ficción con el espacio del público. El efecto empírico de la música también supone ruptura de la cuarta pared cuando los sobretítulos invitan al público a que cierren los ojos para escuchar la música. Según el método de análisis de García Barrientos, cualquier elemento sobre el escenario está semiotizado como parte de la ficción, aunque no lo parezca. Así ocurre en las obras que incluyen un narrador que relata parte de la *acción*, como si fuera el autor *real*. Esto no es más que un *truco*, de modo que el narrador/autor es en realidad un personaje ficticio (García Barrientos, 2008, págs. 177-178), y, por tanto, al dirigirse directamente al público, rompe la cuarta pared. A pesar de que aparentan ser *meramente* tramoya técnica, los sobretítulos de *Las canciones* funcionan igual que este tipo de personaje/narrador. En el entreacto, se llega al paroxismo. Al final del primer acto, en una acotación se señala: «*Miguel pone una canción que parece no terminar nunca. De a poco todos van cayendo bajo el hechizo de esa música selvática. Puro redoble y ritmo*» (*Canciones*, I, pág. 69). O sea, todos los personajes sufren marcadamente el efecto de la música, como un «hechizo». Entonces, los sobretítulos le indican al público:

> Pausa.
> Podéis compartir la escucha y el movimiento
> con nosotros
> o salir y volver en 15 minutos.

Esto ficcionaliza *de facto* el entreacto: durante ese tiempo, los personajes que están sobre el escenario bailan y la mayoría de los espectadores se animan también a bailar, como parte de la obra. Así, personajes y espectadores comparten el mismo efecto empírico de la música, y se reproducen las condiciones habituales de un concierto en el que un grupo musical toca ante un público.

Desde este punto de vista, no racional, sino apelando a lo emocional, a partir de lo que se viene llamando efecto empírico de la música, es posible que la obra no sea absurda, sino que haya que buscarle su sentido en otro lado. En su clásica *Historia de la estética*, Wladyslaw Tatarkiewicz pone de manifiesto la importancia suprema de la música en la Grecia

Antigua y, en particular, explica que el equivalente a las actuales Bellas Artes estaba encarnado por una *triunica choreia*, en la que no tenían cabida las manifestaciones plásticas, sino solo danza, música y poesía, relacionadas entre sí como un todo inseparable (2004, págs. 19-46). Esta estética se basaba en la expresión de sentimientos, con un efecto de catarsis, entendida, no en el sentido aristotélico, sino como la sensación de alivio que se produce al cantar y bailar en ciertos actos colectivos, frecuentemente de tipo mágico-religioso y, en concreto, aquellos ligados a Dionisos. Considerando la transformación del Dionisos griego en el Baco de la mitología romana, puede hablarse de estos actos como bacanales, es decir, fiestas de música, poesía y baile, acompañadas de vino y otras sustancias alucinógenas, con una naturaleza entre estética, mágica y religiosa, con efectos catárticos. Aunque no hay referencias directas a Dionisio, Baco y las bacanales en *Las canciones*, puede interpretarse esta obra a la luz de estos referentes.

Si Chéjov pone a sus personajes a tomar té de manera recurrente (por ejemplo, *Hermanas*, II, págs. 250, 254, 257-258), Messiez convierte esta bebida en vodka, con una finalidad lúdica añadida a partir del tópico ruso, y lo combina con drogas actuales. La conversación de amor entre Natalia y Juan se produce mientras ella «*se sirve más vodka*» y Juan reivindica que: «Hay que marearse un poco. Drogarse» (*Canciones*, II, pág. 93). Ante la pregunta de Natalia de si él consume drogas, Juan confiesa con presunta reticencia que «depende», e inmediatamente después hace una enumeración que provoca la risa en el público, porque se trata de una lista enorme que contradice el relativismo que acaba de expresar: alcohol, tabaco, coca, cannabis, éxtasis, speed, setas, ayahuasca, opio, ketamina, mescalina, metanfetamina... y la música. O sea, Miguel considera que la música es un tipo de droga. Natalia confirma esta apreciación y añade el vino a la lista (*Canciones*, II, págs. 94-96), no por casualidad, teniendo en cuenta que Dionisos/Baco era, entre otras cosas, el dios de esta bebida. Además, como en las bacanales, la escucha de canciones en la obra involucra el baile y es una experiencia colectiva, ya que la realizan en reunión los tres hermanos y, paulatinamente, el resto de los personajes, incluyendo en el entreacto al público. En buena medida, por tanto, *Las canciones* permite evocar las condiciones de una bacanal, de modo que lo que hasta ahora se ha venido llamando efecto empírico puede analizarse en términos de catarsis dionisiaca.

Al saber que es el cumpleaños de Irina, «*Joan y Juan le cantan* 'Eu sei que vou te amar'», la canción de 1959 de Antônio Carlos Jobim y Vinícius de Moraes. Cuando Irina la escucha, en un nuevo golpe de absurdo, «*le cae un chorro de líquido por la entrepierna*» (*Las canciones*, I, págs. 34 y 35). Este efecto empírico puede entenderse como una versión exagerada y cómica de la catarsis dionisiaca, por el placer que le producen las palabras de amor, en paralelo a ideas o expresiones coloquiales, como *mearse de risa*, *de emoción* o *de placer*. Más adelante, se inserta una canción que apunta, de hecho, a la dimensión mágico-religiosa de las bacanales. Olga confirma el efecto empírico de la música: «Hace contigo lo que quiere, hasta transformarte el cuerpo». Y Miguel dice: «Es una experiencia religiosa», en referencia a la canción de Enrique Iglesias de 1995, alguno de cuyos versos son recitados, para mayor énfasis —aunque humorístico— de lo religioso de la música (*Canciones*, I, págs. 42-43). A pesar de su vis cómica, esta interpretación de *Las canciones* como catarsis dionisiaca casa muy bien con la de ejercicio terapéutico contra el exceso de trabajo de la sociedad del cansancio, que se expuso más arriba. No en balde, Diego Doncel elogió *Las canciones* como una «fiesta» y habló de «la catarsis, el efecto purificador de la música» (2020, sin pág.).

5. El elemento poético

Cabe considerar las letras de las canciones incluidas como poesía. Para argumentarlo, sirve de nuevo remontarse a la estética de la Grecia Antigua: «No había otra poesía que la cantada, ni tampoco otra música que la vocal». Es más: «En las tragedias de Esquilo, las partes cantadas (μέλη, mele) eran más numerosas que las habladas (μέτρα, metra)» (Tatarkiewicz, 2004, pág. 25). Asimismo, en un ensayo canónico Laurence Kramer ha remarcado la larga tradición de relaciones entre *Music and Poetry* (1984).

Desde la perspectiva de la intermedialidad, algunos estudios reivindican que las «Song lyrics are not poetry», porque «cannot be conceived outside of the context of their vocal (and musical) actualisation – i.e. their performance», pero a la vez se reconoce que «Lyrics and poetry are similar» (Eckstein, 2010, págs. 9-10). Con una aproximación filológica, Emilio de Miguel Martínez, en el prólogo a su análisis de las canciones de Joaquín Sabina, reclama «la legitimidad del estudio específico de sus

letras», aun al margen de su música, del mismo modo que se estudian villancicos, romances, cantares de gesta y otras composiciones medievales, sencillamente porque sus melodías se han perdido, y aun sabiendo que «solo hallarán plenitud en su formulación musical» (2008, pág. 11). Son solo dos posturas de un debate complejo, pero en el que cabe la consideración de las canciones como poesía, hasta el punto de que recientemente se ha reclamado «la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX» (García Rodríguez, 2017).

Messiez tiene indudablemente presente la música de las canciones y la naturaleza performativa de la que habla Eckstein, naturaleza que se ve reforzada precisamente dentro de una obra de teatro. Pero es evidente que quiere que las letras *en sí mismas* sean recibidas *textualmente*, toda vez que las visibiliza sobre el escenario, a través de los sobretítulos. Desde la perspectiva de la recepción, hay que tener en cuenta que la poesía lo es en virtud de unas *marcas de poeticidad* que, aunque son una convención y cambian según la época, guían al receptor a ver un texto como poético (Brioschi y Di Girolamo, 2000, págs. 77-80). Entre estas marcas, está la disposición en versos y estrofas, que es como transcribe tipográficamente Messiez las letras de las canciones en el libro.

Hay marcas de este tipo en otros momentos de la obra, como cuando uno de los personajes habla en verso. Así se refleja en la disposición tipográficas empleada en el libro, y los sobretítulos se lo recalcan al público, con intención cómica, pero también como garantía de que no pasa inadvertido en el escenario. Afectada por una de las canciones, dicen los sobretítulos: «OLGA HA VUELTO ALGO CAMBIADA Y HABLA EN VERSO UN RATO»:

> A lo mejor, si juntas nos calláramos
> podríamos escuchar y sonaría
> la canción de la tierra —que no es
> la que cantan los ríos y los mares
> ni el aullido de bestias en los bosques—
> [...] (*Canciones*, I, pág. 68).

En conversación con Carlos Marqués, Messiez (2019a, pág. 136) reconoce que «Me encantan las palabras» y habla de su interés por que «la palabra fuera precisa». Haciéndose eco de esta aspiración, al comienzo

del segundo acto Iván enfatiza la importancia del lenguaje, tanto por lo que dice, que resalta de paso la relación entre música y letra en una canción, como por cómo lo dice, con un juego de palabras que en sí mismo evidencia el cuidado que pone Messiez en la escritura: «Preciso escuchar preciso [...] una canción precisa. Con la palabra justa en su tiempo en su ritmo rimando. La sofisticada sencillez de una estrofa que me explique. [...] Preciso escuchar la canción despegarse del suelo del silencio y escucharla volver a aterrizar en él» (*Canciones*, II, pág. 73).

El interés por un lenguaje cuidado no es exclusivo de la poesía. Desde la retórica clásica, ha habido una concepción extendida de la literatura basada en cuestiones lingüísticas, que renació con fuerza gracias al formalismo ruso. Partiendo de estos antecedentes, en la década de los 80 se llegó a proponer la existencia de una corriente neorretórica de análisis literario (Pozuelo Yvancos, 1988). Según esta tradición, la literatura lo es por un tratamiento especial —extraño, desviado, desautomatizado, por usar la terminología habitual del formalismo ruso— del lenguaje y sus estructuras. La literatura en los planes de estudio ha estado marcada por planteamientos de este tipo, de los que el sistema educativo solo empezó a desprenderse a finales de los 90, y ello de manera paulatina y sin terminar de abandonar el interés por aspectos formales, como las figuras retóricas (Colomer, 1996). Pues bien, esta concepción de la literatura afectó especialmente a la poesía, al tratarse de un género desautomatizado en virtud de unos rasgos lingüísticos propios. Samuel L. Levin, por ejemplo, estudió la poesía, en su ensayo seminal, desde la lingüística estructural: *Linguistic Structures in Poetry* (1962). Y, en otro lado, resume: «Una de las ideas básicas sobre la poesía sostiene que el poema es un objeto lingüístico de una clase especial, que el lenguaje en él está organizado de una manera característica», incluyendo bajo este paraguas elementos constitutivos, según él, como el «paralelismo sintáctico», «la dicción poética», «la ambigüedad», «la densidad de su lenguaje», «la metáfora» (1987, págs. 59-60).

Si se tiene en cuenta que Messiez pertenece por edad a una generación que se formó en el sistema educativo dominado por esta concepción de la literatura, no es descabellado suponer que el cuidado formal del lenguaje en *Las canciones* responda a una voluntad de darle a la obra una dimensión poética. Ciertamente, es posible que Messiez no se viera influido por esa concepción de la poesía o que la haya superado desde su juventud, pero, entre sus ideas sobre el teatro, resulta llamativa a

este respecto su aspiración como dramaturgo de obligar «al cuerpo a establecer una relación poética con las palabras» (2019b, pág. 139). Aun trascendiendo a través del cuerpo el mero formalismo de la poesía, esta queda vinculada a la palabra.

En esta línea de cuidado del lenguaje, Messiez no desatiende las acotaciones. Cabe aquí mentar a Valle-Inclán, cuyas acotaciones, con un enorme valor estético, estaban más bien pensadas para su lectura, por lo que era casi imposible llevarlas a escena, y con marcas evidentes de poeticidad: «en algunos casos las acotaciones están escritas en un lenguaje literario, que no pierde por ello sus valores referenciales, incluso las hay en verso» (Bobes Naves, 1987, págs. 62-63). Se podrían analizar de manera parecida muchas de las acotaciones que se han citado hasta ahora de *Las canciones* en este artículo. Por falta de espacio, valga un ejemplo distinto: «*Algo en la música suspende el tiempo y lo transforma*» (*Canciones*, I, pág. 47).

En su clásica formulación, Roman Jakobson concibe la poesía también como una forma desviada del lenguaje, considerando que en los textos de este tipo prima la función poética. Dejando de lado los posibles rasgos estéticos del lenguaje en la acotación de Messiez, cabe argumentar, con Jakobson, que la ambigüedad de sentido es «inalienable de cualquier mensaje que fija la atención en sí mismo; es decir, es una consecuencia natural de la poesía» (1974, pág. 160). De manera parecida, anclándose en una tradición que se remonta al Romanticismo, Emil Staiger considera que el poeta escribe desde una interioridad íntima que indaga en lo inaccesible, y por eso es imposible descifrar la poesía —al menos, por completo— en la recepción: «El misterio que flota en toda manifestación lírica no puede ser jamás revelado por la interpretación» (1966, pág. 31). La poeticidad de la acotación de Messiez radica, pues, en su ambigüedad de sentido, porque no queda claro qué significa suspender el tiempo y transformarlo, ni tampoco qué o quién lo suspende y lo transforma, sino que se juega con un misterioso *algo*. Desde este punto de vista, la ya analizada falta de sentido nítido en *Las canciones* puede interpretarse como un halo de poeticidad a lo largo de toda la obra.

Por último, la poesía está presente en *Las canciones* a través de otros poetas. Miguel reclama en cierto momento: «Un poco de paz. Un poco de paz y un limonero. Despertar. Escribir. Describir. Mirar algo un rato en un silencio largo... un silencio mío, con las canciones de los otros... cerca» (*Canciones*, II, pág. 105). Cabe sospechar que Messiez

está evocando el «limonero» de «un patio de Sevilla» del célebre «Retrato» de Antonio Machado (1999, pág. 150), o tal vez «[El limonero lánguido suspende]». Si Miguel habla de paz, silencio, describir y despertar, Machado retrata un *locus amoenus*, ligado inexorablemente a la tranquilidad: un «patio silencioso» en cuyo «fondo sueñan / los frutos de oro» (Machado, 1999, págs. 92-93). Es posible que no se trate de una referencia a Machado, pero es verosímil, dada la enorme popularidad de este poeta.

En otros casos, las referencias poéticas son explícitas. Buscando de nuevo provocar la risa en el público, Messiez se burla de sus personajes a través de los sobretítulos, indicando que ciertas intervenciones están tomadas de poetas famosos. En determinado momento, Olga reflexiona líricamente sobre qué es cantar: «Cantar como tú enseñas no es anhelo [...] ni deseo de algo que pueda ser conseguido». Y Joan responde: «El canto fluye». Los sobretítulos se intercalan en el diálogo para advertirle al público, entre paréntesis: «(Esto es de Rilke)» y «(Esto también)» (*Canciones*, II, pág. 113). Anteriormente, Olga había indicado: «Las opiniones son una grosería. Incluso las malas» (*Canciones*, I: 40), ante lo cual los sobretítulos acotan: «(Eso es de Fernando Pessoa)». Por añadidura, algunas de las canciones insertadas en la obra parten de poemas. Tal es el caso de «Con tu voz», de la cantaora flamenca Carmen Linares (*Canciones*, I, págs. 18-19), recogido en su disco *Raíces y alas*, cuyo subtítulo explica que las canciones están basadas *sobre poemas de Juan Ramón Jiménez* (2008).

6. Conclusión

Messiez entiende la escritura de textos teatrales sin un plan fijo predeterminado, sino que los desarrolla «por intuición. A medida que voy avanzando, hay cosas que se quedan y otras que se van fuera. Hay gente que escribe y sabe cómo va a terminar su obra. Yo no» (2019a, pág. 134). En unas declaraciones para *Europa Press*, se sorprende incluso de la selección que hizo para *Las canciones*, porque quedaron fuera muchas que «escucho a menudo. Pero sucede que, en un momento de los ensayos, la obra pide unas cosas y rechaza otras. Lo mismo pasa con los textos» (*apud* «'Las Canciones», la obra más musical...», 2021, sin pág.). Según Alba Saura-Clares, esto responde a una forma de teatro no textocentrista,

según la cual «La obra no está en la cabeza del creador, está la idea, el impulso, el deseo por crear y la propuesta emanará en el encuentro con otros cuerpos en la sala de ensayos» (2021, pág. 1344).

Se explica así en parte que Messiez en *Las canciones* no ofrezca un argumento al uso, ni una estructura clara de causa-efecto, ni un sentido unívoco, ni un juicio moral explícito. Además, Messiez, siguiendo el modelo de Samuel Beckett, huye del teatro *de cosas*, o lo que García Barrientos llama *drama de acción*. De hecho, a lo largo de este artículo se han ensayado diferentes explicaciones del sentido de la obra, pero ninguna ha sido nítida e, incluso, se han visto interpretaciones contradictorias. Por estas razones, y en sintonía de nuevo con Beckett, cabe hablar en *Las canciones* de absurdo, especialmente por situaciones sorprendentes, como que un personaje pueda envejecer y rejuvenecer *realmente* al ritmo de la música escuchada.

Si Messiez se aleja del teatro *de cosas*, también siguiendo a Beckett busca que la obra sea la *cosa en sí*. Para lograrlo, recurre a los aspectos puramente teatrales, que tienen que ver con la dimensión espectacular, como en los conciertos. No por casualidad, los dos actos en que está dividida la obra se denominan *cara A* y *cara B*, por analogía con un disco. Desde este punto de vista, más que un *mensaje* racional o *contar una historia*, el sentido de *Las canciones* está en una apelación a las emociones a través de la música: exponer y hacer sentir a personajes y público el efecto de la música. No se trata de defender si el efecto es bueno o malo, sino simplemente reconocer que tal efecto existe, y experimentarlo.

A la luz de estas consideraciones, puede ponerse en relación *Las canciones* con la estética de la Grecia Antigua, que mezcla danza, música y poesía. Rompiendo la cuarta pared, personajes y público llegan a experimentar las canciones y sus letras de manera similar a las bacanales, bailando al son de la música y beneficiándose de un efecto catártico o de alivio. En particular, y a pesar de la falta de nitidez del sentido de *Las canciones*, cabe suponer que se busca con ello un remedio con contra la sociedad del cansancio, descrita por Byung-Chul Han, y/o contra el ruido de las redes sociales.

7. Obras citadas

Bernhart, Walter (2015). What Can Music Do to a Poem? New Intermedial Perspectives of Literary Studies. En *Essays on Literature and Music (1985-2013)*, ed. Werner Wolf (págs. 405-412). Leiden / Boston: Brill / Rodopi.

Bobes Naves, M.ª del Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.

Brioschi, Franco, y Di Girolamo, Costanzo (2000). *Introducción al estudio de la literatura*, con la colaboración de Alberto Blecua, Antonio Gargano y Carlos Vaíllo. Barcelona: Ariel.

Chéjov, Antón (2020). *Las tres hermanas*. En *La gaviota. El tío Vania. Las tres hermanas. El jardín de los cerezos*, ed. y trad. Isabel Vicente (págs. 221-306). Madrid: Cátedra.

Colomer, Teresa (1996). La didáctica de la literatura: temas y líneas de investigación e innovación. En Carlos Lomas (coord.), *La educación lingüística y literaria en la enseñanza secundaria, vol. 1* (págs. 123-142). Barcelona: Universitat de Barcelona / Horsori.

De los Santos, Jaime M. (2020). ¿Cantar o escuchar? 'Las canciones' de Pablo Messiez. *El Confidencial* (17 de diciembre). https://blogs.elconfidencial.com/cultura/incipit/2020-12-17/canciones-pablo-messiez-teatro-pavon_2875427/ [18/11/2021].

De Miguel Martínez, Emilio (2008). *Joaquín Sabina. Concierto privado*. Madrid: Visor Libros.

Doncel, Diego (2020). «Las canciones»: la fiesta de Pablo Messiez. *ABC* (9 de diciembre). https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-canciones-fiesta-pablo-messiez-201909051827_noticia.html [18/11/2021].

Eckstein, Lars (2010). *Reading Song Lyrics*. Amsterdam / New York: Rodopi.

García Barrientos, José Luis (2008). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.

García Rodríguez, Javier (2017). Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX: propuestas teóricas y metodológicas. *Dir□s□t Hisp□nicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos* 4, 127-136. Disponible en línea: https://dirasathispanicas.org/index.php/dirasathispanicas/article/view/43 [13/05/2022].

Geli, Carles (2018). [Entrevista con Byung-Chul Han] Ahora uno se explota a sí mismo y cree que está realizándose. *El País* (7 de febrero). https://elpais.com/cultura/2018/02/07/actualidad/1517989873_086219.html [18/11/2021].

Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

Gil González, Antonio J. y Pardo, Pedro Javier (2018). Intermedialidad. Modelo para armar. En Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo (eds.), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad.* In honorem *José Antonio Pérez Bowie* (págs. 11-38). Binges: Orbis Tertius.

Han, Byung-Chul (2012). *La sociedad del cansancio*, trad. Arantzazu Saratxaga Arregi. Barcelona: Herder.

Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.

Jakobson, Roman (1974). La lingüística y la poética. En Thomas A. Sebeok (comp.), *Estilo del lenguaje*, trad. A. M.ª Gutiérrez Cabello (págs. 123-173). Madrid: Cátedra.

Kramer, Lawrence (1984). *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*. Berkeley, CA: University of California Press.

«Las Canciones», la obra más musical del dramaturgo argentino Pablo Messiez, llega este sábado a las tablas de LAVA. *Europa Press* (5 de abril). https://www.europapress.es/castilla-y-leon/noticia-canciones-obra-mas-musical-dramaturgo-argentino-pablo-messiez-llega-sabado-tablas-lava-20210405124430.html [18/11/2021].

Levin, Samuel R. (1987). Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema. En José Antonio Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria* (págs. 59-82). Madrid: Arco/Libros.

Machado, Antonio (1999). *Poesías completas*, ed. Manuel Alvar. Madrid: Espasa [Austral].

Messiez, Pablo (2019a). *Las canciones*. Madrid: Continta Me Tienes.

____ (2019b). Algunas notas sobre actuación. En *El tiempo que estemos juntos* (págs. 133-152). Madrid: Continta Me Tienes.

____ (2020). Escribir para teatro. *Cuadernos Hispanoamericanos* (27 de julio). https://cuadernoshispanoamericanos.com/escribir-para-teatro [18/11/2021].

Ordóñez, Marcos (2019). La caja de música. *El País. Babelia* (21 de septiembre). https://elpais.com/cultura/2019/09/17/babelia/1568719727_856731.html [18/11/2021].

Pozuelo Yvancos, José María (1988). *Del formalismo a la neorretórica*. Madrid: Taurus.

Romera Castillo, José (2006). Sobre teatro (musical) y globalización en España. En José Romera Castillo (ed.). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (págs. 119-128). Madrid: Visor Libros.

____ (2016). Musicales en España en la actualidad: la fiebre del oro. En José Romera Castillo (ed.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (págs. 511-532). Madrid: Verbum.

Ruiz, Aldo (2019). Ranking 2019. *El Teatrero*. https://elteatrero.com/ranking-2019-elteatrero-aldo-ruiz/ [18/11/2021].

Saura-Clares, Alba (2021). La poética escénica de Pablo Messiez: el montaje de *Los días felices*. *Bulletin of Spanish Studies* 98.8, 1341-1367.

Schafer, Carol (2001). Chekhov's *The Three Sisters*: Exploring the Woman Question. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* XVI(1), 39-59. https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/3380 [18/11/2021].

Staiger, Emil (1966). *Conceptos fundamentales de poética*, versión española y estudio preliminar de Jaime Ferreiro Alemparte. Madrid / México / Buenos Aires / Pamplona: Rialp.

Tatarkiewicz, Wladyslaw (2004). *Historia de la estética I. La estética antigua*, trad. Danuta Kurzyca (del polaco) y Rosa M.ª Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero (del griego y latín). Madrid: Akal.

Ucelay, Margarita (1995). Introducción. En Federico García Lorca, *Así que pasen cinco años. Leyenda del tiempo* (págs. 9-184). Madrid: Cátedra.

Vicente, Isabel (2020). Introducción. En Antón Chéjov, *La gaviota. El tío Vania. Las tres hermanas. El jardín de los cerezos*, ed. y trad. Isabel Vicente (págs. 9-84). Madrid: Cátedra.

8. Notas

* Este artículo es un resultado de +PoeMAS, «MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea», proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre 2022 y 2024.

1 En adelante, se citará *Las canciones* a través de esta edición, pero, dado el elevado número de citas y para mayor claridad, en vez del sistema autor/fecha, se indicará entre paréntesis el título abreviado, acto en número romano y, en su caso, página(s) en número(s) arábigo(s).

2 En adelante, se citará *Las tres hermanas* a través de esta edición, pero, dado el elevado número de citas y para mayor claridad, en vez del sistema autor/fecha, se indicará entre paréntesis el título abreviado, acto en número romano y, en su caso, página(s) en número(s) arábigo(s).

3 Es el tema principal del musical *Carousel*, de Richard Rodgers (música) y Oscar Hammerstein II (libreto), estrenado en Broadway en 1945

4 Al igual que en *Las canciones*, en *Así que pasen cinco años* no hay una *acción* como tal, sino que el «argumento básico es de una sencillez esquemática», y el interés se centra en las situaciones, escenas y diálogos surrealistas: «un Joven espera casarse con su Novia así que pasen cinco años. [...] Pasado este plazo, el Joven va en su busca, pero encuentra que su Novia ama ahora a otro hombre». Entonces, el Joven se acuerda de «su antigua Mecanógrafa, enamorada de él», pero a quien «dejó marchar [...] por falta de interés en ella», y ahora decide recuperarla. Sin embargo: «Cuando finalmente se encuentran, sus papeles respectivos están intercambiados, él ama, o quiere amar, ella es la que pospone el amor, la que exige otra espera de cinco años» (Ucelay, 1995: 65-66).

LONG-TERM UNDERLYING CONDITIONS OF THEATRE PERFORMANCE AND ITS SYMPTOMATOLOGY DURING THE PANDEMIC: CHRONIC UNTREATED PATHOLOGIES AND TEMPORARY REMEDIES

CONDICIONES SUBYACENTES DE LARGO PLAZO Y LA SINTOMATOLOGÍA PANDÉMICA DE LA REPRESENTACIÓN TEATRAL: PATOLOGÍAS CRÓNICAS NO TRATADAS Y REMEDIOS TEMPORALES

Eleni Timplalexi
post doc, lecturing staff member NTLab, Communication & Media Studies Department, NKUA
Guest researcher with Linnaeus University Centre for Intermedial and Multimodal Studies
(elentimple@media.uoa.gr)
https://orcid.org/0000-0001-8120-8759

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.08
ISSN 2444-3948

Abstract: The COVID-19 pandemic caused alertness to literal and metaphorical pathologies. Attempting an analogy with medical science and drawing upon the notion of pathologia, the pandemic superimposed its own viral layer onto the organism of theatre performance that was already coming to terms with its chronic underlying conditions. The article aims to provide a bigger picture of the pathology/ies of theatre performance (+ studies), to denote the ways in which theatre performance responded to the social prohibitions as well as to underline long-term unresolved inconsistencies and contradictions. It argues that recent remedies may have offered smart ways out of the pandemic but more

subtle and chronic issues, such as lack of complicity/cross-disciplinary terminological consensus between theatre and performance studies, tensions in theatre/performance politics, and political correctness need to be scrutinized once again. It highlights the pandemic problems and solutions, such as online theatre, transformation of theatre communication, normalization of the theatre spectator, theatre making in the open-air and theatre prosumerization and trace their immediate aftermath. The article concludes by also "reading" vulnerabilities of theatre performance as sources of power that could in fact re-inform the societal and political intentions, enhance resistance to "normalcy" and nurture deviations in theatre performance (+studies).

Key Words: Performance Studies, Technology and Theatre/Performance, Theatre and Philosophy, Performance Theory, Performance and Social Change

Resumen: La pandemia del Covid-19 causó alerta ante patologías literales y metafóricas. Intentando una analogía con la ciencia de la medicina y valiéndose de la noción de patología, la pandemia superpuso su propia capa viral sobre el organismo de la representación teatral que ya estaba asimilando sus condiciones crónicas subyacentes.

El artículo pretende aportar una imagen mayor de la/s patología/s de la representación teatral (+ estudios) y denotar los modos en que la representación teatral respondió a las prohibiciones sociales, así como subrayar inconsistencias y contradicciones irresueltas a largo plazo. Argumenta que los remedios recientes puede que hayan ofrecido vías de salida inteligentes de la pandemia, pero asuntos más sutiles y crónicos, como la falta de complicidad/consenso terminológico interdisciplinar entre los estudios teatrales y performativos, las tensiones en las políticas teatrales/performativas y la corrección política, necesitan ser escrutados una vez más. Resalta los problemas y las soluciones de la pandemia, como el teatro en línea, la transformación de la comunicación teatral, la normalización del espectador teatral, el hacer teatro al aire libre y la «prosumerización» del teatro, y trazar sus repercusiones inmediatas. El artículo concluye asimismo «leyendo» las vulnerabilidades de la representación teatral como fuentes de poder que podrían de hecho reinformar las intenciones societarias y políticas, reforzar la resistencia

a la «normalidad» y promover desviaciones en la representación teatral (+estudios)

Palabras clave: Estudios Performativos, Tecnología y Teatro/Representación, Teatro y Filosofía, Teoría de la Representación, Representación y Cambio Social.

Summary: 1. Introduction. 2. Interweaving the pandemic and underlying conditions: research questions and aims. 3. Long-term underlying conditions: chronic untreated pathologies. 4. The pandemic symptomatology of theatre performance and temporary remedies. 5. Discussion. 6. Bibliography. 7. Notes

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Eleni Timplalexi is a laboratory lecturing staff member based at NTLab, Department of Communication & Media Studies, NKUA. Her research interests focus on the interrelations between performance/theatre/drama and digital media, gaming and storytelling. Awarded with a post doc *I.K.Y.-Siemens Fellowship of Excellence* (2015-17) and with a *Hellenic State Scholarship Foundation (I.K.Y.) PhD scholarship (2010-14). Alexander C. Onassis* Scholar (2005-07) in Theatre Practice. Awarded playwright (2008), theatre director, video artist and festival curator. Artistic director of UtopiArt Theatre Company (2002-2008), and co-founder of Magenta artistic collaboration (2011~).

1. Introduction

The COVID-19 pandemic caused alertness to all different sorts of pathologies, literal and metaphorical, physiological, mental, psychological, social, institutional and cultural. Pathology here is taken to signify the study of suffering, as particular to medical science, which is concerned with the cause, development, structural/functional changes, and natural history associated with diseases. The latter are seen as definable deviations from a normal phenotype, becoming evident via symptoms or signs to the careful observer (Funkhouser, 2018).

Theatre performance is a communicative transaction between actors/performers and audience (Elam, 1980), usually taking place under specific contextual spatiotemporal restrictions, such as in a theatre and scheduled for a couple of hours. It is ideally destined to be viewed by a group of people, the spectators, sorted in smaller groups or couples usually already acquainted, with the intention to stimulate cognition through aesthetically elaborated performative representations, sometimes involving fiction (in dramatic theatre) and with the aim of entertaining/*psychagogein*. As Brecht (1964) put it, theatre is about "making live representations of reported or invented happenings between human beings and doing so with a view to entertainment" (pag. 180).

Attempting a metaphor with medical science and drawing upon the notion of *pathologia*, our *pathos* for our inability to make live theatre "the old way" came as an empathetic response to a metaphorical *pathos*, a suffering of theatre performance in the pandemic. It was as if theatre was a patient lying on a hospital bed, requiring a *logos* that would study and treat its pathos: a collective cognitive faculty that would speculate, look into this condition for the corpus of theatre performance and proffer some remedies for instant relief of the symptoms. And it did. Our "creative" thinking gave rise to the invention of "smart" ways to overcome such calamity, offering a temporary relief.

2. Interweaving the pandemic and underlying conditions: research questions and aims

What for science becomes a topic of concern, the deviation from "normalcy", in art attracts the focus of attention as pioneering and radical, so as to even be praised and become a cultural paradigm. It would be naive to assert that the pandemic impacted on a previously perfectly "healthy" theatre performance organism, since this would signify pre-pandemic theatre was probably boring and unimportant.

It is evident, however, that the pandemic superimposed its own viral layer onto the organism of theatre performance that was already coming to terms with its chronic underlying conditions, creating a unique and challenging landscape, calling for suitable remedies to treat the parodic symptomatology. How have old unresolved issues become interwoven with the new problems, triggered by quarantine and its aftermath? What are the specific characteristics of this synchronous landscape? How has theatre performance responded to the pandemic challenge? If the already underlying conditions are re-visited, with the experience of the pandemic problematic, does our understanding of those acquire a new shape?

The article aims to provide a bigger picture of the pathology/ies of theatre performance, underlining long-term unresolved inconsistencies and contradictions on the corpus of theatre performance (+ studies), reading them mostly as long neglected vulnerabilities, as well as highlighting the pandemic problems and solutions responding to the social prohibitions. It argues that recent remedies may have offered smart ways out of the pandemic, but the more subtle and chronic issues need to be taken care of urgently. It concludes by "reading" those vulnerabilities as sources of power that could re-inform the societal and political intentions of theatre performance and enhance resistance to normalcy and the eradication of deviations in theatre performance (+studies).

3. Long-term underlying conditions: chronic untreated pathologies

Theatre performance was pre-pandemically in a process of evolving into new schemata, most of them interactive, participatory, promenade, multimodal, immersive or pervasive. It was a living organism, the pathologies of which have been discussed as vulnerabilities, inconsistencies and contradictions to be philosophically treated (Carroll & Banes, 2001), but also as sources of power (Madison & Hamera, 2005)[1] that give birth to new forms of creation and expression. Key unresolved issues include the schism between theatre and performance studies, in which the major catalyst has been the role of the text, leading to the lack of a cross-disciplinary terminological consensus (Matthews, 1910; Spingarn, 1911 [1931])[2]; the tension between theatre and the digital (Phelan, 1993; Auslander, 1999)[3] theatre/performance politics (Case & Reinelt, 1991), more synchronically manifesting as ethics of self-sacrifice (Kershaw, 2007), political correctness (Reinelt, 2011) and performance studies' imperialistic tendency (McKenzie, 2006; Arora, 2021); the augmenting democratization (Czyøewski & Woroniecka, 2018) and theatre ludification (Raessens, 2006), as opposed to the erudite/avant-garde tradition supported by academia, critics and some culture professionals. This set of pathologies, manifested as chronic inconsistencies and contradictions in performance and theatre studies, that betray severe underlying conditions, attract, in the first place, the focus of attention.

3.1. The lack of terminological consensus in/between theatre and performance studies

This is still a pending project. Beyond individual scholarly voices opposing it, this is about the schism that has occurred between dramatic theatre and performance, mutually carried out by theatre and performance studies, in which the major catalyst has been the role of the text. Even when there is disagreement, a common ground could have been reached before the advent of the "live theatre" crisis. Key terms such as "drama", "theatre", "performance", and "theatre performance" could by now have constituted common ground upon which further dialogue between the two disciplines could have emerged. This lack of

terminological consensus reveals a deeper conceptual problematic and a reluctance that urgently requires theoretical and practical scrutiny. For example, performance studies seem to hold firmly that performance is feasible *outside* the frame of theatre performance. The main difference between theatre and performance is said to be the absence of role and plot, of a linear, fully constructed narrative and the removal of the distance between the "real" and the metaphorical (Goldberg, 2001). Theatre studies' compromise to revisit the meaning of the term "dramatic text" as the "textual material that is composed for the theatre" (Elam, 1980) was not met by a reciprocal gesture from performance studies, which could have also shown a willingness to revise the certainty that any "even slightly heightened, twice-behaved behavior and publicly exhibited" (Schechner, 2002) is not generated by, just as equally, an "even slight" role-playing instance. On the other hand, theatre studies was late to start exploring less established forms of knowledge such as embodiment, gesture and improvisation and reconsider the hierarchy of knowledges based on texts (Reinelt, 2017).

3.2. Performance studies' disciplinary colonialism

Performance studies have been discussed as "imperialist" (Mc Kenzie, 2006; Arora, 2021). By proceeding to a distinction between drama as codes and material devolving from "doing" as performance, performance studies emphasized the spectacular rather than the whole, comprising the physical and the cognitive. It adhered to a rephrasing of the Cartesian mind/body split in theatre/performance context, while retaining the "intelligent brain" position for the western or central European experts, journalists and scholars, the role of an intermediary who coolly observes bodies-objects performing ambiguously, elusively, the role of the translator of "highbrow art" (Elleström, 2020) for the masses. The sacrifice of drama in the name of postdramatic theatre is the ultimate weapon for the dominant cultural hegemony to render performance erudite, a spectacle to be comprehended and translated by them for others, rather than a dramatic expression for all to intuitively empathize with. The longing for de-dramatization of performance in, for example, postdramatic theatre, is a manifestation of such an imperialistic tendency, with its elitist Regietheater trend (Carlson, 2015).

The ways performance studies have been conceptually imperialist towards theatre studies as well as the implications of such a disciplinary colonization[4] require further contemplation. Key notions such as "drama", conceptually allocated primarily within the field of interest of theatre studies, may serve as an example to showcase this imperialism. In fact, performance studies have not only assimilated this notion from theatre studies but negotiated it as theirs, in order to forge synergies with other disciplines. Indicatively, let us remind the reader of the performance studies-anthropology liaison, structured on a rather "selective" reading of Turner's social drama (Schechner, 1976), needing a re-evaluation. Turner clearly talked about "drama", describing it as distinct phases in the process of a community embodied and participatory plot structure. A plot the pattern of which is deeply linear, with small freedoms developed around the social drama phases (Turner, 1979) - but with those phases not being so far away from Aristotelian terms in *Περί Ποιητικής* (*δέσις, περιπέτεια, λύσις, κάθαρσις*)[5].

3.3. Performance studies' urge to emancipate from theatre studies

Performance studies' urge to emancipate from theatre studies and its subsequent quest for the development of connections with other disciplines, such as the visual arts, is not based necessarily on solid ground. The usual strategy coming under this category is the rephrasing of performance as performance art, a media product contextually and operationally connected to the visual arts. Goldberg (2001) denotes the literality of performance (art) as a factor increasing the distance between performance and theatre, as it is said to lack drama, roles and plot. As Marina Abramović puts it, "performance is just the opposite of theatre, the knife is real, the blood is real, and the emotions are real", and a performance artist has to hate theatre because it is fake (Hickling, 2013). Attributing the property of "fakeness" to theatre signifies an acknowledgment of its symbolic dimension and its distance from war, sacrifice, self-injury and the arena, cultivated for long through storytelling and community bonding. Agon in theatre is symbolic, not literal, but this is not an insult; at least it should not be. It is a preference. Theatricality partly coincides with spectacularity as it traditionally shares the same sensorial path (vision) to reach the perceiver, but it is not exhausted in/

by it. It also contains a second-order vision, as the verb *θεωρείν* denotes (*Πούχνερ*, 2010), a simultaneous dual process, both sensorial and cognitive, leading to the formation of analogies. It is an inherent characteristic of the gaze, responded to primarily by theatre. In fact, performance art takes distance exactly from the attribution of a symbolic dimension to physically occurring events or representations/simulations of them while at the same time exploiting the conceptual schema belonging to the actor/performer-audience communicative transaction that theatre is. Hence, it exploits the notion of theatricality (Carlson, 2002), while at the same time consenting for its processes and outcomes to be pervasively effective for performers, and possibly, the audience. In this light, performance art may be seen as an aesthetically interesting media product, drawing upon the arena while capitalizing upon theatricality. Besides, the correlation between theatre and visual arts (Dragoş, 2020) is traced long before the advent of aesthetically organized performance art, as in ancient Greek vase painting, *camera obscura*, even more subtle nuances of theatricality addressed by *Las Meninas* or the play with theatricality with "ready mades". What is a portrait if not the virtuality of an imaginary monologue? Have not the visual arts developed the problematic on perspective also because of set designing for the stage? Perhaps performance art developed liaisons with the visual arts precisely because Dadaists (Kristiansen, 1968) made a statement about theatricality of the visual arts (Forsyth & Losche, 1991).

3.4. Performance studies' refusal to recognize politics as a broader notion than radical politics

It is almost impossible to separate performance studies from politics. An evident attachment to labor, left, socialist, communist or anarchic ideologies in the negotiation of political power, identity and social change, especially after WWII, may be diagnosed (Kirby, 1975). It is understandable, since performance studies accepts alternate forms of knowledge to one based on texts, like embodiment, gesture and improvisation, subverting the "elitist" hierarchy, often identified with a "conservative", "dead white men" tradition. However, performance could also acknowledge its "darker" political moments, such as futurist performance, or any form of propaganda art, as it could be bound to non-radical ideologies.

Performance studies also need to accommodate the distinction between political radicality and artistic innovation – unfortunately, the latter could be theoretically attached to unfamiliar ideologies. Performance studies could reconsider their hegemony in the discussion of theatre politics, allowing also the paradigm of dramatic theatre to contain a political dimension, based on the virtuality of drama as bearing a dynamic for political transformation. Dramatic possible worlds may trigger political alertness and revolution due to intradiegetic functional elements such as crisis and catharsis. Camus's plays are perfect examples illustrating how dramatic theatre may cause revolt against social injustices (Timplalexi, 2021).

3.5. Political correctness

Online culture exported the problematic of political correctness to hybrid or analogue media products, such as visual art, performance and theatre. The notion of political correctness has pervaded the interpretation, creation, expression and reception of theatre and performance. As if there were no other ways to do injustice in art but by the use of language and representational constellations that give some amount of offense or insult, exclusion and harm to people, artists, and spectators take new forms. The concept of political correctness has frozen in time and has become a checklist for key diachronic issues such as race, ethnic background and gender, while neglecting a synchronous dimension that would also accommodate in real time respect and care for the protection of emerging differentialities.

A distinction may be made between intradiegetic and extradiegetic political incorrectness. Intradiegetic political incorrectness is about the lack of political correctness within the representational world of the media product. For example, Aristophanes's comedy is, in terms of content, rather politically incorrect. A normalization of that content to suit the commands of political correctness could lead to significant alterations, as it may contain parody, offensive "nude", violent elements and insults. Or a play may include politically incorrect characters or words as an element of plot structure. The villains, or even the protagonists of drama, can be politically incorrect, sexist or racist, while used in the "agon" process, the conflict of the drama.

Is then a revision of dramatic poetics taking into account political correctness needed? How may we watch Agamemnon again, remaining indifferent to the stereotypical heteronormality it reproduces or Othello, "the Moor", neglecting the *Black Lives Matter* movement? Extradiegetic political correctness may refer to the ethical and aesthetic choices of an artist that may of course pervade the diegetic frame, but belong to their biography rather than their oeuvre. Such an extradiegetic politically incorrect example could be Pablo Picasso's attitude and behavior towards some women that have stereotypically classified him as a "misogynist" but whose art is not considered overall politically incorrect; or Paul Gauguin's appreciation, despite the possibility of three child brides' abuses (Blakemore, 2017).

3.6. The infatuation of the academy, critics, curators and artists with politically incorrect media products and/or artists, while also acknowledging it/they is/are politically incorrect

A typical example is art and artists of the Dada and Surrealism movements. Until when may we admire Man Ray's *Le Violon d'Ingres* or Marcel Duchamp's *Étant Donnés* as astonishing art without succumbing to the priority of reading intradiegetic gender-biased connotations, causing even more concern than in Homer, as these are artworks synchronous to the feminist battles of the times? Until when may we forget to add to the "main list" Hannah Höch, acknowledged as talented in providing coffee and sandwiches to the white male supremacy dada and surrealist clubs, Sophie Taeuber-Arp or Elsa von Freytag-Loringhoven (Mendelsohn, 2017)? By underlining that those media products and artists were rather politically incorrect, we do not really contribute to the deconstructing of their admiration. We earn our living by preaching the avant-garde as high art. We create a complex situation where freedom of expression leading to "political incorrectness" in times past may be worshiped and constitute a resource for money and prestige-making nowadays, but we simultaneously propose that the creation of such art or the adoption of such attitudes is not tolerated any longer. Instead of literally contributing to the highlighting of such gender-biased connotations, by firstly deconstructing our own admiration for them and secondly revising our curricula and concepts, we collectively partake in the incrimination of

freedom of expression, rendering it a forbidden fruit, an unattainable object of desire, constructing a nostalgia for injustices and inequalities it once, and probably still is, attached to. By doing this, we further elevate our role as agents between the masses and art (Edmondson, 2007)[6], we aesthetically and historically accredit political incorrectness while creating a parasitic key position that promotes elitism while arguing that we really promote democratization. This is deeply inconsistent and pathological.

4. The pandemic symptomatology of theatre performance and temporary remedies

During the pandemic, and especially during quarantine, we were told it was (and still is) dangerous to follow familiar social practices, such as making live theatre. Social confinement and distancing were among the strategies implemented to hinder the spread of coronavirus, an airborne virus more transmissible in closed spaces. Theatre performance is an ephemeral media product materialized in such spaces, at least in the western post-Renaissance tradition, the interface of which involves air, apart from surfaces, objects, bodies and waves (Elleström, 2010). All of a sudden, air received a bodily existence, as it could be inhabited by the malevolent coronavirus. It became packed, moist and dirty. Light waves could still travel in this air; hence, spectacle could reach our vision, but human-generated audio waves, such as those produced by speech or singing, caused concern. Theatre became dangerous not only to its makers and spectators but also to itself. Until the pandemic, the important thing was to make good, artistically appreciated theatre. With the pandemic emergence, the focus has shifted from an interest in making pioneering, groundbreaking, cutting-edge theatre to making theatre to keeping theatre alive. It was exactly this realization that gave rise to the drive to "support the art workers", despite the quality of productions. And this is probably the most important symptom of theatre during the pandemic, the shift away from making "art" toward making "media products" (Bruhn & Schirrmacher, 2022)[7]. In the following section, some of the more prominent remedies that theatre performance was willing to undertake during the pandemic, such as online theatre, transformation of theatre communication,

normalization of the theatre spectator, theatre making in the open-air and theatre prosumerization are discussed.

4.1. Online Theatre

The media transformation of theatre "going online" came as a response to social confinement, resolving the long-term tension between theatre and the digital, as manifesting in the theatre "liveness" debate (Timplalexi, 2020)[8].Terms such as "viral theatre" (Liedke & Pietrzak-Franger, 2021) were established in common vocabulary. Of course, theatre had gone online long before the pandemic but either as "digital theatre" or as a supplementary marketing strategy highlighting the primordiality of the live event. Indeed, a "contextual conspiracy" between theatre goers, makers and critics made a vague video token of a live performance ontologically coincide with the live theatre performance it stood for, a major conceptual fallacy capitalizing on our desire for theatre. This live streamed or recorded "video theatre/drama", signifying any theatre performance, mostly dramatic, displayed as a video on a digital plaform in real time or just rendered available on the web on any base, free or on demand, differs from digital theatre in that it does not use digital technology as an element of a theatre performance, as in a projection or a robot; it does not supplement a live event as content for an outreach strategy; neither it involves digital media capitalizing on their properties, such as interactivity, to revise the actor-spectator arrangement, nor dramatizes video conferencing technologies, like i.e. cyberformance (Jamieson, 2008; Dixon, 2007). Video theatre/drama differs so much in all its modalities (material, spatiotemporal, sensorial and semiotic) as well as its contextual and operational qualifying aspects (Elleström, 2021) from theatre performance that we can speak about a new and distinct media product, which tends to establish its own aesthetics and poetics, as it imposes an indexical semiotic layer on top of all signs of a theatre performance and deluges flat screens with indexes of ephemeral prototypes.

In much the same manner as a person's photo may trigger a comparable cognitive load to the one produced when we perceive *the* person, it makes sense to claim that video theatre/drama made us symbolically participate in a live theatre performance, even from a distance. However, apart from remediations of immersive theatre performances that contain

a certain degree of interaction as live theatre performances and managed to rephrase this dynamic within a digital context, video theatre/drama did not revise in particular the established active actor-passive spectator correlation. The reader is here encouraged to contemplate the paradoxical sense of "originality" of video theatre/drama, as opposed to the staging and the "fakeness" of the prototype live theatre performance invaded by cameras recording, echoing the Baudrillardean simulacrum (Baudrillard, 1981). Theatre readjusted its semiotic modality in order to be recognizable as theatre and not "film" on the web. It was normalized, it became less "plethoric", "hypermediated" or "intimate" as the camera capturing the performance and the projection on a flat computer screen render all stimuli fabricated out of pixels and make them content on the web. In order to effectively record a live theatre performance, a mainstream approach is usually followed. The theatre performance has to be kept under control and scenic action has to be spatially and temporally restricted, the actors' acting needs readjustment, such as in terms of tone of voice or physicality. More "avant-garde" theatre directing approaches pose problems unless new media products, films, are made out of them. There is also a tendency for "idealization" and disembodiment of the experience of spectating, in that the camera may capture the live performance without an audience or may be set in an ideal position – or even adopt positions uninhabitable, in physical terms, by spectators.

Video theatre/drama, drawing upon the conceptual fallacy of massively mistaking video theatre/drama for theatre, is expected to have considerable byproducts, such as the irreversible mingling of theatre with videos on social platforms, which may cause irreversible morphological, contextual, and operational alterations to theatre as we knew it before the pandemic. For example, how are we expected to abandon for good ever again our cozy sofas, the "on demand" mode we got used to giving in whenever convenient, the flexibility of interrupting a spectating experience any time for any petty reason? Why not also drop a bit the "high art" attitude and have a laugh with the ads or viral videos suggested for our viewing in parallel on video platforms? After all, it is all just a click on the screen.

On the other hand, digital theatre performance, integrating interactive digital technologies in the live action, and cyberformance, computer-mediated performance, not solely depicted on the computer screen but happening live through it (Jamieson, 2008), such as video conferencing

technologies actualising a theatre performance (Ball III, He, & Tassinary, 2020; Sermon, Dixon, Taylor, Packer & Gill, 2022), reached out to a wider audience either through VR technologies (Reis & Ashmore, 2022) or the general adoption of video conferencing for work during the quarantine. However, since both digital theatre and cyberformance remained mostly indifferent to the video theatre/drama tendency, they silently consented to the use of digital technologies by mainstream theatre performances that wanted to reach their passive spectators and somehow overlapped with it as displayed or broadcasted on social media. Hence, it could be argued that digital theatre and cyberformance partly failed to export their more "avant garde" character that their visionaries in the 1990s, 2000s and 2010s had set with "networked", "telematic performances" and "cyberdramas". Was this a lost case of popularization of their theories and practices or did their idleness to resist intermingling with the mainstream actually give rise to a whole new understanding of the embededdness and potential necessity of digital technologies within theatre making, as for example manifesting in "A Manifesto for the Future Stage" (The futureStage Research Group MetaLAB (at) Harvard, 2021), so as to emergent "New Performance Professions" being established? Time will show.

4.2. Transformation of theatre communication

The exploration of multiplicities of theatre communication has led to various typological experimentations, from the communicative set-up of the Ancient Greek amphitheatre to the more individualized approach of immersive theatre[9]. However, the reduction of the theatre communicative transaction to a one-way paradigm, action on stage being watched by passive spectators, was for long, in some forms of theatre, a matter of etiquette and good manners convention, rather than a necessity for all theatre performance genres, imposed by the necessity of the masked face of the spectator as a measure for the coronavirus spreading prevention. What going to the theatre and watching a production means was totally reconsidered. In winter 2020, when the pandemic begun to strike globally, open-air productions were not generally possible, at least in the northern hemisphere. Strategies such as reducing the allowed number of spectators,

introducing masks and generally following health guidelines were implemented. These strategies were a compromise that impacted and transformed the theatrical communicative transaction between performers-spectators. They injected a novel element of arbitrariness to an established relationship and mediated one aspect of theatre's interface, air, making it "visible" through masks. Of course it was not the first time theatre systematically used masks, but masks have been used as a prop belonging to the spectacular universe of the theatre stage world, not extradiegetically, constantly reminding performers and spectators of the outer layer of "reality" encircling the world of the theatre stage.

The covering of the spectator's respiratory tract instantly implicates, at least partly, social interaction and hinders speech, vocal expressivity, paralinguistic, and exo-linguistic features in sign production, leading to the necessity of revising the mutuality of multimodal theatre communication and of rephrasing it as an one-way communication, rather than a two-way paradigm, a bit like watching a film. This shift is of major importance as theatre is based on real time social interaction between performers, actors and spectators. Also, between all the former and fictional characters embodied by the actors (Teske & Gut, 2021). By hindering two-way communication, social understanding between actors and spectators suffers, and make-believe, immersion into dramatic fiction becomes a matter of suspending disbelief rather than of actively triggering belief (Murray, 2012).

4.3. "Normalization" of the spectator

In order to make theatre an enduring element of the cultural industry in the pandemic, covid passes were introduced, which, at least initially, appeared as the longed-for panacea. Theatre makers and spectators were no longer deemed sufficient for the theatre performance event to unfold; they had to have extra credentials, apart from the money to buy a ticket. They had to bear pioneering technologies and own smartphones. The theatre maker and spectator consented to becoming "posthuman" by agreeing to the use of these extensions "in order to". The normalization of the theatre maker and the spectator may have been a socially beneficial strategy, but not necessarily an absolutely ethical one. For example, sensitive personal data became visible through

inaccessibility to theatre, due to the lack of a valid covid pass. Such issues may include biological/psychological states preventing vaccination, ideology, religious beliefs or simply lack of access due to poverty in developing countries. Theatre became a tool for mass political manipulation or marginalization, on the basis of individuals' or even social groups' compliance, another "bonus" option available to some. This overall circumstance imposes a central mainstream logic to a media type favouring deviations and does not particularly favour the political character of theatre performances.

4.4. Theatre in the open air

This strategy came as a remedy to the danger of closed spaces. When the season changed, the first lockdowns and restrictions of social distancing were left behind and open air spaces became theatre's safehold. Performing in summer festivals, theatre in monuments, open-air theatres, amphitheatres and site-specific solutions came as a response to the danger of the indoors by professional companies that adopted such strategies and adapted their scenic and performative idioms. This solution came as a counter-strategy to help keep the essence of mutual, multimodal theatre communication flowing and returned a sense of thin air to the body of theatre's interface. The open-air strategy acted as a filter preventing the occurrence of theatre performances destined for closed spaces. The use of technology, for example, with sophisticated projections, had to be renegotiated. Acting may have been forced to become more "grotesque", "extrovert" and "physical" in order to appeal from a distance and compete with other extra-diegetic stimuli, such as noise from the city or the sunset at the back, which can scatter the focus of spectators' attention.

4.5. Prosumerization of theatre

Obviously, with the pandemic, a huge crisis in working in the arts occurred. The crisis also functioned as a red herring, shifting the center of audience attention from what theatre makers do and the qualities of their performances to whether they would be able to carry on doing it at

all. Mainstream, postdramatic, immersive, avant-garde, off-off, fringe, national and cultural institutional stages were all in the same melting pot. It did not matter whether we used to find what those people did banal, boring, or merely "entertaining" as opposed to "artistic". We became sensitive to their agendas and felt empathy. In doing so, as our social sensitivity overtook the aesthetic one, Socìetas Raffaello Sanzio performances and mainstream musicals coexisted on the same ontological plane. Although this may sound alarming to the critics and the academy, when coupled with the remedy of prosumerization, a whole new horizon opened up for the estimation of "less artistic", amateur forms of expression and the abandonment of the "highbrow art" approach, leading to possible revisions of privileges held by postdramatic erudite theatre/performance makers.

However, not only different media products coexisted on the same plane; artists and workers in the cultural industry also did. The "suport the art workers" moto reflects exactly this ontological intermingling. The artist started coinciding with the cultural industry worker, who could have been a technician or just an employee working for a theatre stage. Likewise, the cultural industry worker received an artist status, regardless of the qualities of their practice, so that the vague "creative" category termed "art worker" emerged.

As the artist identified with the cultural industry worker, people not making a living from the arts but deeply involved with them, such as the amateurs or the lovers of theatre were left out from this arrangement. The pandemic breached the ongoing democratization of theatre by underestimating the importance of theatre making compared to that of working for the cultural industry. The amateurs never received answers: why is their highly artistic college production less artistic than the mainstream musical, also to be nurtured and protected? Why may a technician claim artist status because they work for the cultural industry whereas them, devoted but neglected Thespians, failed to gain artist status and attract attention? These amateurs are the theatre prosumers (Toffler, 1980) that have been admired in student theatre groups, taken part in interactive/participatory theatre, attended drama schools, gone to yoga classes or joined voice seminars. They may be familiar with Antonin Artaud, Jerzy Grotowski and the avant-garde, the privilege of delving into whom was for ages reserved for a white middle-class western elite. Instead, out in the park with their friends they practiced a bit of

Peter Brook, Grotowski, and *Complicite*. In the parks or suitable urban spaces, they met even professional actors rehearsing. Who was to tell the difference, apart from few culture connaiseurs or their accountants, knowing some earn a living out of theatre while others do not?

It would not be fair to have undergone a democratization of theatre without loss of privileges for the "artist", especially as it became feasible for anyone to become one (McLaughlin, 2021). The category of the "art worker" betrays the possibility that someone may be an art maker, and a "talented" one but work outside the cultural industry, often striving to find a longed for position. This remedy responds to the augmenting democratization and ludification of theatre. Theatre prosumers, drama school students, amateurs, even larpers and young artists caused a localization of theatre performance in neighborhoods, a sudden de-institutionalization and popularization of theatre making, inducing further degrees of democratization into theatre practice. This may have had an irreversible impact on theatre's artistic or professional footprint, but simultaneously increased the fun and participation factor as well as reconnecting theatre performance to play and gaming.

5. Discussion

Hopefully, it has become clear that pandemic theatre performance pathologies manifesting in symptoms needing urgent remedies impacted on a living organism. As mentioned earlier, theatre performance was in a process of considerable evolution. Theatre and performance studies were pre-pandemically in fruitful dialogue with various other disciplines, such as intermedial and multimodal studies, screen studies and human computer interaction. There was an extrovert tendency both in terms of practice as well as theory, an expansion of the horizons for the theatre/performance media products and the disciplines looking into them.

The pandemic caused a considerable shift to the contextual and operational qualifying aspects of theatre. All the basics Brecht described as "theatre", the liveness, presence, happenings, "beings" involved and purpose had to be revised. Liveness was renegotiated as a temporal rather than a spatial notion, reinvented, for example, as in "live streaming".

Presence was connected to the subjectivity of experiencing a media product, receiving connotations of immersion, by focusing on the spectators' attention, or the actor-spectator complicity. Happenings between human beings retained their symbolic aspect while in literal terms they suffered great readjustments, with a cost in the communicative transaction that theatre is. Also, in terms of purpose, the important thing was to make theatre rather than good theatre.

The urgent remedies theatre performance called forth to relieve its pandemic symptoms have been, more or less, temporarily effective. Some of them may well carry on after the pandemic is over because they offer relief in relation to chronic pathologies. For example, the augmentation of the theatre spectating experience within the metaverse with special equipment for a 360º hermetic spectating experience might win over the effort needed to physically go to the theatre, especially under the pressure of the anti-climate change agenda, promoting the reduction of "unnecessary" transport. Such a strategy pursued temporarily may linger on as the notions of "live" and "social" have been rephrased as "immersive" and "connected" respectively, especially after the pandemic experience. The pandemic has brought a need for introspection. A tendency to perform metaphorical vivisections of the theory and practice of theatre performance was born through the contextual and operational pressures imposed by the pandemic. The theoretical and creative tensions within a media product or very similar media products are just as important as the tensions with other media products. Unresolved inconsistencies and contradictions on the corpus of theatre performance (+ studies) that may have once been deeply functional and fruitful could, as they linger on, prevent a vigorous disposition of theatre and performance studies when seeking synergies with other disciplines. Richard Schechner (2002) has underlined that anything may be read "as" performance, but not all "is" performance (pags. 38-42). In order for both theatre and performance studies to reciprocate the tendency for inter-, cross- and trans-disciplinary discourse, they should not just stand as empty shells waiting to accommodate new ideas; on the contrary, they should reciprocate this appetite by finding a solid base of complicity between them. Indicative topics for investigation could include: starting from re-evaluating the need for the development of a disciplinary synergy and terminological consensus; re-informing perceptions of drama in both disciplines as necessary, even if a re-visit of

Eco's notion of ostension (Guillemette & Cossette, 2006) is required; acknowledging drama as a contextual anchor of "online theatre"; reading "online theatre" as a media transformation into video theatre/drama, the existence of which grants denoted limits between theatre, performance and digital theatre; evaluating the impact of democratization and ludification of the arts onto theatre performance, not only in terms of spectating/participating but also in terms of creating, making it, such as in larps or pervasive gaming; taking into account prosumerism in theatre making; and revising concepts and perceptions in terms of intradiegetic and extradiegetic political correctness, so as to either deconstruct the academic and cultural hegemony and likings for politically incorrect art and/or artists or allow the same freedom of expression and acknowledge political correctness as one of the aesthetic tools of evaluation of media products rather than an ethical tool that has to be embedded in the creation process, hence belonging to the field of poetics. The creation of a nostalgia for politically incorrect artifacts and/or artists, unless synchronic freedom of expression beyond the horizon of political correctness is equally allowed, needs further contemplation. An attempt has been made to demarcate the impact of and response to the superimposed pandemic context onto theatre performance (+studies) chronic underlying conditions, calling for suitable remedies. Its key unresolved issues, inconsistencies and contradictions at work, prior to and during the pandemic have been here discussed as pathological, mostly as vulnerabilities requiring further care. It is time to trace the potential in reading those vulnerabilities as sources of power that could re-inform the societal and political dimensions of theatre performance.

Despite theatre making/going being a rather dangerous practice in its diachronicity, even connected to riots (McEvoy, 2016), for example, the willingness to further commodify theatre by consenting to any theatre making and at any cost brings theatre performance (+studies) face to face with a dead end. It introduces a need for "meta-aesthetics", a flat ontological approach between media products and their cultural values we should be ready to embrace. After all, this flatness is the original child of modernism for history and theory of art. The evaluative approaches to theatre/performance making are over, critique is no longer more important than likes/dislikes and spectators' comments on a video platform. The persistent elitism commands a distinction between cultural production of amateurs and professionals; however, their media

products become available on almost the same basis, or, furthermore, institutional theatrical/performative entertainment simulates the paths of gaming and urban art.

If pathology signifies an imbalance, a distance from normalcy, since when has that really become a bad thing? Pathologies give uniqueness to humans; it could do so with disciplines and media products. If we are reluctant to cure the pathologies in theatre/performance because we need them for a certain biodiversity to emerge and we find it politically incorrect to "correct" them, why not implement the same radical approach towards the pathologies of the pandemic, revising our concept of normalcy in order to include biodiverse attitudes towards safety, psychological issues or even long covid? Resisting homogenization in theatre performance but nodding yes to homogenization in our quotidian lives is so deeply politically incorrect, as it deeply insults differentiality. In a theatre and performance studies context, all the disruptions and declinations from normalcy give birth to new phenomena. What Thespis did may have appeared as wrong, as a pathology, but it gave rise to Ancient Greek Drama. What Artaud did may have appeared aggressive and weird, but led to a theatrical and performative multimodal attack assimilated by VR (Weber, 2009). What Brecht did may have appeared as outside the norm, but Brecht's alienation effect is the basis of postmodern performance. With pathologies being simultaneously pathogenic but also part of the evolutionary process as adaptative responses to environmental changes, we should realize that when speaking about theatre, "normal" is actually lack of normalcy. It is then time to revise how to meet societal and political pressures attempting to render theatre and performance a tool for normalization and marginalization.

6. Bibliography

Αριστοτέλης (pub. 1991). *Περί Ποιητικής.* Μετάφρασις υπό Σ. Μενάνδρου & Εισαγωγή, κείμενον και ερμηνεία υπό Ι. Συκουτρή, Ακαδημία Αθηνών, Ελληνική Βιβλιοθήκη. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας.

Arora, S. (2021). A Manifesto to Decentre Theatre and Performance Studies. Studies in Theatre and Performance *41*, no. 1, 12-20.

AUSLANDER, P. (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge.

BALL III, J., R., HE, W. & TASSINARY, L., G. (2020). The zoom function. *International Journal of Performance Arts and Digital Media, 16*:(3), 221-225. Retrieved from DOI: 10.1080/14794713.2020.1831290

BAUDRILLARD, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.

BLAKEMORE, E. (2017, February 13). Rare Photographs Could Show Paul Gauguin in Tahiti: The newly discovered photos are from the summer of 1896. *Smithsonian Magazine*. Retrieved from https://www.smithsonianmag.com/smart-news/rare-photographs-show-paul-gaugin-in-tahiti-180962112/

BRECHT, B. (1964). A Short Organum for the Theatre. In J. Willet (Ed. And trans.), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (pp.179-205). London: Methuen.

BRUHN, J. & SCHIRRMACHER, B. (2022). Intermedial Studies. In J. Bruhn & B. Schirrmacher (Eds.), *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media (1st ed.)* (pp.3-27). London: Routledge. Retrieved from https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1616190/FULLTEXT01.pdf

CASE, S.-E. & REINELT, J. (1991). Introduction. In S.-E. Case and J. Reinelt (Eds.), *The Performance of Power: Theatrical Discourse and Politics* (ix-xix). Iowa City: University of Iowa Press.

CARLSON, M. (2002). The Resistance to Theatricality. *SubStance 31, Special Issue: Theatricality, no. 2/3,* issue 98/99, 238-250. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/3685489

CARLSON, M. (2015). Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 5, no. 3 (2015), 577-595. Retrieved from https://doi.org/10.1590/2237-266053731

CARROLL, N. & BANES, S. (2001). Theatre: Philosophy, Theory, and Criticism. Journal of Dramatic Theory and Criticism *16*, no. 1, 155-166.

CZYØEWSKI, M. & WORONIECKA G. WITH DISCUSSANTS (2018). Paradoxes and Traps in the Democratisation of Culture. In M. Czyøewski & G. Woroniecka (Eds.), *Paradoxes and Traps in the Democratisation of Culture. Societas/Communitas 2-3*, no. 26-3, 17-42. Retrieved from http://societas-communitas.isns.uw.edu.pl/numery/26-3/Societas_3_18_WWW.pdf

DIXON, S. (2007). *Digital Performance: A History of New media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, MA: MIT Press.

DRAGOŞ, R. (2020). Theater, Between Technology and Visual Arts. *Theatrical Colloquia 10*, no.2 (2020): 85-92. Retrieved from https://doi.org/10.2478/tco-2020-0022

EDMONDSON, L. (2007). Of Sugarcoating and Hope. *TDR (1988-) 51*, no. 2, 7–10. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/4492756

ELAM, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge.

ELLESTRÖM, L. (2010). The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In L. Elleström (Ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, (pp.11-48). London: Palgrave MacMillan.

ELLESTRÖM, L., FUSILLO M. & PETRICOLA, M. (2020). Everything is intermedial. A Conversation with Lars Elleström. *Between10*, no. 20: 27-45. Retrieved from https://doi.org/10.13125/2039-6597/4443

ELLESTRÖM, L. (2021). The Modalities of Media II: An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations. In L. Elleström (Ed.), *Beyond Media Borders, Volume 1* (pp. 3-91). Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan. Retrieved from https://doi.org/10.1007/978-3-030-49679-1_1

FORSYTH, G. & LOSCHE, D. (1991). Introduction. *Theatricality, Australian and New Zealand Journal of Art 9*, no. 1, 7-10. Retrieved from 10.1080/03146464.1991.11432910.

FÜHRER, H. & SCHOENE, J. (2022). Media modalities of theatrical space. In J. Bruhn and B. Schirrmacher (Eds.), *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media*, London, UK and New York: Routledge, pp. 255-264.

FUNKHOUSER, W., K. JR. (2018). Pathology: The Clinical Description of Human Disease. *Molecular Pathology*, 217.

GOLDBERG, R., L. (2001). *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson.

GUILLEMETTE, L. & COSSETTE, J. (2006). Mode of Sign Production. In L. Hébert (dir.), Signo [online]. Retrieved from http://www.signosemio.com/eco/modes-of-sign-production.asp

HICKLING, L. (2010, October 2). Interview: Marina Abramović. *The Guardian*. Retrieved from https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist

JAMIESON, H. V. (2008). Adventures in Cyberformance: Experiments at the interface of theatre and the internet. MA Thesis, Queensland University of Technology. Retrieved from https://eprints.qut.edu.au/28544/1/Helen_Jamieson_Thesis.pdf

KERSHAW, B. (2007). Pathologies of Hope. Interview by Performance Paradigm. *Performance Paradigm* 3. Retrieved from http://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/37/38

KIRBY, M. (1975). On Political Theatre. *The Drama Review* 19, no. 2 - *Political Theatre Issue*, 129-135.

KRISTIANSEN, D., M. (1968). What Is Dada? *Educational Theatre Journal 20*, no. 3, 457–62. Retrieved from https://doi.org/10.2307/3205188

LIEDKE, H. & PIETRZAK-FRANGER, M. (2021). Viral Theatre: Preliminary Thoughts on the Impact of the COVID-19 Pandemic on Online Theatre. *Journal of Contemporary Drama in English 9*, no. 1, 128-144. Retrieved from https://doi.org/10.1515/jcde-2021-0009

MADISON, D. S. & HAMERA, J. (2005). Performance Studies at the Intersections. In D. S. Madison and J. Hamera (Eds.), *The Sage Handbook of Performance Studies (xi-xxv)*. Thousand Oaks: Sage, 2005.

MATTHEWS, B. (1910). *A Study of the Drama*. New York: Houghton Mifflin.

MCEVOY, S. (2016). *Theatrical Unrest: Ten Riots in the History of the Stage, 1601-2004*. New York: Routledge.

MCKENZIE, J. (2006). Is Performance Studies Imperialist? *TDR* 50, no. 4, 5-8.

MCLAUGHLIN, R. (2021, November 6). 'I went from having to borrow money to making $4m in a day': how NFTs are shaking up the art world. *The Guardian*. Retrieved from https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/nov/06/how-nfts-non-fungible-tokens-are-shaking-up-the-art-world

MENDELSOHN, M. (2017, August 14). The Women of Dada, from Hannah Höch to Beatrice Wood. *Artsy*. Retrieved from https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-dada-hannah-hoch-beatrice-wood

MURRAY, J., H. (2012, January 30). Active Creation of Belief. Retrieved from https://inventingthemedium.com/2012/01/30/active-creation-of-belief/

PHELAN, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.

RAESSENS, J. (2006). Playful Identities, or the Ludification of Culture. *Games and Culture 1*, no. 1, 52-57.

ΠΟΥΧΝΕΡ, Β. (2010). *Θεωρητικά Θεάτρου: Κριτικές Παρατηρήσεις στις Θεωρίες του Θεατρικού Φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος.* Αθήνα: Παπαζήσης.

REINELT, J. (2011). The Performance of Political Correctness. *Theatre Research International 36*, no. 2, 134-47. Retrieved from DOI:10.1017/S0307883311000216

REINELT, J. (2017). Introduction. *Key Words: A Journal of Cultural Materialism 15*, 9-22.

REIS, A. B. & ASHMORE, M. (2022) From video streaming to virtual reality worlds: an academic, reflective, and creative study on live theatre and performance in the metaverse, *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 18:1, 7-28, DOI: 10.1080/14794713.2021.2024398

SCHECHNER, R. (1976). Selective Inattention: A Traditional Way of Spectating Now Part of the Avant-Garde. *Performing Arts Journal 1*, 1, 8-19.

SCHECHNER, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. London-New York: Routledge.

SERMON, P., DIXON, S., TAYLOR, S., P., PACKER, R. & GILL, S. (2022) A Telepresence Stage: or how to create theatre in a pandemic – project report, *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 18:1, 48-68, DOI: 10.1080/14794713.2021.2015562

SPINGARN, J. E. (1910, March 9). The New Criticism: A Lecture Delivered at Columbia University, March 9, 1910. New York: Columbia University Press 1911 [1931].

TESKE, J., K. & GUT, A. (2021). Social Understanding in Fictional Contexts and the Question of Error Detection. *Avant*, Vol. XII, no. 1. Retrieved from https://doi.org/10.26913/avant.2021.01.03.

THE FUTUREStage RESEARCH GROUP METALAB (AT) HARVARD (2021). El escenario del futuro: Manifiesto / octubre de 2021. *Acotaciones 2*, *47*, 387-401. Retrived from https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/597/730

TIMPLALEXI, E. (2020). Theatre and Performance Go Massively Online During the COVID-19 Pandemic: Implications and Side Effects. *Homo Virtualis 3*, no. 2, 43-54. Retrieved from https://doi.org/10.12681/homvir.25448

TIMPLALEXI, E. (2021). The Political Dimension of Virtuality in Dramatic Theatre: Diachronic and Synchronic Challenges. *Comunicazioni sociali*, no. 3, 415-424.

TOFFLER, A. (1980). *The Third Wave*. New York, NY: William Morrow.

TURNER, V. (1979). Dramatic Ritual/Ritual Drama: Performative and Reflexive Anthropology. *The Kenyon Review 1*, no. 3 (Summer, 1979), 80-93.

WEBER, S. (2009). 11. 'The Virtual Reality of Theater': Antonin Artaud. In *Theatricality as Medium*, 277-294. New York: Fordham University Press. Retrived from https://doi.org/10.1515/9780823238675-014

7. Notas.

1 According to the authors, disagreement over the essence of performance studies gives it the strength to form vigorous multidisciplinary alliances.

2 For an introduction to the "archeology" of the relevant problematic, see Matthews, 1910, and Spingarn, 1911 [1931]).

3 An emblematic example is the Phelan (1993) vs. Auslander (1999) debate on the notion of "liveness".

4 Schechner (2002) clearly considers the performing arts, including theatre, as "performances", and performance studies the discipline of their study. Theatre studies, despite comprising also the rather inexhaustible field of the philosophy of theatre, is here probably understood as a "limited-domain discipline" (p. 2) - as opposed to the vigorous and expanding discipline of performance studies.

5 Aristotle may belong to the "dead white men" tradition, but was spatiotemporally located considerably closer to the archeology of storytelling and dramatic expression, while also cognitively nurturing one of the biggest imperialists of history, Alexander the Great. The Macedonian Empire comprised various territories, hence, Aristotle's knowledge of dramatic expression must have been very broad and would have impacted his perception and theory of tragedy. In *Περί Ποιητικής*, for example, he frames theatre-making within a festival tradition (*Αριστοτέλης*, pub. 1991: [1449a - 1456a]); Schechner and Turner would approve.

6 Edmondson (2007) here underlines the nuances of scholarly violence.

7 For a better understanding of the use of the term "media product", see Bruhn & Schirrmacher, 2022, p. 15-16.

8 For a concise description of the term "media product", which has been already used a few times here, see Bruhn & Schirrmacher, 2022, p. 15-16.

9 Führer & Schoene (2022) highlight in this chapter the ways in which the material and spatiotemporal modality of the theatre becomes of performative value.

STAGING MARIA EDGEWORTH'S NEW WOMAN IN *WHIM FOR WHIM* (1798)

LA MUJER MODERNA EN EL ESCENARIO WHIM FOR WHIM *(1798) DE MARIA EDGEWORTH*

Carmen María Fernández Rodríguez
EOI A Coruña /University of A Coruña
(c28fernandez@gmail.com)
https://orcid.org/0000-0001-5165-6083

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.09
ISSN 2444-3948

Abstract: Literary lioness Maria Edgeworth (1767-1848) is best known for her narratives of Irish setting and for the pedagogical volumes of children's stories written in collaboration with her father, Richard Lovell Edgeworth. A prolific multifaceted author, Edgeworth composed some plays which, in general, have been overlooked by scholars. Nevertheless, Edgeworth was interested in the stage though drama represented a genre that cast some doubt on the reputation of a woman writer. It is precisely in one of Edgeworth's comedies, *Whim for Whim* (1798), where she offers a portrait of the new woman as envisioned at the end of the eighteenth century. The play not only inspired memorable characters in Edgeworth's canon, but also explored women's role in the public and private sphere and dealt with women's education and importance in the family.

Palabras Clave: Maria Edgeworth-eighteenth-century British drama-gender studies-English literature-*Whim for Whim*.

Resumen: Maria Edgeworth (1767-1848) fue una celebridad literaria conocida, sobre todo, por sus historias localizadas en Irlanda y por los volúmenes pedagógicos de cuentos infantiles escritos en colaboración con su padre, Richard Lovell Edgeworth. Autora prolífica y polifacética, Edgeworth compuso algunas obras de teatro que, en general, han sido pasadas por alto por los estudiosos. Pese a sentirse muy atraída por los escenarios, Edgeworth sabía que el drama representaba un género que ponía en duda la reputación de una escritora. Es precisamente en una de las comedias de Edgeworth, *Whim for Whim* (1798), donde se ofrece un retrato de la nueva mujer como se imaginaba a finales del siglo XVIII. La obra no sólo inspiró personajes memorables en el canon de Edgeworth, sino que también exploró el papel de la mujer en la esfera pública y privada y abordó la educación y la importancia de la mujer en la familia.

Key Words: Maria Edgeworth-teatro británico del siglo dieciocho-estudios de género- literatura inglesa-*Whim for Whim*.

Sumario: 1. Introduction. 2. Analysis. 3. Conclusion. 4. Works cited. 5. Notes.

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Carmen María Fernández Rodríguez (es actualmente profesora de la Escuela Oficial de Idiomas de A Coruña (España) y tiene un doctorado. en Filología Inglesa. Su tesis de doctorado se centró en la contribución de Frances Burney y Maria Edgeworth a la literatura inglesa curando el período 1778-1834. Miembro de *The Burney Society* y colaboradora habitual de *The Burney Letter*, Fernández es también coeditora y traductora al español de las obras de Frances Burney *The Witlings* and *A Busy Day* (2017), y ha publicado artículos sobre Jane Austen, Frances Burney y Sarah Harriet Burney, y sobre la recepción de la obra de Maria Edgeworth en el continente en los siglos XIX y XX. Los campos de interés de Fernández son los estudios de género, la literatura comparada y la teoría de la traducción.

1. Introducción

Maria Edgeworth was the daughter of Richard Lovell Edgeworth, an enlightened man who always relied on education to reform society and had Unionist views. Though she was a member of the Anglo-Irish landed class, Edgeworth preserved her liberal views condescending to the Irish in most works, and she cultivated the novel of manners to the point that Edgeworth became more famous than Jane Austen. Edgeworth pioneered the Big House novel and the regional novel in English, which she inaugurated with the chronicle of the collapse of an Irish family at the turn of the nineteenth century. *Castle Rackrent* (1799) was admired by Walter Scott, but it was just one work in Edgeworth's prolific corpus: she had previously collaborated with her father in pedagogical essays (*The Parent's Assistant* [1796]) and would later produce an amazing collection of epistolary (*Leonora*[1806]), educational (*Practical Education* [1801], *Essays on Professional Education* [1809]), and pedagogic fiction (*Moral Tales* [1801], *Popular Tales* [1804]) together with feminocentric works (*Belinda* [1801], *Helen* [1834]). Envisioning a novel as a play was nothing new to Edgeworth —it happened with *The Absentee* (Fernández, 2012)—, and, in fact, she never discarded the idea of composing dramas, so in 1816 she published *Comic Dramas* set in Ireland. A literary lioness in nineteenth-century London, Edgeworth was revitalized in the 1970s after Marilyn Butler's landmark biography. Nowadays, on the 250th anniversary of her birth, Edgeworth continues being analysed by (post)colonial, gender, and, more recently, translation studies, though the focus of attention is still predominantly set on her regionalist fiction.

This article deals with *Whim for Whim* (1798) whose genesis is related to amateur family theatricals and has recently drawn the attention of the Edgeworth studies.[1] Elizabeth Eger have stated that Edgeworth's light comedy showcases female characters and issues that would be later developed in *Belinda*: Mrs. Fangle is a rehearsal of the woman who is probably Edgeworth's strongest woman character, Lady Delacour, and she «bears arms, dominates her husband, and urges her friend Belinda to be courageous» (Eger, 2003, pag. 285). I argue that female characters in *Whim for Whim* share more traits in common than it seems since both the rational and the passionate heroines are projections of Edgeworth herself. This crucial aspect has been overlooked by Edgeworth critics. According to Emily Hodgson Anderson, female playwrights had a desire

for authorship and expression itself that was filtered into their plays. In Edgeworth's case, Anderson maintains that she associates thinking and feeling: «expression in her work finally signifies the articulation of a rational and emotional process» (2009, pag. 11). Also, for Edgeworth, the authorship of a fictional text was a version of theatrical performance (2009, pag. 13). Consequently, analyzing characters on stage as embryos of novel characters is a useful approach. Edgeworth was well aware of the fact that the theatre was an important social space, and that society itself assumed theatrical features, as Luppi has explored in Jane Austen, Fanny Burney and Maria Edgeworth (2019, pag. 163). The Anglo-Irish author promoted woman's learning and *Whim for Whim* is about women's social role in the public and private sphere. An examination of the way she approaches women's education and socialization can be interesting, especially considering that *Whim for Whim* was composed so early in Edgeworth's career. For my purpose, I examine the play using feminist studies on eighteenth-century theatre and the work of Edgeworth's scholars.

2. Analysis

2.1. Before *Belinda*

Whim for Whim was produced in a very specific period of British drama history corresponding with Georgian England (1780-1832). Plays aimed at the middle classes, and theatres, such as the Drury Lane and Covent Garden, gained importance. There was some formal variety, and some of Shakespeare's plays were rewritten and adapted to bourgeois audiences who enjoyed operas and pantomimes. Actors, theatrical managers and playwrights, like David Garrick or Richard Sheridan, stood out while topics like colonialism recurred on stage (Burroughs, 2000, pags. 5-6), where women dominated in a double way. Firstly, after the scandalous Restoration drama —which made actresses the focus of attention—, the British stage turned to sentimentalism and there were lots of private or amateur performances for restricted audiences, for example, as families, which were keen on domestic issues. The theatre was also a marker of economic status, as Kristina Straub points out:

> Amateur theatricals were a part of household and even neighbourhood leisure-time amusements, as evidenced in the personal letters and diaries of writers such as Frances Burney and Jane Austen. Some wealthy aristocrats even built elaborate permanent theatres as part of their estates in which well-born amateurs tried out their theatrical chops, sometimes with the assistance of a professional or two supplementing their regular income from commercial theatre. Theatricality permeated British literature culture and even reached those who could not read as many servants and lower status artisans benefited from cheap tickets, accompanying their employers to the theatre, or invitations to fill out the audience at amateur events (Straub et al., 2017, pag. xxiv).

Secondly, at the end of the eighteenth century female playwrights proliferated in *England*: Elizabeth Inchbald (*Every One has His Fault* 1793), Hannah Cowley (*The Belle's Stratagem* 1780), Elizabeth Griffith (*The School for Rakes* 1769) and Hannah More (*Percy* 1777) are some of the brand names on the list and they can be attributed a social role highlighted by Misty G. Anderson:

> The domestic matters at the heart of comedy provided material for creative compromises as well as direct critiques of social mores and norms. Navigating between social conventions and generic expectations, these playwrights speak to private and public failures of justice through plays which attempt to draw their characters into ethical communities and, when they cannot, to stretch the boundaries of genre in search of other ways to tell the story (2007, pag. 156).

Despite the irresistible attraction of the theatre for self-expression —in that it was technically free from the comments of a third-person narrator—, it was not seen as a reputable place for a woman. Not only were actresses criticized for their roles and for freely mixing with men and theatrical entrepreneurs on the stage, but writing drama was not considered a proper genre for established writers. Lisa A Freeman explains in a book that reassesses how eighteenth-century drama contributed to other literary forms and cultural contents of the period:

> [...] a woman's work was supposed to be confined to the private sphere and her products reserved for private consumption. Instead, the woman writer, like the female actress, entered the public sphere and directed her labor toward the production of goods for public consumption. Transgressing the gendered division between public and private realms, women's writing was thus 'defined as a threat to the existing social order' (2002, pp, 7-8).

That is why Edgeworth had some scruples on her plays and limited her dramatic production to those with an Irish setting — like *Comic Dramas* —, or plays performed for a family audience, as it happened to *Whim for Whim*.[2]

Edgeworth's work can be defined as a «lighthearted comedy about an abominable group of political enthusiasts, in which political fanaticism, paranoia and summary justice are sidelined and not an issue» (Eger et al, 2003, pag. 280). Set in West London in the last quarter of the eighteenth century, *Whim for Whim* is based on real episodes and real people, as is extensively explained in the introduction. Structurally, *Whim for Whim* is composed of five acts containing up to six scenes each. As typically in English drama, the units of time and space are not respected, so action shifts from Mrs. Fangle's[3] drawing room and Count Babelhausen's apartment to Sir Mordent's study. This feature adds a lot of dynamism to Edgeworth's work, which contains many stage directions about the characters' gestures and props and ill-willed characters' actions are not always visible to the audience. In *Whim for Whim* Count Babelhausen plans to marry Mrs. Fangle, who is a widow with two children, Heliodorus and Christina, and is more attracted by the Count's ideas than by conservative Sir Mordent whose ward, Opal, is in love with Caroline and has no profession. Events get complicated as Felix, the Count's assistant tells his lover Mlle. Fanfarlouche to steal Mrs Fangle's jewels. Then, Quaco, Opal's black servant discovers and alerts on Felix's plans until finally the truth is revealed thanks to Mrs Fangle's children.

It seems that Edgeworth aimed to include this piece in a collection for young people, as she did with the play «The Knapsack» in *Moral Tales*. As a matter of fact, the Edgeworths prepared a theatre over Richard L. Edgeworth's study and Maria hoped that the dramatist Richard B. Sheridan would like it, but that was not the case for different reasons:

> The play mentioned in the foregoing letter was twice acted in January 1799, with great applause. Mr. Edgeworth's mechanism for the scenery, and for the experiments tried on the children, were most ingenious. I painted the scenery, and arranged the dresses. The piece was afterwards sent to Sheridan, but rejected: the subject was not considered of sufficient interest or comic enough for the stage (*A Memoir*, 1867, pag. 95; letter to Miss Sophy Ruxton, 19 November 1798).

Notwithstanding that Sheridan rejected the play[4] (Fernández, 2012, pag. 34), Edgeworth admitted her defeat and characters from *Whim for Whim* migrated to *Belinda*, one of her most popular novels.[5] Nevertheless, several points need some clarification. *Whim for Whim* certainly mocks exaggerated behavior, but it cannot be ignored that in England there was a tradition of intellectuals vindicating woman's rights: Mary Wollstonecraft was perhaps the most representative one. She had made an impression on the English public and was as praised as attacked in parodies, pamphlets, etc. Inevitably, her image would be in the mind of the audience. Also, Edgeworth had just finished *Letters for Literary Ladies* where she showed that abstract ideas if not properly put into practice are useless, which was related to sponsors of woman's right. In *Whim for Whim*, Mrs. Fangle is an independent new woman and dares to defy conventional femininity. Rather than sponsoring erudition, Mrs. Fangle yearns to come back to Antiquity and she sticks to her beliefs as much as the other female protagonist in the play.

2.2. Mrs. Fangle and travestied maternity

Mrs Fangle is based on several respectable ladies, like the Duchess of Devonshire and Catherine Macauly[6] (Eger, 2003, pp 286-9). Her approach to culture is certainly neither common, nor unique since other ladies had intellectual aspirations too. At that time, having some polite skills, such as playing an instrument, dancing, etc, was the norm in the upper classes, but erudition was considered men's realm, and so were science or classical languages. Eugenia in Frances Burney's *Camilla* (1796) knows firsthand the marginalization of the young female scholar with no beauty. Women's inferior intellectual capacity was taken for

granted despite the existence of the *salonières* in France or the Bluestockings in England. Imaginative fiction was condemned while sentimental literature and romances flourished and increased throughout the century. Moralists insisted that the role of woman was centered in the family and her home. The woman of the upper classes, as Mrs, Fangle is, had enough servants around so as not to have to worry about daily tasks. Edgeworth wrote at the end of the eighteenth century, when the Angel in the House (Poovey, 1984) appeared. This submissive image was promoted by sermons and conduct books and it would dominate Victorian literature. A clear example of the Angel of the House is Anne Percival in *Belinda*, for instance. Mrs. Fangle is the opposite of this image and defines what a woman of fashion is: «a woman who can say what no other woman dares to say — who can do what no other woman dares to do — Courage — Sir Mordent — is the chief virtue of a woman of fashion» (Edgeworth, 2003, pag. 341).

Intertextually *Whim for Whim* revolves on two relevant classical female figures: the Greek Aspasia, a cultivated woman who attracted powerful men and was the partner of Pericles, and Pulcheria, the Roman Empress who influenced the Christian Church and took a vow of virginity. Mrs. Fangle corresponds with the latter and her hotchpotch of feminist ideas is part of the fun of the comedy. With Mrs. Fangle, Edgeworth introduces a particular type of the Amazon in the English theatre, a myth which represented women's ability to form a Utopian society in which men are unnecessary for procreation and protection. If closely examined, Mrs. Fangle has no real female friends. She is very independent from a feminine circle and is a widow, a woman who is economically free to find a partner and is not interested in any man for his money.[7]

In Mrs. Fangle's world there is no room for curtsies. She replies to Jemina: «Curtsies are symbols of slavery — Odious homage to man, — Remains of the feudal system which subjugated, and imbruted our unfortunate sex» (Edgeworth, 2003, pag. 314). At the same time, she attacks patriarchal language and tries to create a new one which is not based on shared knowledge, so nobody understands her and she is marginalized. Therefore, «cosmopolitanism», «co-operation» and «cohabitation» are nonsense to Sir Mordent (Edgeworth, 2003, pag. 308), and even the Count has problems to know what «vibrantiuncle» (Edgeworth, 2003, pag. 313), or «Milo-like» (Edgeworth, 2003, pag. 315) refer to.[8] Mrs. Fangle's skill amazes Caroline:

> MRS. F. Folly and forever! Jemina why will you teach my children that senseless interrogatory? How do you do? Phrase disgraceful to philosophic tongues — they should ~~as the great Mrs. Macaulay advises~~ be taught to say — How are the affections today? — Is it all well within? (Edgeworth, 2003, pag. 314)[9]
> CAR. [...] A masquerade raisonée sounds new — When one can't have a new thing, give an old thing a new name and it will go down the public throat directly — Mrs. Any body may have a masquerade. That's nothing — but Mr Fangle is to have a masquerade raisonée — are you to be there? «Were you there?» — «To be sure! — Every body's to be there — What is it? — Charming thing! — Quite new! Mrs Fangle I declare deserves a patent for whims — (Edgeworth, 2003, pag. 316).

Another interesting point in *Whim for Whim* is that in this play clothes empower women and are related to feminist awareness. A symbol of her unwillingness to conform to custom is that Mrs. Fangle transgresses gender by her clothes, so she provocatively wears trousers and travesties, that is, she trespasses her gender. Sir Mordent criticizes Mrs. Fangle's trousers as much as she mocks Sir Charles Grandison's outfit:[10]

> MRS. F. Times are altered good Sir Charles, and women are altered with the times — Would your thrice amiable Miss Harriet Byron with her hoop and her long ruffles, and her starch, and her — Oh fyes! — and her airs, and her egotism, and her suitors in long wigs and her delicacy be fit company think you for women of fashion now-a-days! (Edgeworth, 2003, pag. 370).

After this witty conversation in the best Restoration tradition, neither Sir Mordent nor Mrs. Fangle gives up, and both leave the stage wearing a wig and trousers respectively. The following is just one of the funny scenes with Sir Mordent where Mrs. Fangle triumphs over the old bachelor:

> SIR M. Mrs Fangle I cannot reconcile myself to this scandalous dress — pardon my abruptness — If you appear in this dress at the masquerade

raisonnée to night — I never have the honor of seeing you again — I am serious — This is carrying new whims too far.
MRS. F. This is carrying old whims too far. — Sir Mordent Idem — pardon my abruptness — I cannot reconcile myself to that abominable wig of yours — if you appear in that wig at my masquerade raisonnée to night I never have the pleasure of seeing you again — I am serious —
SIR M. Madam excuse me if I have a prejudice in favor of my old wig.
MRS. F. Sir excuse me if I have a prejudice in favor of my new trowsers.
SIR M. The very word Trowsers from a woman makes me blush.
MRS. F. The very word wig from a man makes me blush.
SIR M. Will you give them up or not.

(pointing to the trowsers)

MRS. F. Will you give it up or not?
(pointing to the wig)
SIR M. I shall take time to consider.
MRS. F. I shall take no time to consider.
SIR M. I shall be guided by your example.
MRS. F. I shall be guided by no example.
(Sir M going out at one door
Mrs F at the other)
MRS. F. I hear company below — if you appear before all the world in that thing we part — I'm serious.
SIR M. If you appear before all the world in those things Madam, Sir Mordent will never more appear in your presence — I'm serious.

(Exeunt)
(Edgeworth, 2003, pags. 369-70).

Wealth and how to manage wealth are in the mind of many characters. Good sense and property are related in *Whim for Whim* since Mrs. Fangle's adoption of extravagant ideas runs parallel to her loss of fortune, as Sir Mordent reveals to Caroline and Opal, but to losing her family too. As a matter of fact, *Whim for Whim* is more focused on economy and the family than it seems. The eighteenth-century family hinged on patriarchy which provided stability and security to men and reproduced the hierarchical scheme of the head of state governing his

subjects. The masculine line was privileged: men inherited, protected women, and established moral principles. Meanwhile, the system was oppressive for women, who depended on male parents and relatives, and they suffered more than anyone from the changes in society. The aristocrats saw marriage as a way to maintain their status (incorporation) or improve it (alliance) and they did not care about their daughter's love choice as long as that was respected.[11]

Mrs. Fangle is in love with a mask, with what the Count represents, which is not real at all. She is seduced by his words and reputation, not by the man himself. In a way, *Whim for Whim* deals with the social use of language and Caroline is the only character that realizes that words are used to flatter. She sees the Count through and when they are talking about duty to relatives, she hints to Opal: «Opal your uncle is not talking of what you sign yourself [sincerely affectionate], but of what you are» (Edgeworth, 2003, pag. 336). In *Belinda*, the Count's self-interest is transformed into Harriet Freke's selfishness and manipulative nature. However, in *Whim for Whim* the Count is a criminal and the most important mask of the play at a time in which masquerades themselves were very popular in Britain: «At a masquerade participants were freed by their disguise from the restraints of convention and the boundaries of the self. The facial mask made a major contribution to the 'universal privileges granted to voyeurism and self-display' on such occasions» (Clery, 2002, pag. 59). Edgeworth populates her work with pleasing characters who feed on pleasing others through flattery and sectarianism. Count Babelhausen orchestrates a secret society to become rich by duping wealthy people. To achieve his goal, he surrounds himself with a huge number of dependants. The incorporation of servants into Edgeworth's drama is not new and must be related to the French tradition she knew so well, as Ryan Twomey points out:

> Since the age of fifteen, when she had been disheartened by the «mere machinery» of the «waiting women & valets» of French theatre, Edgeworth had a drive to provide her fictional characters with an enhanced level of realism, and to ensure that they were afforded a recognizable voice — one with a definable location (2019, pag. 176).

In *Whim for Whim* the masquerade raisonée provides the occasion for the Count to get subscribers with the help of his associates, like Felix, who feels intimidated by the Count:

> COUNT (*stamping*). Dangerous! Cowardly reptile! Have not I your life or death in my power? — Talk to me of danger! — Did not I save you from hanging once and cannot I hang you tomorrow with half a word. (Edgeworth, 2003, pag. 306).

The Count's aim is clear: Sir Mordent must not marry and everything must come to his nephew Opal who is as manipulated by the Count as Mrs Fangle is. In order to accomplish this task, he counts with his self-victimizing French mistress, Mlle. Fanfarlouche. Ready to adopt the role required by the Count, Mlle. Fanfarlouche has no identity of her own and does not stop complaining. In the play, however, she gives very useful information to the audience on the Count's mysterious background:

> MLLE. Your angel! But don't talk to me of angel, don't talk to me of calm myself — I will never calm myself — I will never be an angel till you tell me wat you have done wid de hundred guineas you got from the Inglish man whose name has passed me — And de fifty Louis d'or you got from de lady, subscription for de great work — I live in poor lodgings — you in dis palais — I go on rack my head for you — I am your german Princesse, — I am your ghost — I am your everything — I play all your roles — I pay for my own dresses, and I have but two chemises in dis world — and when will you marry me as you promise Scelerat? — in writing Scelerat? (Edgeworth, 2003, pag. 303).

The Count's farce and imposture is linked to elaborate stage directions describing the particular atmosphere of the play to the spectators. Edgeworth paid attention to detail and elaborated on the props and instructions for the actors. An example is the one opening act four about the sacrificial altar:

COUNT BABELHAUSEN'*s house*

An Apartment hung with blue
with stars of silver over it

An Altar
on which is inscribed in large gold letters
To Pure Reason

The green curtains fringed with gold on each side of the Altar. On the Altar stands the statue of the Goddess of Reason with a lamp half veiled in her hand — On one side of the Altar stand six female novices swathed in various colored silk scarfs like Egyptians mummies — On the other side of the Altar stand 6 men dressed like slaves in chains — All the figures have the right arm at liberty and each holds an unlighted torch.

The stage is darkened
Mrs. Fangle – Count Babelhausen e3 Opal
The COUNT *dressed like Socrates*
FELIX *as the High priest*

(Edgeworth, 2003, pags. 353).

Another attractive issue in *Whim for Whim* is Edgeworth's approach to children's education, or more specifically, their educational satisfaction. Neither Christina nor Heliodorus find any pleasure in their course of education, which in the eighteenth century was different for boys and girls.[12] Christina and Heliodorus have a court of masters (elocution, music, geometry, attitudes and anatomy) and in their Gymnastikum there is a path of danger, a man of straw, a bag of sand and a pulley. Edgeworth does not go into detail, but they are following an innovative physical and intellectual course of education and they are educated together, without any sexual difference.[13] Nevertheless, Mrs. Fangle is not aware of her children's real needs and she has Christina and Heliodorus walk a path of danger minutely described by Edgeworth in a note:

> [A NOTE IN EDGEWORTH'S HAND IS ATTACHED TO MS HERE:
> IT WAS ORIGINALLY INTENDED TO EXHIBIT A GYMNASTIKUM WITH A PATH OF DANGER UP WHICH HELLE &

> CHRYSSE WERE TO WALK AND FROM WHICH ONE OF THEM WAS TO FALL & TO BE CAUGHT BY THE COUNT.
> A BAG OF SAND WAS TO BE DRAWN UP OVER A PULLEY WHICH CHRYSSE WAS TO PULL UP TOO HIGH & TO DRAW OVER THE PULLEY SO AS TO OVERWHELM HERSELF WITH A SHOWER OF SAND – BRAN TO BE USED INSTEAD OF SAND.] (Edgeworth, 2003, pag. 315).

Far from being a traditional nurturing or passive mother, Mrs. Fangle does not really care if her children get hurt since «Children must be hurt in trying experiments – Count you know maternal weakness spoils everything» (Edgeworth, 2003, pag. 314). Perhaps Mrs. Fangle's eccentricities are just an excuse to draw attention as an adult, which neither her nor Maria Edgeworth herself got as children.

Mrs. Fangle is not a happy mother and has mixed feelings towards her children. They are just an excuse to try her «experiments in Education» (Edgeworth, 2003, pag. 349). For Mrs. Fangle, her children are a source of anxiety because they give her problems and limit her freedom: «These children are the plagues of my life — I wish I had no children!— Nay not so either — for then I could not so conveniently try my new course of experiments in Education — Nor could I have a Gymnasticum with propriety» (Edgeworth, 2003, pag. 349). Mrs. Fangle falls prey of her own contradictions: she generates problems she does not really care about.

Family drama lurks behind comedy: Mrs Fangle's bad relationship with her children anticipates Lady Delacour's problematic connection with Helena. Both are cheated by a Count and by a quack respectively. Giving up her whims brings about the cure of her eccentricities and the reconciliation with her children. Mrs. Fangle's diamonds then become secondary to motherhood and female friendship. This part of the play is unfortunately too brief and has some Quixotic echoes. Mrs. Fangle realizes that she has been in love with an illusion and is restored to everyday life:

> MRS. F. (*suddenly changing her tone*). All's gone! I'm glad of it — Some stroke as this was wanting to cure me of my follies.
>
> *(Mrs. F. turns to her children)*

> My dear children — you have lost a governess — (and what a Governess did I give them!) — but you have found a mother.
>
> (Mrs. F. *embraces her children*)
>
> Let these diamonds be sold — this is the last night of Mrs. Fangle's extravagance — I will shew the world I can bear adversity better than prosperity — yes Caroline — forget my follies — I will be worthy of your friendship (Edgeworth, 2003, pag. 384).

The truth comes to light in two moments: in the first place, when Mrs. Fangle's children explain that the mysterious foreign princess in disguise is really Mlle. Fanfarlouche who took Mrs. Fangle's diamonds; in the second place, when male honour (Sir Mordent) rescues Mrs. Fangle: «The broker, the fellow who managed her money in the funds in whose hands against my [Sir Mordent's] advice she placed her whole fortune has played the villain — not a penny is forthcoming» (Edgeworth, 2003, pag. 336). Sir Mordent feels bound to Mrs. Fangle since the honor of a gentleman is sacred for him. In spite of Sir Mordent's efforts to preserve dignity, the proposal scene cannot be funnier with Mrs. Fangle paying little attention to him:

> SIR MORDENT (*gravely*). I hope Madam now that you are at leisure, you will do me the favor to be serious, and to give me a definitive answer to the proposal I had the honor to present you on the 7th Inst.
>
> *(Mrs. Fangle takes her tambourine and begins to play and practice steps)*
>
> SIR M. You don't hear me Mrs Fangle.
> MRS. F. (*pausing*). I do — I hear you perfectly well — I can hear you, and beat my tambourine and practice my tarantalla dance perfectly well — Caesar you know could do three things at a time — One thing at once is such a loss of life you know (Edgeworth, 2003, pags. 341-2).

The Count takes advantage of the masquerade to leave the stage and bow to all the company alarming Mrs. Fangle.

> COUNT. And I am upon earth — firm ground (*advancing with effrontery*). Sir Mordent Idem, I have the honor to leave you in a degree of astonishment which the occasion justifies — Mr Opal I wish you a happy descent from the clouds — My charming lady (*to Caroline*) I am rejoiced to see you in heaven (*to Mrs Fangle*) Dear, Dearest, dear lady for your sake & my own I lament your fatal loss of fortune.
>
> (COUNT *bowing to all the company as he passes*)
>
> MRS.F. My fatal loss of fortune! What can the man mean?
> (OPAL *springs* forward *& attempts to stop the Count who evades him and goes out bowing with an air of assurance*)
>
> (Edgeworth, 2003, pag. 382).

Gestures matter too since Mrs. Fangle discovers what has happened to her fortune through other characters' expressions which add tension to the scene, so no words are needed:

> MRS. F. Upon my word have had a narrow escape — Was this what the Count meant by my fatal loss of fortune?
>
> (*Sir Mordent & Caroline look at one another in silence*)
>
> MRS. F. Why do you all look at one another? Sir Mordent! Caroline! Have I or have I not lost my fortune?
>
> (Edgeworth, 2003, pag. 383).

2.3. Caroline: rationality and love trials

If Mrs. Fangle inspired Lady Delacour, an earlier Caroline could have inspired Caroline in *Whim for Whim* and this character will reappear later in the novel *Patronage* (1815). Caroline is not only the name that strong women bear in Edgeworth's works. Butler argues that Caroline is the typical Edgeworthian heroine and was inspired by Honora Edgeworth, one of Maria's stepmothers (1972, pags. 54, 248).[14] Edgeworth's first Caroline appears in *Letters for Literary Ladies* (1795), where she embraces

rationality and common sense opposing Julia, the exalted sentimentalist who is described as a «wanderer» and a «castle builder»: «What castles in the air are built by the synthetic wand of imagination, which vanish when exposed to the analysis of reason!» (Edgeworth, 1805, pag. 160).

We might be led to think that Edgeworth believed in the rational woman, like Caroline, but Caroline is far from perfect and has more features in common with Mrs. Fangle than it seems. The first one is that both confront patriarchy. Caroline sounds as independent as Mrs. Fangle and, when she tells Opal she prefers the general good, she hints to the possibility of remaining single: «And as I prefer yours to that of your fellow men and mine to that of my fellow women I will not sacrifice what I consider as the means of contributing to both — Perhaps vows of celibacy as well as poverty may be required of me» (Edgeworth, 2003, pag. 329). On another occasion she resorts to irony and says to Opal «it is one of the imprescriptable unalienable rights of woman to be heard» (Edgeworth, 2003, pag. 333).

Caroline is relevant in that she is not only placed at the same level as Mrs. Fangle in that both suffer and are the victims of the Count, but Caroline also mistrusts Opal and sees his faults, as clearly as Sir Mordent does. Caroline is jealous of the foreign German princess at the masquerade raisonée because Opal is following her: «Yes all my fears are now certainties — He loves another — And yet— perhaps I do him injustice — What suspense, what agony I feel amidst this scene of festivity, and noise, and folly» (Edgeworth, 2003, pag. 376). For Sir Mordent, Opal has whims, enthusiasm and will be a dupe, and Caroline agrees: «from what I can understand of the matter what he calls pure reason I should call it pure folly» (Edgeworth, 2003, pag. 328). Opal's romantic discourse is mixed with the political aspirations he puts first and makes him suffer:

> Opal. (*Aside*). Oh Caroline, Caroline! Why cannot I force myself to love another? Prejudice of constancy am I your slave in despite of pure reason — Is this the eternal enmity I have vowed to prejudice? To the wig of wigs (*Aloud*) If I could but see her face! Her eyes! (Edgeworth, 2003, pag. 381).

The first time that Opal asks Caroline to renounce the wealth he despises, he faces a stout refusal and a challenge: «Tell me the object and the means [of Illuminatism] —and do not treat me like a machine that is wound up and runs down without consciousness of its own motions» (Edgeworth, 2003, pag. 329). Adopting a down-to-earth stance, Caroline knows she cannot do much without money and she also realizes that Illuminism has no goals and no meaning. Then Opal romantically proposes Caroline giving her money to «the great work» (Edgeworth, 2003, pag. 338). The audience can see that Caroline's views are not selfish and Caroline is not cold, but a woman in love with an idealist, which will give her pain. Her soliloquy is a reflection on Opal's love and a depiction of her concern:

Caroline
Sola
(Throws herself into a chair, and burst into tears – then rises hastily)

> I am a fool to be angry with this madman — I am a greater fool for loving him — Has he, or has he not a new attachment? — His jargon cannot be meant to deceive — for he is honesty itself — No — t'is all Babelhausen's contrivance — Force himself to love another — Stay — Mrs Fangle talked of some German Princess – An Illuminée — Can it be this German woman? (Edgeworth, 2003, pag. 365).

Technically, Caroline is an important character in *Whim for Whim* for two reasons. Firstly, in comparison with other characters, Caroline is one who has most asides opening her heart to the audience. Like Lady Delacour, Caroline realizes the superficiality of the world: «Grave! — Oh Sir this is no time to look grave — You hear the masquerade has begun (*aside as she goes out*) How painful to wear the mask of gaiety with an aching heart» (Edgeworth, 2003, pag. 372). She is courted by the Count, as Mrs. Fangle is:

> CAR. (*aside*). I am convinced he knows of Mrs Fangle's loss of fortune, though how he has learnt the secret I cannot divine — but perhaps we shall unmask him yet — (*aloud*) And I will explain myself candidly to Count Babelhausen as soon as he has convinced me of the truth of what he hinted just now (Edgeworth, 2003, pag. 373).

Secondly, Caroline is very active. Linguistically very witty, Caroline is not only able to interact with many characters on stage, but she also adapts her discourse to each one and faces the course of events with determination. Her sympathy with Quaco when he states he has not taken the diamonds deserves the black man's praise: «Next to massa Opal I love her [Caroline] de best in de world» (Edgeworth, 2003, pag. 366) and Caroline then resolves to take action courageously:

> CAR. What a villain is this Felix — (*aside*) Yet Opal thinks him a man of genius and integrity — Opal! Opal! How easily are you duped by the appearance of virtue — But why am I thinking of Opal now? Some thing must be done immediately to arrest Felix — (*aloud*) Follow me Quaco — (*aside*) I'll consult my guardian — he has some sense — At present I have none — (Edgeworth, 2003, pag. 367).

In Edgeworth's play, Mrs. Fangle never introspects; she does not examine her life on stage. Though Mrs. Fangle is an unconventional woman like Lady Delacour and in a number of instances she is reminiscent of her, the protagonist in *Whim for Whim* lacks Lady Delacour's dynamism and appeal. Mrs. Fangle does not reveal her past as Lady Delacour does at the beginning of *Belinda*. In *Whim for Whim* there is no introspection and no self-parody as in *Belinda*, hinging on Belinda Portman's entrance into the world by the hand of socialite Lady Delacour, a frustrated mother, who will finally be restored to her family. Mrs. Fangle was somehow training for the future and its impact can be felt on Edgeworth's later fiction like *Helen* or *Leonora*. On the contrary, Caroline poetically examines her amorous life with Sir Morden when she feels jealous of Opal's attentions to a «foreign princess»:

> SIR M. Here's a fair trial now — if she [Mrs. Fangle] is what I think of what I thought her a woman of sense under all her follies — if she is what I think or thought her a woman of real feeling under the appearance of thoughtlessness, she will give up her whim to a man, who is really attached to her — What do you think Caroline?
> CAR (*sighing*). That even people of the best sense Sir, and the best hearts are sometimes strangely run away by their own whims (Edgeworth, 2003, pag. 372).

Not having a profession features as a handicap for the lovers' happiness and professional development features prominently in the Edgeworths writings. Sir Mordent would never consent to Opal and Caroline's marriage and Caroline agrees on this point. Unable to see the Count's through, Sir Mordent says he would be forever obliged to the Count if he could settle Opal's head and he envisions the Count as a man of the old school, as revealed in what Sir Mordent tells to the audience and to the Count himself:

> SIR M. (*aside*) He can't be a rascal – He's quite of the old school — (*aloud*) I am ashamed my carelessness should have occasioned so much trouble — The buckle is a trifle but I value it as a family bauble — (Edgeworth, 2003, pag. 323).

> SIR M. (*aside*). God bless me I have been mistaken — He is certainly no adventurer — He has the order of the red eagle — he must be somebody — (*aloud*) Eight pounds, charged with a cross red — Oval blue — J'aime l'honneur qui vient par la vertu — A fine motto, in the true old chivalry stile — Good old times — Good old times — I am glad to see any remains of them in modern days (Edgeworth, 2003, pag. 323).

Sir Mordent is not aware of the Count's duplicity and later on he hears the Count deny being an Illuminatus: «Who is in earnest in these things, when the effervescence of the first age is passed, unless he be a fool or a knave» (Edgeworth, 2003, pag. 324). The Count provokes so many doubts in Sir Mordent, whose soliloquy moves from the possibility of being cheated to his idealization of Mrs. Fangle:

> <He has returned my long diamonds buckle — he is certainly no adventurer> [*lightly crossed out*] — This Count is indeed a dangerous man — polite — nobly born — well connected — well informed — I hope he is not my rival — often at Mrs. Fangle — < I don't like that for if once she is taken with a new lover there is no chance for an old one > [*lightly crossed out*] — Charming bewitching whimsical creature! — with the learning of a batchelor [sic] of arts, the enthusiasm of a girl of fifteen, and the airs of a woman of fashion, she has wit and beauty enough to drive a man mad — Besides she's the best herald in England – I'll go, and see

> her immediately — Felix! — Felix! — my hat, cane, and gloves — Felix — <now I'll lay a wager> that fellow's not to be found — Whisk — the instant my back's turned he's off — Nobody knows where — But Mrs Fangle recommended him I'll bear it as long as I can (Edgeworth, 2003, pags. 324-5).

As afore mentioned, disguise and masks are paramount in *Whim for Whim* and just as Mrs. Fangle wanted to attract the Count through disguise, Caroline resorts to disguise to recover Opal's attention. During the masquerade raisonée, she appears dressed up as Aspasia and Opal as a slave. The young man is so passionately in love with her that he desperately needs to see her eyes. The Count thinks Aspasia is really Mlle. Fanfarlouche. Identity shift reveals the Count's villainy to Opal, who immediately asks Caroline to forgive his folly at the realization of the Count's authentic nature:

> OPAL. (*clasping his hands*). Heavens! What do I hear! What a scene of villainy! What a dupe I have been! (*stamping then turns suddenly to Caroline*) — And I have been exposing myself to Caroline all this time! But the Count! My Illuminatus dirigens! Villain of villains! And is this the great work! Is this the end of Illumination — And was it for this I was on the point of sacrificing all my hopes of happiness — Oh Caroline — can you ever forgive my folly? (Edgeworth, 2003, pag. 383).

3. CONCLUSION

Edgeworth's play deserves attention because it portraits on stage the New Woman in fashion at that time and because Mrs. Fangle and Caroline announced more elaborate female characters in Edgeworth's fiction. I have shown that instead of being built on opposites *Whim for Whim* is built on parallelisms: a rational character, like Caroline, turns out to be more passionate than she seems and passionate Mrs. Fangle finally adopts a rational approach and is reconciled with her role as a mother. Edgeworth does not embrace a radical critique of woman's position: she condemns absent mothers and far-fetched ideas if not grounded in reality and she denounces the use of woman as a patriarchal pawn,

too. As Mrs. Fangle said about the woman of fashion, it takes courage to be a woman.

With Mrs. Fangle, Edgeworth focuses on the middle-aged intellectual lady who lives in a world of her own and is isolated from real life problems. In the end, the lady is taught a lesson and redeemed of her flaws. However, a good deal of skepticism is filtered through the figure of the learned woman. In *Whim for Whim*, Mrs. Fangle is not really obsessed with becoming independent and sexually liberated through knowledge: Illuminatism simply becomes an appealing theory bringing her closer to Count Babelhausen at the cost of neglecting her maternal duties. Mrs. Fangle announces many frustrated mothers in *Belinda*, *Helen* and Edgeworth's collections of tales. Edgeworth makes a parody of sectarianism and certain attitudes associated with feminism: the neglect of children and the real world and the lack of practicability and common sense.

Mrs. Fangle's jewels represent female reasoning powers, which are temporarily lost and finally recovered. The attachment to the Count deprives Mrs. Fangle of her family's authentic affection. In *Whim for Whim*, the heroine helps the hero see what is happening around. Edgeworth punishes mercenary marriages and those who only seek women's fortunes. However, values like honour and women's reputation prevail and the interpretation of such values, as they are treated in the play, suggests a rather conservative interpretation of this play which is really a study of shame and intolerance at various levels: the main characters have no scruples about sacrificing the happiness of others, and comedy facilitates that they finally feel repentant for their actions —in fact, Mrs. Fangle's embrace of maternity at the end is not very convincing. *Whim for Whim* transcends the personal dimension: it not only gives us an idea about the way in which Edgeworth envisioned her early career, but it also helps us to understand her approach to eighteenth-century society.

4. Works cited

Anderson, Emily Hodgson (2009). *Eighteenth-Century Authorship and the Play of Fiction: Novels and the Theater, Haywood to Austen*. NY: Routledge.

Anderson, Misty G (2007). «Women Playwrights.» *The Cambridge Companion to British Theater 1730-1830.* Ed. Jane Moody and Daniel O'Quinn. Cambridge: CUP, 145-58.

Burroughs, Catherine B, (eds.) (2000). Introduction: Uncloseting Women in British Romantic Theatre. In *Women in British Romantic Theatre: Drama Performance, and Society, 1790-1840* (pags. 1-19). Cambridge: Cambridge UP.

Butler, Marilyn (1972). *Maria Edgeworth: A Literary Biography*. Oxford: Clarendon Press.

Clery, E. J.; Caroline Franklin and Peter Garside (2002). *Authorship, Commerce, and the Public: Scenes of Writing, 1750-1850.* Houndmills: Palgrave Macmillan.

Edgeworth, Frances (1867). *A Memoir of Maria Edgeworth with a Selection from her Letters.* Vol. I. London: Joseph Masters and Sons.

Edgeworth, Maria (1805). *Letters for Literary Ladies*. Third edition. London.

Edgeworth, Maria (1999). *Whim for Whim* (1798). In *The Novels and Selected Works of Maria Edgeworth.* General editor Marilyn Butler. Vol 12. Ed. Elizabeth Eger, ClíonaO´Gallchoir and Marilyn Butler. London: Pickering and Chatto.

Eger, Elizabeth, Clíona O'Gallchoir and Marylin Butler (2003). «Introductory Note». In *Whim for Whim*. 1798. *The Novels and Selected Works of Maria Edgeworth.* General editor Marilyn Butler. Vol 12. London: Pickering and Chatto.

Fernández Rodríguez, Carmen M. (2012). «Slight Productions: An Introduction to Maria Edgeworth's *Comic Dramas* (1817).» *Estudios Irlandeses* (7), pags. 33-43.

Fernández Rodríguez, Carmen M. (2017). «Enlightened Deception: An Analysis of Slavery in Maria Edgeworth's *Whim for Whim* (1798)», *Studi Irlandesi* (7), pags. 243-60.

Freeman. Lisa A. (2002). *Character's Theatre: Genre and Identity on the Eighteenth-Century English Stage.* Philadelphia: University of Philadelphia Press.

GALLAGHER, CATHERINE (1994). *Nobody's Story: The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace 1670-1820.* Oxford: Clarendon Press.

HAWTHORNE, MARK D. (2000). *Doubt and Dogma in Maria Edgeworth*. Diss. Gainsville: University of Florida Press, 1967. Rpt. in Ann Arbour, Michigan: UMI.

HILTON, MARY and JILL SHEFRIN (eds.) (2009). *Educating the Child in Enlightenment Britain: Beliefs, Cultures, Practices*. Surrey and Bolton: Ashgate

KELLY, GARY (2015). «Bluestocking Work: Learning, Literature, and Lore in the Onset of Modernity». In Deborah Heller (ed.), *Bluestockings Now! The Evolution of a Social Role* (pags. 175-208). Farnham and Burlington: Ashgate.

KILFEATHER SIOBHÁN MARIE (2003), «Introductory Note». *Belinda. The Novels and Selected Works of Maria Edgeworth,* vol. 2, (pags. vii-xlv). London: Pickering and Chatto

LUPPI, FABIO (2019). «Absent despite similarities: Maria Edgeworth and the Irish Stage». In Fiorenzo Fantaccini and Raffaella Leproni, *Still Blundering into Sense: Maria Edgeworth, her Contexts, her Legacy* (pags. 157-77). Firenze: Firenze University Press.

MCWHORTER HARDEN, O. ELIZABETH (1971). *Maria Edgeworth's Art of Prose Fiction*. The Hague and Paris: Mouton.

NUSSBAUM, FELICITY A. (1984). *The Brink of All We Hate: English Satires on Women 1660-1750.* Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky. Print.

NUSSBAUM, FELICITY A. (2005). «Actresses and the Economics of Celebrity, 1700-1800». In M. Luckhurst and Jane Moody, *Theatre and Celebrity in Britain 1660-2000.* Basingstoke (pags. 148-68). Palgrave.

POOVEY, MARY. (1984). *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley and Jane Austen*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

ROGERS, KATHERINE (1982). *Feminism in Eighteenth-Century England.* Brighton: the Harvester Press. Print.

ROTHERY, MARK and HENRY FRENCH (2012) *Making Men: the Formation of Elite Male Identities in England, c. 1660-1900.* Basingtoke: Palgrave Macmillan

SMITH, SYDNEY (1814). Review of *Patronage*. *The Edinburg Review* (23), pags. 416-34.

STRAUB, KRISTINA ET AL. (2017). *The Routledge Anthology of Restoration and Eighteenth-Century Drama*. London and New York: Routledge.

TWOMEY, RYAN (2019). Maria Edgeworth's *The Double Disguise*: Language Development, Experimentation, and the Importance of Juvenilia. *Estudios Irlandeses* (14), pags. 169-78.

TRUMBACH, RANDOLPH (1978). *The Rise of the Egalitarian Family: Aristocratic Kinship and Domestic Relations in Eighteenth-Century England*. New York, San Francisco and London: Academic Press.

YOUNG, MICHAEL and JOHAN MULLER (eds.) (2016). *Curriculum and the Specilization of Knowledge: Studies in the Sociology of Education*. Oxford and New York: Routledge.

5. NOTES

1 See Fernández (2017).

2 About the reasons for Edgeworth's absence from Irish theatre, see Luppi (2019).

3 The meaning and importance of names in *Whim for Whim* is explained by Eger (2003, pp. 281-2).

4 For a thorough analysis, see Fernández (2012).

5 See Siobhán Marie Kilfeather (2003).

6 Georgiana Cavendish or the Duchess of Devonshire (1757-1806) was a charismatic socialite and a fashion icon of her time. She gathered around her a large salon of literary and political figures. She became a political activist as the first woman to make active and influential front line appearances on the political scene. Catherine Macaulay (1731-91) was a radical political thinker and a historian who wrote the masterpiece *The History of England from the Accession of James I to that of the Brunswick Line (1763-83)*.

7 Felicity A. Nussbaum explains that Amazons developed their talents at martial arts and dressed in military custom: «the women of necessity evolved a government by and for women because they have been deserted, marooned or widowed» (1984, p. 44).

8 «Vibrantiuncle» is taken from David Hartley's *Observations on Man* (1749). «Milo-like» is used by Mrs. Fanfarlouche and it refers to the Greek athlete Milo of Crotona (see Eger's notes 39 and 45 to *Whim for Whim*, 2003, pags. 387-8).

9 The edition of the play includes the parts that Maria crossed out.

[10] This character alludes to Samuel Richardson's homonymous novel (1753) closely related to *Whim for Whim*. In Richardson, aristocrat Sir Charles prevents the marriage of Harriet Byron and libertine Sir Hargrave Pollexfen. There is a mask ball too and Sir Charles feels honor bound to Lady Clementina della Porretta, an Italian noble woman. Finally, Lady Clementina refuses to marry him and Sir Charles and Harriet can get married.

[11] On this aspect, see Mark Rothery and Henry French (2012) and Randolph Trumbach, (1978).

[12] On this aspect, see Mary Hilton and Jill Shefrin (2009) and Michael Young and Johan Muller (2016).

[13] On Richard Lovell Edgeworth's educational experiments with his eldest son, see Butler, 1972, pags. 37-8.

[14] However, scholars and reviewers complained about her lack of appeal. For McWhorter, she looks quite insipid (1971, pag. 190). *The Quarterly Review* already labeled her as uncomfortable: «The heroine is one of those 'faultless monsters' that would be so delightful in real life, where they unluckily never appear, and that are quite unsupportable in a novel, where we continually meet with them» (Smith, 1814, pag. 16).

TÍTERES BIDIMENSIONES: LAGAR, BARRADAS, LORCA, LANZ

TWO-DIMENSIONAL PUPPETS: LAGAR, BARRADAS, LORCA, LANZ

Andrew A. Anderson
Universidad de Virginia
(aaa8n@virginia.edu)
https://orcid.org/ 0000-0001-9496-0472

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.10
ISSN 2444-3948

Resumen: Una cadena de amistades conectaba a Celso Lagar con Rafael Barradas en Barcelona, Barradas con Federico García Lorca en Madrid, y Lorca con Hermenegildo Lanz en Granada. A través de estos vínculos, entre 1916 y 1923, se comunicó una serie de ideas relacionadas, sobre experimentos vanguardistas en el arte y el teatro. *El planismo* de Lagar influyó en Barradas y su *vibracionismo*, en colaboración con Gregorio Martínez Sierra, Barradas desarrolló sus ideas sobre el Teatro para los Niños y las figuras planas, mientras que Lorca y Lanz, inspirados también por las miniaturas medievales, las puso en práctica en su escenificación del *Misterio de los Reyes Magos*. Este artículo rastrea todas las etapas y los detalles de estas innovaciones interconectadas y demuestra varios casos de influencia o inspiración inadvertidos hasta ahora.

Palabras Clave: Teatro plano; figuras recortadas; teatro para los niños; retablillo; vanguardia histórica.

Abstract: A chain of friendships connected Celso Lagar with Rafael Barradas in Barcelona, Barradas with Federico García Lorca in Madrid, and Lorca with Hermenegildo Lanz in Granada. A series of interrelated ideas about avant-garde experiments in art and theatre was transmitted through these links between 1916 and 1923. Lagar's *planismo* influenced Barradas and his *vibracionismo*, Barradas in collaboration with Gregorio Martínez Sierra developed his ideas about the Theatre for Children and flat figure puppets, while Lorca and Lanz, inspired in addition by medieval miniatures, put those ideas into practice in their staging of the *Misterio de los Reyes Magos*. This article traces all these steps and the details of these interconnected innovations, demonstrating several cases of influence or inspiration that have gone unnoticed until now.

Key Words: flat theatre; cut-out figures, theatre for children; puppet-theatre; avant-garde.

Sumario: 1. Introducción. 2. Celso Lagar. 3. Rafael Barradas. 4. Rafael Barradas y Gregorio Martínez Sierra. 5. Barradas, Martínez Sierra y Federico García Lorca. 6. Federico García Lorca y Hermenegildo Lanz. 7. Conclusiones. 8. Obras citadas. 9. Notas.

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Andrew A. Anderson es profesor emérito de literatura española en la Universidad de Virginia. Es especialista en la obra de Federico García, la vanguardia histórica española y el teatro español de entreguerras. Entre sus libros se cuentan *Lorca's Late Poetry: A Critical Study* (1990), *García Lorca: «La zapatera prodigiosa»* (1991), *García Lorca: «Yerma»* (2003), *El veintisiete en tela de juicio* (2005), *Ernesto Giménez Caballero: The Vanguard Years* (1921-1931) (2011), *El momento ultraísta. Orígenes, fundación y lanzamiento de un movimiento de vanguardia* (2017), *La recepción de las vanguardias extranjeras en España: cubismo, futurismo, dadá* (2018) y *Lorca's Poetic Practice from «Poemas en prosa» to «Poeta en Nueva York»* (2021). Ha preparado ediciones críticas de la poesía tardía de Lorca (1988), el *Epistolario completo* (1997, con Christopher Maurer), y *Poeta en Nueva York* (2013). Entre sus muchos artículos ha publicado extensamente sobre Ricardo Baeza y el teatro.

1. Introducción

Existe una cadena de vínculos, de amistad, colaboración y posibles influencias, entre Celso Lagar (1891-1966), Rafael Barradas (1890-1929), Federico García Lorca (1898-1936) y Hermenegildo Lanz (1893-1949). Lagar vivió en París entre 1911 y 1914, un periodo de intensa actividad artística, y cuando volvió a España entró en los círculos vanguardistas en Barcelona y Madrid donde dio a conocer su propio «ismo», el planismo. La trayectoria del pintor uruguayo Barradas, radicado en España desde 1916, lo sitúa también en Barcelona y Madrid, y poco después de su llegada empezó a desarrollar su estilo personal que denominó el vibracionismo. Lagar y Barradas pasaron bastante tiempo juntos y se admiraban mutuamente. Que sepamos, Lorca nunca conoció a Lagar—este volvió a Francia antes de la llegada del granadino a Madrid—, pero sí tuvo una fuerte y duradera amistad con Barradas. En 1917 Lanz, recién salido de la Escuela Especial de la Real Academia de San Fernando, llegó a Granada para ejercer de profesor de dibujo. Allí conoció a Lorca y a Manuel de Falla y colaboró con ellos en varios proyectos durante los años veinte. Este ensayo se centrará en un aspecto determinado de las múltiples conexiones entre estas cuatro figuras, un aspecto donde convergen los estilos artísticos de vanguardia, los proyectos dramáticos, y el diseño de figuras para representaciones de títeres. De esta manera podremos rastrear de cerca el camino que conduce desde el llamado planismo de Lagar hasta el teatro plano de Lanz.

2. Celso Lagar

Para desarrollar su carrera incipiente, en 1911 Celso Lagar se dirigió a París, becado por el Ayuntamiento de Ciudad Rodrigo. Allí conoció al escultor Joseph Bernard y a Derain, Léger, Metzinger, Modigliani y Soutine, entre otros pintores, además de su futura esposa, la escultora Hortense Bégué. Durante este periodo gradualmente se convirtió de escultor en pintor, y aunque coincidió con la eclosión del cubismo, sus lienzos de la época sugieren la influencia primordial de Cézanne y también de algún *fauve*. Con el estallido de la primera guerra mundial, volvió a España y se estableció en Cataluña. Pasó temporadas en los Pirineos, Horta, Girona y Blanes, aunque residió principalmente en Barcelona.

Allí, a finales de enero de 1915, inauguró en las Galerías Dalmau su primera exposición individual celebrada en España, mostrando unas sesenta obras al lado de cuatro esculturas de Bégué.[1]

En una entrevista realizada con Parmeno (José López Pinillos) en 1917, Lagar evocaría su estancia parisiense, mencionando a Bernard, Matisse y Picasso (curiosamente, según Lagar, todavía en su «época azul»). Afirma que no imitó las obras de estos «porque cuando las vi ya había yo inventado el "planismo"» (Parmeno, 1917, págs. 1-2). Efectivamente, fue durante los años pasados en París cuando desarrolló este «ismo» propio, cuyas características plasmó por vez primera en una frase insertada en el catálogo de la exposición en Dalmau: «Après le sentiment, la couleur et la forme comprises dans le planisme et le volume sont les éléments du bel art» (*Exposició Celso Lagar*, pág. 5). D'Ors saludó positivamente a Lagar y su exposición en *España* (Xenius, 1915), y Lagar le respondió en un breve artículo publicado en una revista gerundense, elogiando a Cézanne y extendiéndose un poco más sobre el planismo: «El renacimiento de la pintura moderna es la continuación del arte del Greco en su manifestación plánica del volumen y la profundidad»; «El volumen que existe entre un objeto que figura en primer término y el último—esa serie de volúmenes que llamo yo interiores—, es la compenetración del ambiente y el aire dentro de una superficie plana» (Lagar, 1915, pág. 181).

En la capital catalana Lagar empezó a entrar en los nacientes círculos vanguardistas. Tuvo exposiciones en la sala de La Cantonada en mayo de 1915 y en las galerías Laietanes en septiembre-octubre de 1916, mayo de 1917 y abril de 1918 (Anderson, 2018, págs. 120-122, 129-130, 147-148; Fontbona, Montmany, Navarro y Tort, 1999, págs. 188-189), aunque también se desplazó a Madrid durante una temporada (noviembre de 1916 hasta abril de 1917) para organizar una primera exposición allí, en la Galería General de Arte Moderno (marzo de 1917) (García García, 1998, II, págs. 444, 447-448, 455, 478; Anderson, 2018, págs. 40-41). En Barcelona, llegó a conocer a figuras significativas como Josep Dalmau, Joan Salvat-Papasseit (además de poeta, encargado de la librería de Laietanes), Josep Maria Junoy, Vicenç Solé de Sojo, Josep Maria de Sucre y Joaquín Torres-García (García-Sedas, 2001b, pág. 63; Torres-García, 1939, pág. 168). Insertó dos dibujos de desnudos y un xilograbado vanguardista en *Revista Nova* (Lagar, 1916a, 1916b, 1916c), *Vell i Nou* le dedicó un artículo sustancioso (Jori, 1916), publicó dibujos

vanguardistas en *Un Enemic del Poble* y *Troços* (Lagar, 1917a, 1917b), y otro desnudo en *Un Enemic del Poble* (Lagar, 1918).

Aunque la noción del planismo remonta por lo menos a 1915, en años sucesivos y durante el periodo barcelonés comenzaron a menudear las referencias. Lagar expuso el cuadro *Ensaig de llum per planisme* en Laietanes en septiembre-octubre de 1916 (García García, 1998, II, págs. 429, 433-434), al reseñar la exposición de mayo de 1917 Salvat-Papasseit se fijó en «la tendència planista, que és la que en ell domina i que és el que's proposa» (J.S.P., 1917), y el dibujo que apareció en *Troços* se titulaba «Composició planista». Sin embargo, fue en la exposición de Laietanes de abril de 1918 donde realmente se plasmó y se difundió el marbete. Entre casi cincuenta obras colgadas, trece constituían una sección denominada «Planisme» (García García, 1998, II, págs. 502, 507; García García, 2010, pág. 43; Faxedas Brujats, 2016, parágrafo 16), y las reseñas se refirieron a «la seva teoria planista», «unes obres planistes que s'aparten per complet de la seva producciò tradicional», o su «pintura intel·lectual [...] estructurada per plans, que ell anomena planisme» (F.S.R., 1918; Llorens i Artigas, 1918; E.-N. P., 1918).

3. Rafael Barradas

Mientras tanto, Rafael Barradas residió en Barcelona durante tres periodos de su vida, unos meses en 1914, entre febrero de 1916 y agosto de 1918, y luego de nuevo a partir de 1926 (Pereda, 1989; Brihuega, 1992; Faxedas Brujats, 2016).[2] Dentro de la red de amistades que iba formándose allí, parece probable que Barradas y Lagar se conocieran bastante temprano, que Barradas conociera a Salvat-Papasseit a través de Lagar, y luego que Barradas conociera a Torres-García a través de ambos amigos (García-Sedas, 2001b, pág. 63; Faxedas Brujats, 2016, parágrafo 14).[3] Lagar y Barradas coincidieron en Barcelona entre febrero y noviembre de 1916, y entre abril de 1917 y agosto de 1918, y un dibujo de aquel, dedicado «A mi amigo Barradas», que se cree hecho en 1916, apoya estas conjeturas (García García, 1998, II, pág. 496; García García, 2010, págs. 62-63; Faxedas Brujats, 2016, parágrafo 13; Faxedas Brujats y González, 2021, pág. 39).

Imagen 1. Dibujo de Celso Lagar (c. 1916) dedicado a Rafael Barradas.

Barradas, como Lagar, desarrolló su «ismo» individual, el vibracionismo, mezcla principalmente de elementos cubistas y futuristas, estilo que caracterizó su producción durante este periodo y presentó en público entre diciembre de 1917 y marzo de 1918.[4] «El planismo, el cubismo, el puntillismo, el fauvismo, el ultraísmo, todos los ismos subversivos me embriagaban como otros tantos champanes», diría Barradas en 1922 (Samblancat, 1922). No es difícil imaginar el contenido de las conversaciones mantenidas entre los dos pintores en aquel entonces, versando sobre los movimientos de vanguardias, las innovaciones estilísticas, y sus propios credos artísticos.

Esta interacción continuó cuando Lagar y Bégué viajaron a Madrid, hacia finales de 1918, para preparar su segunda exposición celebrada en esa ciudad, esta vez en el Ateneo, entre el 21 de noviembre y la primera decena de diciembre (Anderson, 2018, págs. 50-52).[5] Barradas, ya fijado en la capital desde agosto, vivía en su primer piso allí, en la calle León,

cercano del Ateneo. Juntos en una mesa del café Colonial—el sitio de la tertulia de Cansinos Assens y los ultraístas—él y Lagar escribieron una breve tarjeta postal a Torres-García (García-Sedas, 2001a, pág. 142).[6] El catálogo de la exposición anunciaba una «Exposición planista»; la de abril de 1918 había incluido un apartado dedicado al nuevo estilo, pero ahora toda la muestra—treinta y dos cuadros—aparecía catalogada bajo este rótulo.[7]

Imagen 2. Dibujo de Rafael Barradas evocando la exposición de Celso Lagar en el Ateneo.

En una página entera del periódico madrileño *El Fígaro* Barradas le rindió homenaje a Lagar, creando dos dibujos—uno grande, de los pisos de un edificio, el otro pequeño, especie de impresión de la exposición—que se reprodujeron al lado de un dibujo de Lagar y la reseña de López Martín (1918) sobre su pintura «ultramodernista».[8]

LA EXPOSICION DE CELSO LAGAR

COMENTARIOS VIBRACIONISTAS, POR F. BARRADAS

DIBUJO PLANISTA, POR CELSO LAGAR

Fernando LOPEZ MERCIN

CELSO LAGAR, por Barradas

Imagen 3. Página de *El Fígaro,* con un dibujo de Celso Lagar (arriba a la izquierda) y dos de Rafael Barradas (centro y abajo a la derecha).

Más tarde, hacia 1922, se hablaría del planismo de Barradas, pero en aquel momento este estilo implicaba una técnica distinta a la de Lagar (Brihuega, 1992, pág. 30; Carmona, 1992, pág. 125).[9] El planismo barradiano se puede observar en lienzos como *Pilar y Antõnita*, *Retrato de Pilar*, *La niña de la muñeca*, *La familia*, *Hombre en la taberna*, *Hombre en el café* y varios más. Y esta terminología también se reflejaba en algunos artículos contemporáneos: Vaquer se refirió a «sus desconcertantes dibujos, que llama *extraplanistas*» (Vaquer, 1922), mientras que Abril trazó su evolución: «ha pertenecido Barradas al *vibracionismo*, al *simultaneísmo*, al *cubismo*, al *planismo*, al *expresionismo*, al *clownismo* y ahora está a punto pertenecer al *faquirismo*», y explicó brevemente que «Barradas hacía *planismo*. ¿Qué quería decir esto de planismo? Quería decir que el pintor prescindía en sus cuadros de la perspectiva lineal» (Abril, 1923, pág. 205).[10]

4. Rafael Barradas y Gregorio Martínez Sierra

Bastante antes de estas últimas evoluciones en la trayectoria de su pintura, Barradas había conocido al crítico de arte José Francés, y a través de él entró en contacto con el escritor y empresario teatral Gregorio Martínez Sierra, probablemente hacia fines de 1918 o principios de 1919 (Ignacios, 1953, págs. 70, 75-76; Brihuega, 1992, pág. 23; Fuster del Alcázar, 2004, pág. 23; Peláez Martín, 1992, págs. 92-93). Martínez Sierra, impresionado por su talento, lo contrató primero como ilustrador de unos libros de la Biblioteca Estrella, pero después de unos meses se intensificó la colaboración entre ambos con iniciativas para el teatro Eslava (Fuster del Alcázar, 2004, págs. 25-26; Alba Nieva, 2015, págs. 235, 373-374).[11] Para la temporada navideña de 1919-1920, Martínez Sierra ideó dos espectáculos especiales: *Eslava-Concert*, «caricatura de varietés», atribuido a Antonio Asenjo y Ángel Torres del Álamo (en cartel desde el 28 de diciembre hasta el 21 de febrero), y *Kursaal*, otra obra miscelánea de varios autores, en tres partes con diversos «números» (23 de febrero de 1920 hasta el 29 de abril). Barradas creó por lo menos unos diseños para *Kursaal*, puesto que el número «Arte de amar. Comedia de payasos» tenía «caricaturas de Barradas» («Eslava», 1920; Alba

Nieva, 2015, págs. 235-236). Una foto («Fotos», 1920) muestra la escena en cuestión:

UNA ESCENA DEL NUEVO ESPECTÁCULO «KURSAAL», QUE SE HA ESTRENADO EN EL TEATRO ESLAVA *Fot. Alfonso*

Imagen 4. Un momento de la escena «Arte de amar. Comedia de payasos» de *Kursaal*.

Queda claro que está inspirada en un dibujo original que luego se reprodujo en el libro de 1926 atribuido a Martínez Sierra, donde se titulaba «Teatro de los niños»:

Imagen 5. Boceto de Rafael Barradas para un decorado del Teatro de los Niños (Martínez Sierra, *Un teatro de arte en España*, pág. 161).

En las semanas inmediatamente anteriores al estreno de *Eslava-Concert* (28 de diciembre), Barradas pensaba que su participación en la creación de estos entretenimientos teatrales iba a ser más importante de lo que finalmente fue. Describió su proyecto a Torres-García en una carta del 21 de diciembre de 1919:

> He trabajado mucho este mes preparando el primer espectáculo plástico que llevo al teatro.
>
> [...] del 25 al 6 de enero se representará en el Teatro Eslava mi primera obra de este *Mi teatro*.
>
> Se trata de un cuento infantil. Los actores son dibujos con movimiento que quedarán muy bien; y, si esto gusta, ya tenemos proyectado con Martínez Sierra hacer cosas *muy atrevidas*.
>
> Catalina Bárcena me interpretará la parte que se lee, caracterizada según mis figurines—y queda muy bien—. Los comentarios musicales son de Carmen, que ha llegado a *entender tan bien la cuestión calidades* y el argumento, que estoy maravillado de su evolución. (García-Sedas, 2001a, pág. 191)

Es difícil saber qué pasó durante la semana que separaba esta carta del estreno de *Eslava-Concert*, pero según los detalles que se conservan del montaje, no coincide con lo que Barradas había concebido. Tres caricaturas dibujadas por Fresno (1920) captan escenas de distintos cuadros de *Eslava-Concert* con actores humanos. Otra evidencia con respecto a las ideas de Barradas confirma la marcada diferencia entre la propuesta y el resultado. Por ejemplo, un cartel para el «Teatro de los niños» (Martínez Sierra, 1926, pág. 35) lleva, de modo significativo, la fecha de 1919:

Imagen 6. Cartel de Rafael Barradas para el Teatro de los Niños (Martínez Sierra, *Un teatro de arte en España*, pág. 35).

Y otro diseño esbozado (Martínez Sierra, 1926, pág. 131) muestra precisamente el tipo de figura que Barradas había descrito en su carta, dentro de una embocadura o un retablo:

Imagen 7. Boceto de Rafael Barradas de embocadura, decorado y figuras para el Teatro de los Niños (Martínez Sierra, *Un teatro de arte en España*, pág. 131).

La próxima carta de Barradas a Torres-García, del 19 de enero de 1920, confirmó el aplazamiento del proyecto:

> Posiblemente en febrero irá mi espectáculo plástico en [*sic*] el teatro Eslava.
>
> Éste ya está pronto y estupendo (ya lo hemos ensayado), y si no lo hemos dado aún, es porque mi gran amigo Martínez Sierra quiere que éste se haga el mismo día que otra obra que prepara actualmente, de gran fuerza plástica. Una comedia en tres actos representados por los artistas o sea [*ilegible*]; pero, en el fondo, de la misma fuerza plástica.
>
> Creo que ya le dije en mi anterior que los comentarios musicales del primer espectáculo son de Carmen, que ha hecho unas cosas de calidad

> de cajita de música al piano, algo maravilloso. Los motivos son, desde luego, muy sabrosos. En uno de los cuadros—que es un interior de dormitorio de niños—la música es un arrorró, estupenda; luego, una marcha al pasar por la escena los Reyes Magos. Luego una musiquita de las estrellas que es algo de cristal, de ranas y de hojas secas. Son muy lindas. (García-Sedas, 2001a, págs. 196-197)

Al mismo tiempo se nota que un elemento clave ha cambiado, puesto que aquí Barradas habla de actores, no de figurines.

Una tercera carta, del 24 de febrero de 1920, fue escrita justo después de la primera representación de *Kursaal*, y la descripción ofrecida por Barradas tiende a sugerir una contribución suya más extensa de lo que queda registrada en los anuncios periodísticos acerca del montaje:

> Anoche hemos estrenado en el teatro Eslava una obra a base de mi pintura expresionista. No la entendieron... Martínez Sierra, autor del libro, está muy contento; La Argentinita, intérprete principal, también. Y yo, *desde luego*.
>
> Espero que, con mi fórmula, los convenceré. ¿Cuándo? No sé, pero llegará un día. Mi fórmula es muy sencilla dada mi facilidad de ser humorista; yo los hago reír primero, luego lo otro *colará*.
>
> Este espectáculo de *clowns* que hemos hecho es una apariencia caricatural, pero en el fondo... *eso*: lo que yo les *hago tragar*; ese plasticismo, nuestro aun cuando lleva el antifaz del humorismo... *es cáustico*...
>
> Anoche, en el debut, primero bien; las gentes no se atrevieron a patear; sin embargo durante un momento, yo creí que el teatro de bote a bote se iba a descoyuntar. ¡Cómo le gustaría a Ud. esta obra mía!
>
> Desde el paraguas y la maleta de los *clowns* hasta la caracterización de éstos, y los figurines, interpretados a la aguja por Carmen, todo, todo es bien mío, con una extraña y nueva lógica de la expresión.
>
> Este teatro mío se abrirá camino. Será el cuadro en el teatro, donde los personajes son insignificantes actores plásticos. Ahora, preparamos otro más fiero. (García-Sedas, 2001a, págs. 202-203)

Finalmente, otra carta del 27 de agosto (no consta el año pero podría ser de 1920), dirigida ahora a Martínez Sierra, indica que Barradas había progresado del diseño escenográfico y vestuario a la composición completa de nuevos espectáculos:

> Confío, en su poder los proyectos de *El tatuaje de Lopis* [¿?] y *Novelón*.
>
> El *Tatuaje* lo hice pensando en ese programa de Navidad que hemos acariciado tantas veces.
>
> El *Novelón* sería más bien para un fin de fiesta—aunque es de un charlotismo que también divertirá a los chicos. También tengo en preparación otra comedieta muy divertida que si Vd. quiere se la mandaré. También es clownista—se titula *La mala sombra o el chaleco con cuatro patas*.
>
> Para el guiñol plano si le interesa puedo adaptar unas cosas que tengo pensadas y si Vd. quiere yo le puedo proyectar una especie de programa variado para esa matinée que tenemos... (Alba Nieva, 2015, pág. 379)[12]

Resumiendo: la concepción original involucraba actores que «son dibujos con movimiento», pero luego se refirió a «artistas», en *Kursaal* la Argentinita fue la «intérprete principal», y finalmente los planes se bifurcaron en obras para actores y otras obras para el «guiñol plano».

Con referencia a este último género, debemos recordar que ya en la época catalana Barradas y Torres-García fabricaban juguetes,[13] y que nada más establecida en Madrid la familia, y en primer lugar Carmen, empezó a confeccionar muñecas para la Casa Pagés, para complementar sus escasos ingresos (Pereda, 1989, pág. 88; García-Sedas, 2001a, pág. 147 nota 3; Virgili Carbonell, 2004, pág. 38).[14] Aún más notable fue la publicación en el otoño de 1918 en una página «Para los niños» (1918) de un juego o puzzle ilustrado (y probablemente también escrito) por Barradas, donde unas piezas recortables se reorganizaban para formar una especie de «retrato»:

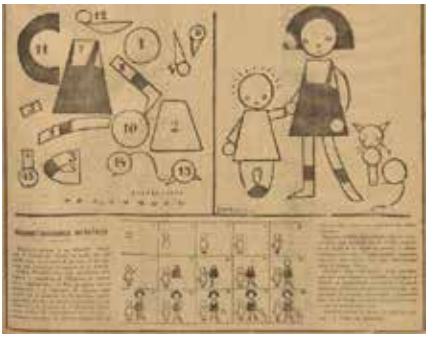


Imagen 8. Página de *El Fígaro* con el juego o puzzle dibujado por Rafael Barradas.

Su interés temprano en este tipo de artefacto se confirma en una carta que dirigió a Torres-García el 25 de febrero de 1919. Allí le relataba sus planes para una exposición infantil:

> ...junto con los cuadros, trabajos a tijera, rompecabezas inventados por mí, que son muy nuevos (con intención indirecta cubista); luego juguetes de madera, cartón, papel, y varios libros que el editor [Casa Mateu] me está imprimiendo. Bueno, con todo esto—que acompañarían muñecos de trapo y animales que también tengo hechos—pensé hacer esa exposición [...] ya no faltaba más que esperar a que estuvieran mis libros prontos y los varios muñecos de papel impreso,... (García-Sedas, 2001a, pág. 155-156)

Aunque la exposición no llegó a celebrarse, lo importante aquí es la descripción de los artículos que pensaba incluir en ella, y más que nada esos «muñecos de papel impreso» que se dan la mano con los «dibujos con movimiento» y el «guiñol plano» ya mencionados.

Durante la próxima temporada de Navidades, dos breves referencias en la prensa, ambas del 24 de diciembre de 1920, sugieren que el proyecto del «Teatro de los Niños» estaba a punto de realizarse. En la Nochebuena, pues, se anunció que se preparaba el cuento infantil *Matemos al lobo*, de Luis de Tapia, como «regalo de Navidad» para los niños, mientras que el decorado, el diseño de los trajes y la *mise en scène* corrían a cargo de Barradas («Correo de teatros», 1920; «Teatros», 1920). Pero la obra no llegó a representarse, y *No te ofendas, Beatriz*, de Arniches y Abati, siguió dominando la cartelera.

Así, no fue hasta 1921-1922 que Martínez Sierra volvió a montar espectáculos especiales acordes con la estación. *Linterna mágica* se estrenó el 16 de diciembre, otro entretenimiento compuesto de números líricos, hablados y coreográficos. En un principio iba a tener «quince decoraciones nuevas de Fontanals, Bürmann y Barradas», pero luego se atribuyó el decorado y los figurines solo a Fontanals y Barradas («Guía de espectáculos», 1921; J.L. de M., 1921). Poco después, el 29 de diciembre, ya se dieron representaciones del largamente anhelado «Teatro de los niños». Ahora sí se montó *Matemos al lobo*, con tres decoraciones de Barradas, al lado de *Viaje al portal de Belén*, de Manuel Abril, con cinco decoraciones de Fontanals, Bürmann, y Barradas («Teatros. Eslava», 1921), y ciertos

números adaptados de *Linterna mágica* («Los teatros. Eslava», 1921). Pinocho, Caperucita encarnada, Cenicienta, El gato con botas, Pulgarcito y La bella durmiente (La bella del bosque) se incorporaron en la obra de Tapia («Gacetillas teatrales», 1921; A., 1921). El espectáculo se mantuvo en cartel hasta el fin de enero, y luego la oferta se refrescó completamente el 4 de febrero con una «comedia de magia» de Martínez Sierra, *Viaje a la isla de los animales*, basada en una antigua farsa de guiñol, y protagonizada por Pinocho. Barradas diseñó seis decoraciones nuevas y los trajes. El programa se completó con dos piezas adicionales, *Aladino, o la lámpara maravillosa*, descrita como una «película norteamericana», y *Charlot, viajero*, «pantomima grotesca» (extraída de *Linterna mágica*) («Informaciones teatrales», 1922; J.L. de M., 1922; J.A., 1922).[15]

Imagen 9. Momento durante la representación de *Un viaje a la isla de los animales*.

5. Barradas, Martínez Sierra y Federico García Lorca

Entre el Día de los Reyes Magos de 1920 y el de 1922 tuvo lugar otro montaje y otra colaboración muy importante: el estreno de *El maleficio de la mariposa* de García Lorca en el teatro Eslava. No se sabe si esta fue la ocasión del primer encuentro entre Barradas y Lorca, puesto que es posible que el escritor hubiera ya visitado la tertulia del Café del Prado, que frecuentaba—y casi regentaba—Barradas: «Un día, traído por algunos de los nombrados [los ultraístas], o quizá por Luis Buñuel, su compañero de la Residencia, apareció allí Federico García Lorca, quien al punto intimó con todos nosotros» (Torre, 2019, pág. 498).[16] En cuanto a su obra teatral, titulada originariamente *La ínfima comedia*, Lorca, y posiblemente también Martínez Sierra, habían pensado en escenificarla con títeres, pero luego el empresario cambió de opinión. Hacia mediados de enero de 1920 le notificó algo bruscamente: «Es el caso que he decidido hacer muy pronto *La ínfima comedia*, pero no en el guignol, sino formalmente, con los actores vestidos de animalitos. Ya tiene hechos los bocetos Barradas, y mañana probará algunos trajes ya confeccionados» (García Lorca, 1999, pág. 208).

Inicialmente Barradas estaba encargado de todo el trabajo escenográfico,[17] pero fue Fernando Mignoni quien finalmente diseñó las dos decoraciones.[18] Según Sigfrido Bürmann, «los decorados originales encomendados a Barradas representaban grandes escarabajos, mariposas y otros animalitos, pintados con colores brillantes» (Plaza Chillón, 1998, pág. 32), pero probablemente por las objeciones de La Argentinita (en el papel de la Mariposa) se descartaron (Peláez Martín, 1992, págs. 94 y 97, nota 37). Del trabajo preparatorio de Barradas se han conservado en el archivo de la Fundación Federico García Lorca cinco hojas de papel, dibujadas en ambos lados, con diseños preliminares para siete figurines, un escenario, y dos imágenes poco más que garabatos (Alba Nieva, 2015, pág. 252, nota 121).[19] Del montaje, estrenado el 22 de marzo de 1920, tras múltiples aplazamientos, disponemos de dos fotos de distintos momentos de la acción, con el mismo telón.[20] La reacción negativa del público a la obra y, por consiguiente, su cortísimo tiempo en cartel han sido descritos en múltiples ocasiones.[21]

6. Federico García Lorca y Hermenegildo Lanz

No obstante, como sabemos, con este revés Lorca no se desanimó, y continuó con la composición dramática e igualmente con su entusiasmo por los títeres, especialmente los de raigambre andaluza. Producto de este compromiso serían las conocidas obras de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* y el *Retablillo de Don Cristóbal*. Una primera versión, inacabada, de los «títeres de Cachiporra» se titulaba *Cristobícal* o *Cristobital*, en la que Lorca y Adolfo Salazar trabajaban durante 1921-22 (Cardinali, 1998, pág. 11; De Paepe, 1998, pág. 100).[22] Durante el verano de 1922 se barajaba la idea de llevar los *Cristobícal* o títeres de Cachiporra por la Alpujarra, en una excursión en la que habrían participado Lorca, Manuel de Falla, Manuel Ángeles Ortiz, Fernando Vílchez y José Mora Guarnido (García Lorca, 1997, págs. 153-154, 155; Rodrigo, 1984, pág. 120). En fechas próximas, el manuscrito principal de la *Tragicomedia* fue terminado el 5 de agosto de 1922 (Cardinali, 1998, pág. 12; De Paepe, 1998, págs. 93-98, 100).[23] Estos planes, por otro lado no realizados, condujeron a otro proyecto: hacer una representación de títeres en la casa de los García Lorca el 6 de enero de 1923, día de los Reyes Magos.[24]

Se montaron tres obras: el entremés *Los dos habladores*, en aquella época atribuida a Cervantes, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, texto según el programa «dialogado y adaptado al *Teatro Cachiporra Andaluz* por Federico García Lorca», y el *Misterio de los Reyes Magos*. Las primeras dos piezas se representaron con títeres de guante, pero no la tercera. Esta llevaba como subtítulo «(Teatro planista)». Efectivamente, en julio de 1922, al informar a Melchor Fernández Almagro sobre los nuevos proyectos de la tertulia de «El Rinconcillo», Mora Guarnido había mencionado que «otro es la fundación del teatro miniado español. Federico y Ortiz han tenido la idea de hacer un teatro de muñecos planos con fondos como los de las miniaturas de los códices antiguos para representar refundiciones del Romancero y teatro clásico español» (Rodrigo, 1984, págs. 120-121). A fines de diciembre de 1922, en una carta donde Lorca invitaba a Fernández Almagro a asistir al «teatrito», le contó que «para final representaremos ya en teatro planista el viejo *Auto de los Reyes Magos* con música del siglo XV y decoraciones copiadas del códice de Alberto Magno de nuestra Universidad» (García Lorca, 1997, pág. 165).

Para ayudarlo con el montaje, y crear la embocadura del retablillo, las decoraciones, los títeres y los figurines planos, Lorca llamó a otro amigo granadino, el artista Hermenegildo Lanz, a quien había conocido en la primavera de 1918 (Mata Anaya, 2019, pág. 20). Según Mora Guarnido, testigo presencial de la representación: «se puso en teatro planista el *Misterio de los Reyes Magos*. (Para éste, Hermenegildo Lanz había pintado las escenas y recortado los personajes, inspirándose en las miniaturas de un rico códice del siglo XIII, de la Biblioteca de la Universidad.)» (1923a), y en un segundo artículo desarrolló lo ya dicho:

> Junto a Federico García Lorca, el aguafortista Hermenegildo Lanz [...] ha hecho también su obra de teatrillo en el decorado y los personajes que han servido para la representación del *Misterio de los Reyes Magos*. Personajes y decorado están tomados de las miniaturas de un códice de Alberto Magno que hay en la Biblioteca de la Universidad granadina. Son ciento cincuenta figuras las que componen las diferentes escenas: los Reyes de Oriente y sus cortejos, la Corte de Herodes, la súplica de las madres desoladas por el decreto de degollación de los Inocentes... Todas ellas se mueven en un ambiente fantástico. O bajo un cielo azul intenso, en el cual brilla la estrella milagrosa del aviso, o en un campo de quebradas perspectivas, árboles raros, cielo de oro y con una ciudad ideal al fondo, donde la caravana final de los Reyes se pierde, en tanto que se oyen villancicos lejanos. (Mora Guarnido, 1923b)

Igualmente, en una carta del 14 de enero dirigida a su familia, Lanz les informó que «con el gran maestro M. de Falla y el poeta F.G. Lorca y yo hemos formado el teatro guiñol andaluz con la intención de perfeccionarlo y llevarlo al extranjero», y que, en cuanto a la segunda parte, «o sea el teatro planista, soy autor de la decoración y las ciento cuarenta figuras que han representado el milagro de los Reyes Magos» (Archivo Lanz, citada por Arcas Espejo, 2021, pág. 370).

Muchos años después se publicaron unos apuntes autobiográficos de Lanz donde volvió a referirse a su participación:

> Inspirado en la tradición del inquieto «Cristobica», genuino personaje andaluz, al frente de «su compañía», bajo la dirección del «empresario, Currito del Puerto» que innovó las costumbres con una representación de teatro planista de más de trescientas figuras, además de su elenco

> corpóreo, resultó ser un prolegómeno de lo que en el mismo año (25 de junio) había de estrenarse en París con el nombre de *El Retablo de Maese Pedro*. («Textos inéditos de Hermenegildo Lanz», en Castillo Higueras, 1978, s.p.)

Comparado con la mención contemporánea de ciento cuarenta, el número citado aquí parece exagerado; en el mismo catálogo se redujo a «más de 150 figuras planas articuladas» («Biografía», en Castillo Higueras, 1978, s.p.) mientras que en otro texto se procedió a una enumeración más detallada y aún más moderada:

> Para *El misterio de los Reyes Magos* [Lanz] realizó figuras recortadas planas, inspiradas en el Códice de la Universidad de Granada. Tres bocetos de decorados, doce figuras simples (de las que varias llevan en su parte posterior los nombres puestos por Federico García Lorca), las de los tres Reyes Magos y la de Herodes (con el nombre atrás con letra de Hermenegildo), y grupos formados por los tres Reyes Magos y pajes, dibujados a ambos lados, y otros más pequeños a un solo lado, diecinueve figuras individuales y una doble con hombre y mujer. («Notas descriptivas», en Castillo Higueras, 1978, s.p.)

El códice mencionado por Mora Guarnido y Lanz era el *Codex Granatensis*, erróneamente atribuido a Alberto Magno, y que contenía el texto del siglo trece *De natura rerum* de Tomás de Cantimpré, miniado por Martinus Opifex en el siglo quince.

Imagen 10. Iluminación de Alejandro Magno, su séquito y los árboles del sol y de la luna, miniada por Martinus Opifex, en el *Codex Granatensis* (https://bit.ly/38dmomT).

Una de las páginas del manuscrito ofrece una ilustración de Alejandro Magno y su séquito, todos a caballo, pasando al lado de los árboles oraculares de la luna y el sol, todos elementos que se pueden apreciar en los diseños de Lanz[25] y en las fotos sacadas durante la representación.[26]

Imagen 11. Varias figuras recortadas y pintadas por Hermenegildo Lanz para la representación del *Misterio de los Reyes Magos*.

En las dos escenas captadas, aunque haya un distinto telón de fondo, se mantienen los dos árboles como constantes.[27]

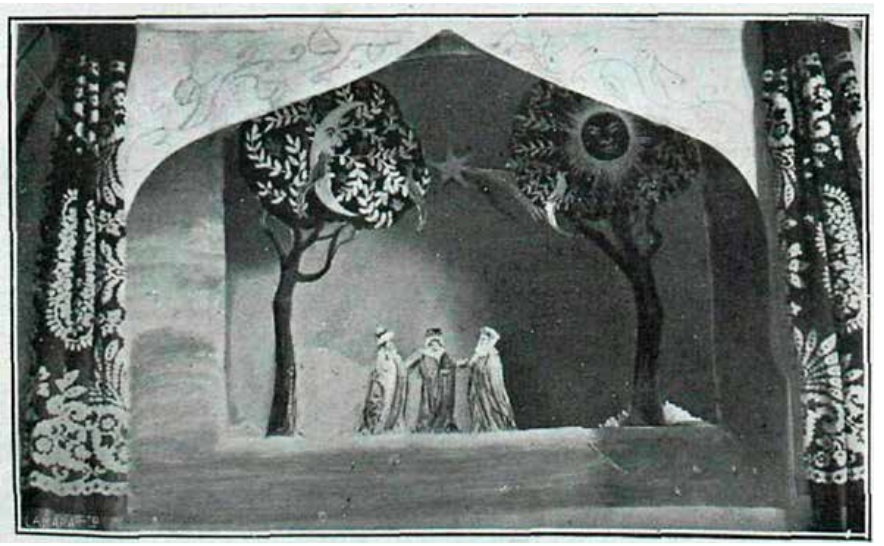


Imagen 12. Decorado y figuras de Hermenegildo Lanz, en un momento de la representación del *Misterio de los Reyes Magos*.

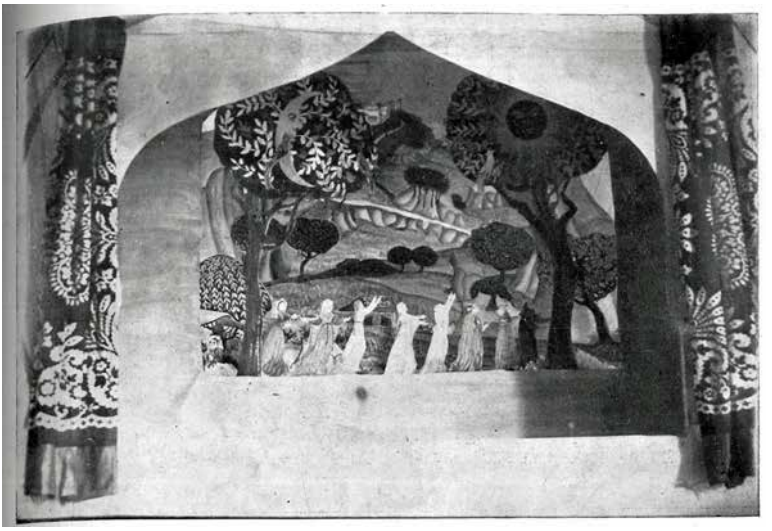


Imagen 13. Decorado, telón de fondo y figuras de Hermenegildo Lanz en otro momento de la representación del *Misterio de los Reyes Magos*.

Además, la embocadura del retablillo estaba ricamente decorada, en un estilo bastante *art nouveau*, y en los dos jarrones con asas a cada lado de la escena Lanz pintó «TEATRO DE LOS NIÑOS».[28] En la foto, don Cristóbal asoma entre los telones durante un entreacto.

Imagen 14. Embocadura del retablillo realizada por Hermenegildo Lanz.

7. Conclusiones

En la época que nos interesa, los niños, aunque solo los de familias relativamente acomodadas, podían disfrutar de teatritos de juguete con figuras recortadas. Varias empresas los fabricaban, entre ellas, la Estampería Económica Paluzie y las Industrias Gráficas Seix y Barral Hermanos (https://bit.ly/3ARhSEl). Entre 1915 y 1935 Seis Barral produjeron numerosos modelos de la serie llamada «El Teatro de los Niños». Carmen de Zulueta recuerda haber recibido uno precisamente de la marca Seix Barral (2011, pág. 69). De niño, Falla construyó su propio teatro de marionetas improvisado y siguió prefiriéndolo aún después de que sus padres le compraron un modelo comercial (Pahissa, 1956, pág. 26).[29] Guillermo Torre evoca haber jugado con su teatrillo (1954, pág. 14) y, por supuesto, Lorca tuvo uno, primero improvisado y luego uno «de verdad» comprado en «La Estrella del Norte», tienda ubicada en el centro de Granada (Couffon, 1967, págs. 23-24; Higuera Rojas, 1980, pág. 166).

Imagen 15. Ejemplo de un modelo del Teatro de los Niños fabricado por Seix Barral.

Este tipo de juguete constituyó, sin duda, el punto de partida para las iniciativas de Barradas y Lorca, pero sobre esta base podemos añadir una rica vena de influencias e inspiración que conduce desde Lagar hasta Lanz. En Barcelona Barradas conoció a fondo el planismo pictórico de Lagar, y más tarde el término fue esgrimido para denominar un estilo dentro de su propia evolución artística. Además, Barradas tenía múltiples conexiones con el mundo infantil—juguetes, muñecas, ilustraciones para libros, historietas, etc.—y esto, combinado con su entrada en el ámbito teatral de la mano de Martínez Sierra, explica cómo llegó a concebir su propio «Teatro de los Niños». Pero la intención de Barradas iba mucho más allá de la mera diversión: en sus cartas se refería a «mi primer espectáculo plástico», «cosas *muy atrevidas*» y «una obra a base de mi pintura expresionista» con «una extraña y nueva lógica de la expresión», mientras que confiaba a Torres-García que «este espectáculo de *clowns* que hemos hecho es una apariencia caricatural, pero en el fondo... *eso*: lo que yo les *hago tragar*; ese plasticismo, nuestro aun cuando lleva el antifaz del humorismo... *es cáustico*» (García-Sedas, 2001a, págs. 191, 202).[30] Barradas colaboró con Lorca en la escenificación de *El maleficio de la mariposa* y formaron una amistad muy estrecha. Cuando Lorca, hacia 1921, reanimó su entusiasmo infantil por los títeres, intensificado ahora por su familiaridad con la tradición andaluza popular, es indudable que habría tenido en cuenta también todo lo que oyó de Barradas y todos los diseños que vio. Lanz, igualmente, tenía ciertas experiencias previas con el guiñol.[31] Cuando Lorca y Lanz preparaban juntos la representación del *Misterio de los Reyes Magos*, es imposible medir hasta qué punto puede haberlos influido este encadenamiento con Barradas y Lagar, pero es de todas maneras un factor importante e imprescindible al abordar el «teatro planista»—o «teatro miniado español»—montado en el «Teatro de los Niños» con sus «figuras recortadas planas».

8. Obras citadas

A. (1921, 30 de diciembre). Veladas teatrales. Eslava: Inauguración del Teatro de los Niños. *La Época*, 1.

Abril, Manuel (1920, noviembre). Barradas. *Vell i Nou*, época II, *1*(8), 279-285.

ABRIL, MANUEL (1923, marzo). El arte de Barradas. *Revista de Casa América-Galicia* (27), 205-208.

ALBA, NARCISO (1992). *Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse*. Valladolid: Junta de Castilla y León–Consejería de Cultura y Turismo.

ALBA NIEVA, ISABEL MARÍA (2015). *Cuerpo y figurín. Poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926)*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga–Departamento de Historia del Arte.

ANDERSON, ANDREW A. (2018). *La recepción de las vanguardias extranjeras en España: cubismo, futurismo, dadá. Estudio y ensayo de bibliografía*. Sevilla: Renacimiento, 2018.

ARCAS ESPEJO, ANA (2021). Los títeres y las marionetas en el contexto artístico de Manuel de Falla. *Laboratorio de Arte* (33), 361-382. https://doi.org/10.12795/LA.2021.i33.18

BARRADAS, CARMEN (1924a, 27 de agosto). Un muñeco humilde puede ser también una graciosa obra maestra. *Heraldo de Madrid*, 5.

BARRADAS, CARMEN (1924b, 29 de agosto). Cómo se construye una «muñecota». *Heraldo de Madrid*, 5.

BARRADAS, CARMEN (1924c, 16 de septiembre). De cómo nació el «Gigante verde» y llegó a ser ídolo de una princesa. *Heraldo de Madrid*, 5.

BÓVEDA, XAVIER (1918, 13 de diciembre). Comentarios de actualidad. La pintura moderna y sus propulsores. Celso Lagar. *El Parlamentario*, 3.

BRIHUEGA, JAIME (1992). Saturno en el sifón. Barradas y la vanguardia española. En Jaime Brihuega y Concha Lomba (Eds.), *Barradas. Exposición antológica, 1890-1929* (págs. 13-45). Zaragoza / Barcelona / Madrid: Gobierno de Aragón / Generalitat de Catalunya / Comunidad de Madrid.

CARDINALI, ANNABELLA (1998). Introducción. En Federico García Lorca, *Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita* (págs. 11-87). Madrid: Cátedra.

CARMONA, EUGENIO (1992). Rafael Barradas y el 'arte nuevo' en España, 1917-1925. En Jaime Brihuega y Concha Lomba (Eds.), *Barradas. Exposición antológica, 1890-1929* (págs. 107-139). Zaragoza / Barcelona / Madrid: Gobierno de Aragón / Generalitat de Catalunya / Comunidad de Madrid.

CASTILLO HIGUERAS, JOSÉ MIGUEL (Ed.). (1978). *Hermenegildo Lanz*. Granada: Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Granada.

CATALÁN GARCÍA, PEDRO (2016). Mignoni: escenografías para Martínez Sierra. *Acotaciones* (36), 41-73.

CORREO DE TEATROS. Eslava, (1920, 24 de diciembre). *La Libertad*, 7.

COUFFON, CLAUDE (1967). *Granada y García Lorca*. Buenos Aires: Losada.

DE LA VIDA MADRILEÑA. (1922, 11 de febrero). *La Semana Gráfica 2*(45), s.p.

DE PAEPE, CHRISTIAN (1998). Nota previa a esta edición crítica. Autógrafos, apógrafos y ediciones. En Federico García Lorca, *Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita* (págs. 89-119). Madrid: Cátedra.

DIARIO DEL TEATRO. Eslava. (1920, 12 de marzo). *Heraldo de Madrid*, 5.

E.-N. P. (1918, 1 de mayo). Les Exposiciones. Celso Lagar. Hortense Begué. *La Revista*, *4*(63), 153.

ENTREGA DE LOS PREMIOS EN METÁLICO.—Sorteo de las muñecas entre los lectores del «Heraldo». (1925, 2 de enero). *Heraldo de Madrid*, 1.

ESLAVA. (1920, 18 de febrero). *El Imparcial*, 5.

EXPOSICIÓ CELSO LAGAR. *Pintures, acuarel.les. Quatre escultures de M.ª Bagué. Galeríes Dalmau. Portaferris, 18, Barcelona. Del 28 de janer al 12 de febrer de 1915* (1915). Catálogo de la exposición. Barcelona.

F.S.R. (1918, 15 de abril). Exposiciones. Galeries Laietanes. Cels Lagar i Hortènsia Begué. *Vell i Nou*, *4*(65), 152.

FAXEDAS BRUJATS, MARÍA LLUÏSA (2015). El vibracionismo de Rafael Barradas: genealogía de un concepto. *Archivo Español de Arte*, *88*(351), 281-298. http://doi.org/10.3989/aearte.2015.17

FAXEDAS BRUJATS, MARÍA LLUÏSA (2016). Barradas' Vibrationism and its Catalan Context. *Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art* (0135), s.p. https://doi.org/10.11588/riha.2016.1.70202

FAXEDAS BRUJATS, M. LLUÏSA (2021). Celso Lagar, los años catalanes. En M. Lluïsa Faxedas y María José González. (Eds.). *Celso Lagar i Hortense Bégué. Els anys catalans (1915-1918)* (págs. 185-196). Girona: Museo d'Art de Girona / Generalitat de Catalunya–Departament de Cultura / Diputació de Girona / Xarxa de Museus d'Art de Catalunya.

FONTBONA, FRANCESC, ANTÒNIA MONTMANY, MONTSERRAT NAVARRO, y MARTA TORT (1999). *Repertori d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

[FOTOS]. (1920, 27 de febrero). *Nuevo Mundo*, *27*(1363), s.p.

FRANCÉS, JOSÉ (1923, 10 de febrero). Los bellos ejemplos. En Granada resucita el guignol. *La Esfera*, *10*(475), s.p.

FRESNO (1920, 20 de enero). *Eslava-Concert*. Apropósito en dos cuadros, estrenado en el teatro Eslava. *ABC*, 6.

FUSTER DEL ALCÁZAR, ENRIQUE (2004). Barradas y la escena: la sugestión vibrante. En María José González Madrid (Ed.), *Rafael Barradas, 1914-1929* (págs. 23-31). L'Hospitalet de Llobregat: Centre Cultural Metropolità Tecla Sala.

GACETILLAS TEATRALES. Eslava. Funciones especiales para niños. (1921, 26 de diciembre). *La Correspondencia de España*, *7*.

GARCÍA GARCÍA, ISABEL (1998). *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*. Tesis doctoral. 2 vols. Madrid: Universidad Complutense de Madrid–Departamento de Historia del Arte Contemporáneo.

GARCÍA GARCÍA, ISABEL (2010). *Celso Lagar*. Madrid: Fundación MAPFRE.

GARCÍA LORCA, FEDERICO (1997). *Epistolario completo*. (Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Eds.). Madrid: Cátedra.

GARCÍA LORCA, FEDERICO (1999). *El maleficio de la mariposa*. (Piero Menarini, Ed.). Madrid: Cátedra.

GARCÍA-SEDAS, PILAR (Ed.). (2001a). *Joaquín Torres-García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito: 1918-1928*. Barcelona: Parsifal.

GARCÍA-SEDAS, PILAR (2001b). Introducción. En *Joaquín Torres-García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito: 1918-1928* (págs. 17-131). Barcelona: Parsifal, 2001.

GONZÁLEZ MADRID, MARÍA JOSÉ. (Ed.). (2004). *Rafael Barradas, 1914-1929*. L'Hospitalet de Llobregat: Centre Cultural Metropolità Tecla Sala.

Guía de espectáculos. Teatros. Eslava. (1921, 16 de diciembre). *El Imparcial*, 6.

HERNÁNDEZ, MARIO (1990). *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Madrid: Tabapress / Fundación Federico García Lorca.

HERNÁNDEZ, MARIO (1992). Retablo de las maravillas: Falla, Lorca y Lanza en una fiesta granadina de títeres. En *Federico García Lorca. Teatro de títeres y dibujos. Con decorados y muñecos de Hermenegildo Lanz* (págs. 33-52). Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo / Fundación Federico García Lorca.

HIGUERA ROJAS, EULALIA-DOLORES DE LA (1980). *Mujeres en la vida de García Lorca*. Granada: Editora Nacional / Diputación Provincial de Granada.

IGNACIOS, ANTONIO DE (1953). *Historial Rafael Barradas*. Montevideo: El Autor.

INFORMACIONES TEATRALES. Gacetillas. Nuevas aventuras de Pinocho. (1922, 30 de enero). *La Correspondencia de España*, 6.

J.A. (1922, 5 de febrero). Información teatral. Eslava. Nuevo programa del Teatro de los Niños. *El Sol*, 2.

J.L. DE M. (1921, 17 de diciembre). Los Teatros. Eslava. *Linterna mágica*. *El Liberal*, 3.

J.L. DE M. (1922, 5 de febrero). Los teatros. Eslava. *El Liberal*, 3.

J.S.P. (1917, 1 de junio). Exposicions. Galeries Laietanes. Cels Lagar. *Vell i Nou*, *3*(44), 423-425.

JORI, ROMÀ (1916, 1 de octubre). Una exposició: Cels Lagar, pintor «fauve». *Vell i Nou*, *2*(34), 212-215.

LAGAR, CELSO (1915). El renacimiento del arte después del cubismo. *Cultura* (Girona), *1*(6), 181-182.

LAGAR, CELSO (1916a, 15 de junio). [Dibujo]. *Revista Nova*, segunda época, *2*(34), 1.

LAGAR, CELSO (1916b, 31 de julio). [Dibujo]. *Revista Nova*, segunda época, *2*(37), 1.

LAGAR, CELSO (1916c, 15 de noviembre). [Xilograbado]. *Revista Nova*, segunda época, *2*(44), 1.

LAGAR, CELSO (1917a, junio). Dibuix planista. *Un Enemic del Poble* (3), s.p.

LAGAR, CELSO (1917b, 1 de noviembre). Composició planista. *Troços*, segona serie (3), s.p.

LAGAR, CELSO (1918, octubre). [Dibujo]. *Un Enemic del Poble* (14), s.p.

LLORENS I ARTIGAS, JOSEP (1918, 15 de abril). Cens [*sic*] Lagar i Hortanse Begué. *La Veu de Catalunya*, 10.

LÓPEZ MARTÍN, FERNANDO (1918, 5 de diciembre). La exposición de Celso Lagar. *El Fígaro*, 4.

LOS TEATROS. Eslava.—Teatro infantil. (1921, 30 de diciembre). *El Imparcial*, 4.

MARTÍNEZ, YANISBEL V. (2012). «Títeres de Cachiporra» en Granada. *Titeresante. Revista de títeres, sombras y marionetas*. 18 de noviembre de 2012. https://bit.ly/3ol7hfP

MARTÍNEZ, YANISBEL V. (2016). En busca de la niña que riega la albahaca. *Fantoche*, *11*(10), 102-124. https://bit.ly/3GleoLA

MARTÍNEZ SIERRA, GREGORIO (1926). *Un teatro de arte en España, 1917-1925*. Madrid: La Esfinge.

MATA, JUAN (2003). *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*. Granada: Diputación de Granada.

MATA ANAYA, JUAN (2019). Un espíritu libre en tiempos hostiles (Cronología rota de Hermenegildo Lanz). En Alejandro V. García (Ed.), *Fulgor y castigo de Hermenegildo Lanz* (págs. 19-27). Granada: Diputación de Granada–Delegación de Cultura y Memoria Histórica y Democrática.

MENARINI, PIERO (1989). Federico y los títeres: cronología y dos documentos. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, *3*(5), 103-128.

MORA GUARNIDO JOSÉ (1923a, 12 de enero). Crónicas granadinas. El teatro «cachiporra» andaluz. *La Voz*, 2.

MORA GUARNIDO, JOSÉ (1923b, 19 de enero). Crónicas granadinas. El teatro «Cachiporra» de Andalucía. *La Voz*, 4.

PAHISSA, JAIME (1956). *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

PARA LOS NIÑOS. Reconstrucciones infantiles. (1918, 15 de octubre). *El Fígaro*, 3.

PARMENO (1917, 24 de marzo). Lagar el innovador. El misterio de la escuela planista. *Heraldo de Madrid*, 1-2.

PELÁEZ MARTÍN, ANDRÉS (1992). Barradas en el teatro de arte: tradición y vanguardia (1917-1925). En Jaime Brihuega y Concha Lomba (Eds.), *Barradas. Exposición antológica, 1890-1929* (págs. 83-97). Zaragoza / Barcelona / Madrid: Gobierno de Aragón / Generalitat de Catalunya / Comunidad de Madrid.

PERAL VEGA, EMILIO (Ed.). (2020). *Federico García Lorca: el nacimiento de una revolución teatral: 100 años del estreno de «El maleficio de la mariposa»*. Granada: Centro Federico García Lorca.

PEREDA, RAQUEL (1989). *Barradas*. Montevideo: Galería Latina.

PERSIA, JORGE DE (Ed.). (1993). *Hermenegildo Lanz, escenógrafo. Las experiencias teatrales en los años veinte granadinos (1922-1936)*. Granada: Archivo Manuel de Falla.

PLAZA CHILLÓN, JOSÉ LUIS (1998). *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada: Fundación Caja de Granada.

PORRAS SORIANO, FRANCISCO (1995). *Los títeres de Falla y García Lorca*. Madrid: UNIMA.

QUESADA DORADOR, EDUARDO y YOLANDA ROMERO GÓMEZ (Eds.). (1998). *Federico García Lorca y Granada*. Granada: Comisión Nacional del Centenario de Federico García Lorca / Fundación Federico García Lorca.

REYERO HERMOSILLA, CARLOS (1980). *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*. Madrid: Fundación Juan March.

RODRIGO, ANTONINA (1984). *Memoria de Granada: Manuel Ángeles Ortiz – Federico García Lorca*. Barcelona: Plaza & Janés.

SALÓN DEL ATENEO. *Exposición planista. Celso Lagar. Esculturas animalistas de Hortensia Begué. [...] Invitación* (1918). Madrid.

SAMBLANCAT, ÁNGEL (1922, 22 de noviembre). Barradas el proteico. *El Diluvio*, 17.

TEATROS. (1920, 24 de diciembre). *El Globo*, 2.

TEATROS. ESLAVA. (1921, 25 de diciembre). *El Sol*, 6.

TORRE, GUILLERMO DE (1954). Federico García Lorca y sus orígenes dramáticos. *Clavileño*, *5*(26), 14-18.

TORRE, GUILLERMO DE (2019). *Tan pronto ayer* (Pablo Rojas, Ed.). Sevilla: Renacimiento.

TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN (1939). *Historia de mi vida*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo.

VAQUER, ENRIQUE (1922, 10 de junio). Crónicas de arte. El VII Salón de Humoristas. *La Época del Domingo*, 1.

VIRGILI CARBONELL, EVA (2004). Barradas: il.lustrador per a infants i joves. En María José González Madrid (Ed.), *Rafael Barradas, 1914-1929* (págs. 33-49). L'Hospitalet de Llobregat: Centre Cultural Metropolità Tecla Sala.

XENIUS (1915, 5 de febrero). Las obras y los días. Celso Lagar. *España*, *1*(2), 4.

ZULUETA, CARMEN DE (2011). *Mi vida en España 1916-1936*. Barcelona: Plataforma.

9. Notas

1 Resumen sintetizado de varias fuentes: Alba, 1992; Faxedas Brujats, págs. 185-196; García García, 1998, II, págs. 370-532; García García, 2010; https://bit.ly/3ulkj0H; https://bit.ly/3AQ9zbM; https://bit.ly/34cyFWz.

2 También hubo una larga visita a Barcelona en el verano de 1920.

3 Recuérdese que Torres-García evoca dos visitas a su casa *Mon Repos*, primero de Barradas, Lagar y Bégué, y luego de Barradas y Salvat-Papasseit: 1939, págs. 168-169.

4 Exposición con Torres-García en Dalmau y luego exposición individual en Laietanes; Anderson, 2018, págs. 154-155, 160-161; Faxedas Brujats, 2015, pág. 284.

5 Llegaron desde Bilbao, donde en septiembre Lagar había tenido una exposición en la Asociación de Artistas Vascos.

6 En su artículo de 1918 Xavier Bóveda (uno de los primeros ultraístas) calificó a Lagar de futurista y equiparó su estilo artístico con el ultraísmo en poesía.

7 *Salón del Ateneo. Exposición planista. Celso Lagar. Esculturas animalistas de Hortensia Begué. [...] Invitación*; García García, 1998, II, págs. 536-538.

8 La obra de Lagar era un estudio para su lienzo *El puerto de Bilbao* (ca. 1917-18); paralelamente, la obra diagonal de Barradas se convertiría en un cuadro, *Casa de apartamentos* (1919).

9 Según apunta García García, unos ultraístas—Cansinos Assens, Xavier Bóveda, Guillermo de Torre, Joaquín de la Escosura—harían referencias breves y esporádicas al planismo durante el periodo 1919-1923: 2010, págs. 73-78.

10 Abril ya había mencionado el planismo relacionado con Barradas en 1920, pág. 279.

11 Esta sería su primera experiencia de trabajar para el teatro.

12 El documento queda trunco. Ninguna de las obras mentadas llegó a la escena.

13 Después de la mudanza de Barradas a Madrid, su correspondencia está llena de referencias a esta actividad.

14 En 1924 Carmen Barradas contribuyó tres artículos a una serie asociada con el concurso «La muñeca de España», patrocinado por el *Heraldo de Madrid*: 1924a, 1924b y 1924c. La Casa Pagés terminó ganando el primer premio: «Entrega de los premios», 1925.

15 Una foto de unas de las escenas (reproducida aquí) se halla en «De la vida madrileña», 1922. Para más informaciones sobre estos montajes, de diciembre y de febrero, véanse Alba Nieva, 2015, págs. 239-245, y Martínez Sierra, 1926, págs. 90, 135, 141, 145, 147, 151. Reyero Hermosilla tiene unos comentarios sucintos sobre todos los decorados de Barradas para 1919-20 y 1921-22: 1980, págs. 9-10.

16 Desgraciadamente, Torre no fecha el acontecimiento.

17 «Diario del teatro», 1920: «Trajes y decoraciones de Barradas, pintadas, estas últimas por Martínez Mollá».

18 Un recibo preparado por Mignoni, fechado el 23 de marzo, detalla los fondos, bambalinas, trastos, etc. que creó: Catalán García, 2016, pág. 64.

19 Existe también un recibo firmado por Barradas para el vestuario de la obra, donde figuran once trajes de cucaracha, cuatro de cucaracha pequeña, uno de alacrán, ciempiés y mariposa, y uno para Catalina Bárcena: Alba Nieva, 2015, pág. 252.

20 García Lorca, 1999, reproduce las dos fotos y seis dibujos, págs. 17, 71, 73; no los reproducimos aquí porque son fácilmente accesibles en libros o la red.

21 Sobre el montaje de *El maleficio de la mariposa* ahora se puede consultar los ensayos incluidos en el catálogo de la reciente exposición: Peral Vega, 2020.

22 La primera mención viene en una carta de Lorca a Salazar del 2 de agosto de 1921; luego las siguientes el 25 de diciembre, el 1 de enero de 1922, el 4 de enero, el 2 de febrero, etc.: García Lorca, 1997, págs. 123-124, 136 nota 379, 138, 135 nota 372, 140. En un principio Salazar había concebido dos versiones, «una de ellas de *ballet* solo» (carta de Salazar a Lorca, 13 de agosto de 1921, Archivo Fundación Federico García Lorca).

23 El proyecto inicial de *Cristobical* fue gradualmente absorbido en la *Tragicomedia*.

24 El acontecimiento ha sido estudiado en bastante detalle: véanse en particular Hernández, 1992, y Arcas Espejo, 2021.

25 Una exposición celebrada en Granada en 2012, *Títeres. 30 años de etcétera*, incluía trece de las figuras planas: Martínez, 2012. Véanse también Porras Soriano, 1995, págs. 90-92, Quesada Dorador y Romero Gómez, 1998, págs. 218-220, y Mata, 2003, pág. 28, para otras figuras y bocetos de figuras.

[26] Las fotos probablemente corrían a cargo de Francisco García Lorca y se distribuyeron varios juegos de ellas (véase García Lorca, 1997, pág. 170). Francés, 1923, imprimió cuatro, y más tarde Guillermo de Torre incluyó seis en su artículo de 1954.

[27] Lanz se basó bastante estrechamente en la imagen de Martinus; véase también un boceto donde se aprecia el tratamiento del follaje, reproducido en Porras Soriano, 1995, pág. 86, Mata, 2003, pág. 25 y Quesada Dorador y Romero Gómez, 1998, pág. 217. Para *La niña que riega la albahaca* Lorca creó un telón de fondo—«Jardín con el árbol del sol y el árbol de la luna»—con una interpretación más libre del mismo motivo: Hernández, 1990, pág. 90; Porras Soriano, 1995, pág. 89.

[28] Véanse la reproducción parcial en Persia, 1993, pág. 3, la foto en Quesada Dorador y Romero Gómez, 1998, pág. 213, y la foto en color en Porras Soriano, 1995, pág. 85.

[29] Por las fechas, el modelo comprado probablemente era un Paluzie, empresa que dominaba el mercado antes de la entrada de Seix Barral.

[30] Recuérdese también la «intención indirecta cubista» del dibujo recortable de Barradas.

[31] «[Lanz] tuvo contacto con un titiritero tailandés en Madrid, durante su época de estudiante de Bellas Artes en la capital (1912-1917), y con otro italiano, durante su estancia en Argentina, siendo muy joven» (Martínez, 2016, pág. 105).

DANZA Y MERCANCÍA: CONSTELACIÓN Y FETICHE

DANCE AND COMMODITY: CONSTELLATION AND FETISH

Miguel Ballarín
Doctorando
Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Filosofía y Ciencias del Lenguaje
(miguel.ballarin.info@gmail.com)
https://orcid.org/0000-0002-4275-5474

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.11
ISSN 2444-3948

Resumen: Este artículo se propone abordar el encaje particular y actual que la forma mercancía guarda para con la danza, partiendo de una revisión panorámica y crítica pero propositiva de las herramientas teóricas con las que el hecho dancístico se ha tomado y puede tomarse en consideración a este respecto, y desarrollándolas tanto en los sentidos que resulten técnicamente necesarios como en aquellos que pudieran aportar claridad y riqueza a la exposición, con vistas a matizar las posibilidades concretas de alternativa conceptual y profesional a ese formato. Se argumentará en contra de la identificación de las categorías mercantilistas como las únicas o mejores opciones para cumplir con su función explorando casos concretos, históricos y contemporáneos, de relación coreógrafica con el mercado y discriminando a partir de ellos tipologías solventes con las que llevar a cabo el trabajo teórico y práctico en danza.

Palabras Clave: danza, mercancía, categorías estéticas, coreología, fetiche. industria cultural

Abstract: This article aims to address the particular and actual fit that the commodity form has with dance, starting with a panoramic and critical but propositional review of the theoretical tools with which the dance event has been and can be taken into consideration in this respect, and developing them both in the senses that are technically necessary and in those that could bring clarity and richness to the exhibition in order to qualify the concrete possibilities of a conceptual and professional alternative to this format. We will argue against the identification of mercantilist categories as the only or best options for fulfilling their function, exploring specific historical and contemporary cases of choreographic relationship with the market and discriminating from them solvent typologies with which to undertake theoretical and practical works in dance.

Key Words: Dance, Commodity, Aesthetic Categories, Choreology, Fetish, Cultural Industry

Sumario: 1. Introducción. 2. Coreomercantilismo: scroll y Fortnite. 3. Coreografía, coreología, coreonomía. 4. El método como medida. 5.El estilema, la Veronal y el fetiche. 6. Parkour y preferencia industrial. 7. Capitalismo urobórico nativo digital. 8. Las categorías de la mercancía. 9. Conclusiones. 10. Obras citadas. 11. Notas

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Miguel Ballarín (Madrid, 1993). Grado en Filosofía y Máster en Estudios Avanzados de Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid. Doctorando del prof. Dr. José Manuel Cuesta Abad en la Universidad Autónoma de Madrid con el proyecto «Cuerpo y crisis: crítica del momento romántico». Miembro del Seminario Complutense de Investigación en Historia y Teoría de la Danza. Coreógrafo en Festival B.Motion/Operastate (Venecia, 2018), Tanzkongress (Dresde, 2019), Naves Matadero (2017), Teatro Circo PRICE (2017), Centro de Danza Canal (2018, 2021) o Centro Cultural Conde Duque (2018). Coreógrafo para "Silent Opera on the Life and Art of Tehching Hsieh" (Londres, 2018). Coreógrafo y performer para *(Sal de mi cuerpo)*, espectáculo de ARCA para Sónar 2019. Docente de Danzas Urbanas en la Escuela Municipal de Música y Danza María Dolores Pradera, Madrid. Coordinador y co-redactor del libro de texto *Historia de la Danza III: Danzas Urbanas* por la editorial Mahali.

1. Introducción

Este texto surge, por un lado, de la ponencia «Coreología y Fortnite: notas desde el Floss» presentada en las jornadas *Investigaciones en curso III: Retos y estrategias en la coreología* (23/04/2019, Facultad de Geografía e Historia UCM) organizadas por el Seminario Complutense de Investigación en Historia y Teoría de la Danza y del intenso y rico debate que de ello resultó. Por otro, está motivado por experiencias individuales y colectivas de trabajo creativo bajo el régimen de la industria cultural -en concreto, audiovisual y escénica- contemporánea. Por lo demás, continúa una línea de investigación estética crítica, formal y específica, acerca de las así llamadas danzas y músicas urbanas contemporáneas.

Decía Paul Langland: «Las ideas en el mundo de la danza viajan muy lentamente porque es una profesión artesanal. La danza es difícil de mercantilizar. Eso es algo bueno y algo malo» (Wiederholt, 2015).

Esta es una buena síntesis de una serie de verdades desde y con las que pensar: que los desarrollos dancísticos normalmente se transmiten (o distribuyen) y se reciben (o consumen) con mayor lentitud o coste que otras formas de arte; que esto se debe en buena medida a su naturaleza dizque no industrial; que ello está directamente relacionado con la (in) capacidad del hecho dancístico para ser subsumido bajo la forma mercancía y que eso posibilita o facilita ciertas cosas y dificulta o imposibilita otras.

Que en la danza las ideas viajen relativamente lento o caro es algo, a su vez, si no falso, sí relativo, como el que no produzca objetos seriados. Quizá el producto «mediometraje coreográfico teatralmente ejecutable» sí sea un dispositivo considerablemente obtuso, torpe y más complicado de poner en circulación que otro tipo de artefactos, pero no es esa la única, ni la principal, manifestación de la danza (sí, quizá y según casos, la más accesible o rentable), ni probablemente aquella a partir de la cual pueda juzgarse su lentitud: piénsese, por ejemplo, la corporalidad que, por compleja y tecnificada que sea, infecciosamente se transmite a máxima velocidad entre un grupo de adolescentes fascinados que acaban de ver una película, o entre quien después de un corto viaje vuelve con un acento diferente que le dura más tiempo que el que pasó fuera; o los códigos de interacción física que, quizá nacidos puntualmente como un acto reflejo, pasan a formar parte del registro de

movimientos libremente accesibles o hasta involuntariamente repetidos para alguien, como el artista marcial que tecnifica lo que surgió como defensa desesperada y útil. Estos son ejemplos generales, pero perfectamente conocidos, de la celeridad con la que los fenómenos dancísticos se trasladan constantemente, con la que el movimiento dotado de sentido viaja entre un cuerpo vivo y otro (o el mismo).

Otro tanto podría decirse a partir de las conclusiones de los estudios de Aby Warburg sobre la migración del cuerpo en movimiento como imagen: cuando en el panel 55 de su Atlas Mnemosyne muestra el grupo central de *Le déjeneur sur l'herbe* de Manet, el cual Gustav Pauli le había indicado que procedía de un grabado de Marcantonio Raimondi con el tema del juicio de Paris, o cuando, al estudiar el Lapidario de Alfonso X el Sabio (según fuentes, el primer libro en prosa escrito en lengua castellana), percibe que el primer decano de Aries es representado como un egipcio portador de un hacha doble, figura traída a Europa en la Edad Media desde la India por los árabes que será utilizada en el Renacimiento como representación de Perseo, algo que el propio Warburg demostrará (Warburg, 2010, pág. 157). Y teniendo en cuenta las escalas y distancias históricas, culturales y semióticas aquí consideradas a la hora de tratar con manifestaciones artísticas del cuerpo en movimiento, o sea de la danza y sus ideas, de nuevo muy difícilmente podría juzgárselas torpes o lentas.

Se sobreentiende que Langland, referente estadounidense de la llamada danza experimental y el *Contact Improvisation*, se refiere en esa cita a una concepción más parcelada de lo que la danza, también, es. De modo que sí, pensando en el producto teatralizado al que probablemente se refiriera, la obra de danza es lenta, y esto tal vez se deba a alguna característica propia y no (o no solo) a una contingencia externa. Es considerablemente obvio que, ejecutivamente hablando, esa danza requiere llevarse a cabo puntualmente y cada vez para poder ser propiamente recibida o apreciada (lo llamaríamos la diferencia entre presenciar una pieza de danza y observar su documentación, notativa o fotográfica o videográfica o de cualquier otra índole); esto es lo que Langland califica, con razón, de «artesanal». En sentido estricto, no puede estandarizarse, reproducirse y distribuirse su resultado literal concreto. Esto la hace logísticamente exigente e ineficiente y, en un régimen económico de maximización industrializada de rentabilidades, poco competitiva con, pongamos, la industria cinematográfica o, sobre todo, la musical.

Pero por evidente que esto sea, ayuda a situar ciertas cuestiones menos obvias. Parece, en un sentido lato, un hecho técnico que, para que una obra de arte resulte socializable, transmisible, publicable o distribuible por algún circuito, primero ha de delimitarse y formatearse, ha de cristalizarse, de un modo u otro, en un objeto idéntico a sí mismo y -siquiera mínimamente- homologado para con el resto junto a los que recorre un canal estandarizado de difusión. Es una cuestión de compatibilidades no necesariamente industrial: la forma mercancía es solo una de las delimitaciones ontológicas posibles del hecho artístico, tal y como la producción prototipada, serializada, racionalizada y escalable de un objeto intercambiable de la fábrica fordista-taylorista no era —ni es— el único modo de creación humana, ni la distribución mercantil generalista o especialista según demanda (la preferencia individualmente expresable y expresada en un mercado) el único modo de socialización pública de una obra, ni el consumo fungible, preconfigurado y complaciente (según su utilidad percibida) el único de recepción o apreciación de una realidad valiosa; ni, por cierto, tampoco necesariamente la priorización y maximización del valor de cambio del objeto producido el objetivo prioritario de su creador o propietario.

Por tanto, más pertinente que, por disidir políticamente de una forma productiva concreta, abogar por el improductivismo o, por hostilidad hacia un formato distributivo particular, renegar de la circulación pública y de libre acceso de investigaciones minoritarias, o que por rechazar el consumismo se repudie cualquier intercambio o apreciación, será estudiar cómo se concreta la ontología mercantil en una dimensión específica de la vida (en este caso, la danza) para sondear alternativas que mantuvieran o superasen las potencias y ventajas de lo mercantil(ista) minimizando sus posibles inconvenientes y daños, precisamente a fin de hacer plausible acaso imaginar una forma otra, más útil, justa y feliz o mejor.

2. Coreomercantilismo: *scroll* y Fortnite

Convencionalmente, se entiende por mercancía un bien intercambiable con otros de su misma especie y producido de manera especializada para ser vendido en un mercado a su vez especializado (esto excluiría, por ejemplo, el patrimonio arqueológico, el trueque de excedentes, las

aportaciones ciudadanas a una despensa vecinal o el grueso histórico del trabajo reproductivo); este es, de hecho, el argumento socialista tradicional por el cual los mercados laboral, inmobiliario y financiero no serían solo ilegítimos sino técnicamente contradictorios, pues ni la fuerza de trabajo, ni la tierra ni el dinero podrían producirse, en sentido estricto, para ser vendidos como mercancía en un mercado especial (Hayes, 2013). La premisa fundamental de la Organización Internacional del Trabajo es que «el trabajo no es una mercancía» (SERVIMEDIA, 2019).

Aquí estaríamos hablando de una danza fabricada según y a medida de las hechuras de un mercado industrializado, diseñada para ser comprada, lo cual, en el caso límite, podría afectar hasta a cómo se conciben cada uno de sus elementos constituyentes, cada movimiento particular; es decir, podría llegar a formatearla molecularmente, desde sus unidades mínimas: por ejemplo, un movimiento o secuencia de, pongamos, entre seis y quince segundos de duración convenientemente higienizado, es decir, ejecutado en un entorno neutro, sin grandes estímulos auxiliares, con una vestimenta funcional (deportiva) y una iluminación clínica. Esta coreo-píldora no es más que lo que es: una micrototalidad apreciable como tal; una vez alojada en ciertas redes («sociales»), resulta rápida y fácil de consumir por defecto, a la vez que llamativa, curiosa y atractiva y, por ende, susceptible de ser viralizada. Su brevedad cobra sentido al no amenazar con interrumpir atencionalmente la coreo-ortodoxia *digital* (de la informática y del dedo) del acto de navegar casualmente (*mindless scrolling*) por Instagram o Tik Tok. Estas microdanzas higiénicas se han convertido, de hecho, en un potente instrumento para captar atenciones y hacerlas circular, cosa que no ha pasado desapercibida para los grandes -y pequeños- agentes industriales. Esto implica ciertas formalidades en términos coreológicos.

Un ejemplo depurado de esto lo dan los bailes utilizados en calidad de emoticono por Fortnite, videojuego que alcanzó un éxito absolutamente arrollador (en mayo de 2020 el juego contaba con 350 millones de cuentas registradas, el 4% de la población mundial (Chapman, 2021)). Los criterios curatoriales de selección de pasos de danza para el juego por parte de la compañía son fáciles de imaginar: que sean lo suficientemente populares como para ser reconocibles, pero lo suficientemente excéntricos como para resultar divertidos; suficientemente fáciles como para ser por principio accesibles, emulables, pero lo suficientemente

complejos como para motivar un reto al respecto y la consiguiente satisfacción al superarlo y, ante todo, que resulten generalmente pantomímicos, fuertemente expresivos sin la exigencia de conocer tácitamente ningún significado de antemano. O más sencillamente: se han dedicado a calcar los pasos más icónicos y virales disponibles

No deja de ser alarmante que este proceso suponga *de dicto* la circunscripción de una patente privada acerca de un movimiento corporal humano: bailarines cuyos movimientos han sido calcados por la compañía para su juego como Alfonso Ribeiro (célebre actor del personaje Carlton Banks en El príncipe de Bel-Air) han iniciado demandas en su contra y finalmente desistido por encontrarse con el fallo judicial de que «unos pocos movimientos son algo demasiado simple para suponer una coreografía» y por tanto no pueden ser propiedad de una persona (Rondina, 2019). No tan razonable parece que, al mismo tiempo, el Fortnite venda, con ingente lucro, el acceso de los usuarios a cada uno de estos pasos apropiados: el *Flow* podía conseguirse pagando unos 8 dólares de los que el creador original, por lo dicho, no percibe crédito alguno. La danza como bien inmaterial es el idóneo a expoliar, por poder encajar perfectamente bajo la forma mercancía y, a la vez, carecer de una matericidad objetiva registrable y reivindicable o, a la vista de lo jurisprudente, de la suficiente complejidad.

Que ciertos agentes busquen rentabilidad explorando la posibilidad de compartir con la máxima rapidez y en el mínimo formato la, a su vez, máxima cantidad de información es una estrategia convencional de optimización tecnológica: reducir progresivamente el tamaño del transistor necesario para procesar la misma cantidad de datos. Una ley de Moore estética. Esta microtemporalización higiénica (higienizada) de la danza parece requerir que cada una de esas píldoras sea absoluta, autocontenida, que esté limpiamente completa: no un extracto parcial entresacado de una unidad coreográfica total mayor que, de por sí, quede fuera de escena (según etimologías: «obscena» (Preciado, 2020, pág. 189)). La edición y maquetación (las industrias del diseño y el marketing/publicidad) juegan, por ende, un papel importante. Un mercado de moléculas semióticas: unidades mínimas de sentido estable.

Lo oportuno es darse cuenta de que no todas las formas de danza se predisponen o adaptan a esa asíntota, que no todas están compuestas por piezas tan escuetas, por estructuras aptas u óptimas para la microcompartimentación industrial de contenidos audiovisuales, pese a que

algunas sí sean violentables de uno u otro modo para ser artificialmente formateadas según esta mutación específica de la forma mercancía. Sin olvidar que, si a la prerrogativa anterior le añadimos el ser cualitativamente consumible para el máximo número de usuarios, las modulaciones no serán solo formales.

3. Coreografía, coreología, coreonomía

Para que una danza resulte reconocible ha de mostrar, como mínimo, ciertas consistencias entre sus propias manifestaciones, aunque no sean aparentes. Pero estas consistencias pueden ser de muy distinto tipo. Por limitarnos aquí y ahora a un sentido común extendido en la cultura estética occidental contemporánea, en términos lógico-proyectivos: una danza resulta identificable cuando parte de las mismas premisas o cuando llega a las mismas conclusiones. Lo segundo es mucho más fácil de llevar a cabo que lo primero, pero también tanto más discutible. Es decir, es fácil identificar las danzas que están ejecutando un imitador actual de Charlie Chaplin o una bailarina europea, blanca, clasemediana y cisheterosexual que aprende en 2022 *vogue* en una academia (siendo esta una danza estadounidense, racializada, proletaria, transhomosexual y festiva del siglo XX) al mismo tiempo que es directamente falso que en ambos casos se esté llevando a cabo el mismo ejercicio artístico (y político, y psicológico, y económico, y social, y sexual) que los que originaron las danzas cuyos *resultados* están siendo emulados. Mucho más difícil sería, al fin y al cabo, reproducir las reflexiones y operaciones de Chaplin o de la comunidad originaria del *vogue*, sabiendo con toda probabilidad que, llevándolos a cabo en un lugar y momento -y contexto cultural, y por parte de sensibilidades personales- tan distintos, los resultados necesariamente serán divergentes. Matemáticamente, es una ecuación extremadamente sencilla: $X \times Y = Z$. Habiendo variado necesariamente uno de los factores (el agente bailarín en su circunstancia), llegar a la misma conclusión solo es posible por azar o variando hábilmente el otro factor (la operación estética), que sí es intervenible, o bien, si se mantiene este segundo factor, la conclusión diferirá. Esta es también la diferencia operativa entre descontextualizar y recontextualizar.

Pueden entenderse, simplificadamente, estos resultados fenoménicamente observables, las conclusiones últimas y expresas de un proceso

creativo concreto, como las «coreografías» propiamente dichas, y comprenderse, por su parte, las distintas metodologías, operaciones, axiomas y teoremas, herramientas, mecanismos y dinamismos y prácticas heurísticas deliberadas mediante y conforme a los cuales dichos resultados son obtenidos bajo el término «coreología», hasta ahora estrechamente utilizado en acepción a las prácticas notativas y documentales, pero comprensiblemente utilizado también, con acierto, para referirse al estudio estético y científico del movimiento —humano— en general, lo cual, al fin y al cabo, puede entenderse también en su acepción práctica y propositiva, y no solo como demarcación de un área de estudio. Como venimos de argumentar: una misma coreología podría dar lugar a distintas coreografías, tal y como una misma coreografía podría obtenerse a partir de coreologías diferentes.

Por lo demás, hay que subrayar que dichas coreografías, manifestaciones puntuales y siempre particulares del acto de bailar, por sus similitudes compartidas terminan por constelarse, por formar entidades abstractas autónomas e identificables que son a las que propiamente nos referimos al hablar de danzas. Esto no se refiere a la discusión filosófica nominalista tradicional sobre la existencia de entidades no particulares (universales), sino a la observación de que no todas las danzas esporádicas terminan por cuajar en una práctica con sentido propio identificable al margen de sus —distintas— manifestaciones, y de que habrá motivos concretos y estudiables para que ello llegue, o no, a ocurrir. Un ejemplo. La comunidad bantú kikongoparlante presuntamente desarrolló el baile n'golo bajo laya de rito tradicional de madurez, inspirado en movimientos animales, como un código corporal que resultó aprovechable en la diáspora africana moderna como arte marcial por parte de los grupos angoleños esclavizados por los portugueses en Brasil. Cuando decimos «capoeira» no nos referimos al hecho originario de celebrar una mayoría de edad mediante la danza de un combate ritual (coreología), pero tampoco a una de las manifestaciones coreográficas, una roda concreta, que se bailara en un quilombo específico a un día y una hora por unas personas y no otras (coreografía): nos referimos a la capoeira como constelación, como idea sustantiva abstraída tanto de sus parámetros metódicos como de sus sucederes fenoménicos, y sin embargo constituida por todos ellos. Es entonces cuando puede cobrar sentido utilizar un término como «coreonomía» para referirnos a esas configuraciones consteladas, por subrayar la correspondencia astronómica y en préstamo de la misma

flexión que en la lengua castellana muestra el término «fisionomía» para referirse al conocimiento arquetípico de somatotipos frente a la «fisiología» como el estudio de la funcionalidad y etiología interna de esos mismos organismos (vivos).

Por una «danza» se podrá entender, pues, tanto la reunión simbólica, abstracta y universal de todas las manifestaciones históricas de movimientos símiles (una lengua sigue viva con que siquiera alguien la hable) como el código ordenante según el cual dicha similitud se da (reconocemos la lengua íbera aun si no captamos su semántica). Dicho todo lo cual, se hace más comprensible la consideración de que no todas las danzas muestren la misma estructura ni el mismo metabolismo. La diferencia más evidente y que más nos importa aquí es la que sigue. Ciertas coreonomías se constituyen como un sistema impersonal, extemporal y deslocalizado, como un glosario delimitado compuesto por elementos predefinidos y modularmente estructurables entre sí: cada módulo, al que llamamos «paso», estaría definido de forma autosuficiente y estanca previamente a su puesta en relación con otros, con los cuales iría hilándose sintácticamente siempre según sus posibilidades naturales internas de composición (y, en su caso, de normas artificiales externas, ya sean incitativas y/o prescriptivas o disuasorias y/o prohibitivas).

Este es el caso de léxicos como el *ballet* clásico (*Plié, Arabesque, Jeté*, las cinco posiciones base), el *breaking* (*Six-step, Hook, Headspin, Rummenigge*), el *parkour* (Gato, Rompemuñecas, Ladrón, Laché) o la escuela de Bob Fosse (*Crunchy Granola, Erté, Pippin*). En otras palabras, esta tipología de danzas, que podríamos llamar «sistemáticas» o «de sistema», estipulan sus propias moléculas como técnicas discretas, definen sus propias unidades mínimas constitutivas y las trabajan como paquetes independientes y claramente diferenciados. No es accidental que a este trabajo suela denominárselo «entrenamiento», algo que carecería de sentido para otro tipo de danzas, como la mayoría de las sacras o las espontáneas y populares (*Folk*) que se dan en una verbena o una boda.

¿Cuáles serían, más propiamente hablando, esas otras, las no sistémicas? Por simplicidad del argumento, basta con pensar la negativa contrapuesta de las anteriores. Danzas que no pueden realizarse en cualquier momento o lugar (ni por cualquier persona) son imposibles de entrenar y, por ende, dificilísimas de ejecutar si se basaran en el dominio técnico de un acervo de pasos concreto: algo que apreciaba la corte monárquica francesa del carácter sistemático y virtuosista del *ballet*, perfecto para

sustanciar unos pulcros ideales de orden tanto como para ostentar el tiempo de ocio requerido para su ensayo.

Por cierto que esto implicaría danzas metabólicamente más difíciles de producir: la corporalidad del duelo, la euforia, el trauma o el orgasmo son realmente difíciles de replicar organizadamente y a discreción, lo cual por cierto explica la tendencia general de las danzas *sistémicas* al hieratismo, la impostura o el fingimiento. Estas otras serían danzas no computables, no regidas por el cálculo gramatical de una fraseología coherente: la rave, el trance, el acto reflejo, el movimiento espejo, la ebriedad, la mística, el pánico, el pogo, el éxtasis, el gogó, el sexo o el combate a muerte. Son danzas no compuestas por pasos, sino por ontologemas diferentes y específicos.

4. El método como medida

En estos mismos términos formales, no obstante y por diversos motivos, la historia de la danza contemporánea no se cuenta en obras, ni en movimientos, ni en eventos y casi ni siquiera en bailarines o coreógrafos. Se cuenta en métodos (a menudo eponímicos): Cecchetti, Graham, Limon, Horton, Hawkins, Forsythe, Malkovsky, Vadim, Feldenkrais, Gaga, *Flying-low*, Kova o *Asymmetrical motion*, entre un innumerable etcétera. Esto probablemente se deba, en un principio, a las evidentes dificultades de conservación y transmisión de prácticas sin resultados objetivados ni herramientas notativas fiables, como es notorio en el caso de las artes marciales tradicionales. La duda aparece en si estos «métodos» funcionan como recetarios, cajas de herramientas coreológicas creativas con las que aprender y expandir un espectro de posibilidad coreográfica, o si por el contrario son colecciones cerradas de pasos, vocabularios tesáuricos estáticos y envasados al vacío con el fin expreso de su iteración pretendidamente inmutable; algo, por cierto (el esencialismo inmovilista), totalmente comprensible en el caso de prácticas que no han contado con otro medio de conservación y perpetuación que una constante auto-anastilosis performativa. Y vale la pena resolver la duda, pues de ello dependerá qué se consiga poner en circulación como mercancía.

Erick Hawkins fue un bailarín, formado en estudios helenísticos y en la compañía de George Balanchine y más tarde la de Martha Graham, que fue vehemente en su resolución por desarrollar un método

coreo-kinesiológico basado en la búsqueda de la belleza inherente a los movimientos fisiológicamente ilesivos y eficientes. Este método, por tanto, es realmente una prescripción heurística, un criterio de investigación y creación, y eso es algo de por sí inmercantilizable pero sí capitalizable, como en seguida vamos a ver. Numerosísimas investigaciones somaticistas e intensamente propioceptivas han continuado y enriquecido este trabajo, directa o indirectamente, desde los estudios corpogravitatorios de David Zambrano a la organicidad acrobática de Link Bérthomieux, Yvonne Smink o Chey Jurado, en modos genuinamente innovadores y gemelos en el espíritu común de cultivar una danza que escuche al cuerpo físico, lo respete y lo cuide, y halle belleza en ello.

No obstante aparece en escena Ido Portal, un capoeirista israelí que, tras un viaje de autodescubrimiento personal por el mundo, decide crear la *Movement Culture*, a veces denominada simplemente «El Movimiento», un método holístico y pretencioso que dice resumir de manera absoluta el estudio completo del movimiento humano puro a fuerza de infografías estilizadas, mercadotecnia estándar y retórica de autoayuda, originando una sub-industria dedicada casi en exclusiva a entrenar personalmente a clientes acaudalados que busquen un método universal, integral y total con el que asemejar sus cuerpos y capacidades a los del gurú.

Es decir, que estos «métodos» pueden entenderse, en el simple sentido académico tradicional, como campos de estudio guiados por ciertas directrices investigativas explícitas, en los que cabe desplegar herramientas científicas convencionales y normalizadas y compartir públicamente sus resultados ante y entre un entorno crítico y profesional de agentes pares, además de estableciendo en paralelo instituciones accesibles de educación superior a través de las cuales transmitir dichos resultados e integrar nuevos agentes investigadores en el proceso de estudio y creación. Es una estrategia igualitaria de socialización pública y a distintos niveles del trabajo científico-artístico que, al margen de una posible consideración moral o partidista, técnicamente ha resultado ser el mecanismo investigativo de mayor rigor y excelencia que civilizatoriamente conocemos. Otra opción, argüiblemente divulgativa o democratizante, la ofrece la forma mercancía.

5. El estilema, la Veronal y el fetiche

Al hablar anteriormente de las danzas como de constelaciones se sobreentendía que las relaciones existentes entre un paso con este y este otro (y no con aquel o aquel otro), las cuáles iban creando esa malla, ese dibujo o figura estructural reconocible, eran hasta cierto punto naturales: se presupone el hecho no solo de que cierto paso no es libremente relacionable con cualquier otro (algo cierto por pura mecánica), sino de que además tiende —como mínimo, por lo mismo, *mecánicamente*— a relacionarse con preferencia con ciertos otros en particular. Una coreología materialista, corpo-astronómica, podría dedicarse a la búsqueda y estudio de esa relacionalidad interna y natural, algo especialmente rico y provechoso en términos pedagógicos, cuando se piensa en la relación particular y dada de un cuerpo concreto con sus movimientos más o menos favorables. Es, de hecho, al lograr esa conexión e irrigar el flujo inmanente y orgánico entre los distintos pasos cuando utilizamos normalmente el término «estilo»: esa sería la diferencia entre el bailarín primerizo que arroja un movimiento inconexo contra otro por pura vehemencia y el ya experimentado que fluye transicionadamente y con poco esfuerzo entre elementos adecuadamente enlazados según un sentido propio.

Otra concepción, liberalista y abstracta, abordaría esos elementos, esos estilemas, no en búsqueda de un supuesto sentido interno e inmanente a/entre ellos y para quien los trabaja, de sus orígenes, contextos, comunidades y razones de ser en él coagulados, de una significancia idiosincrática presupuesta como averiguable y cultivable, de su semiosis encontrada, sino como piezas, sillares o mampuestos (según se los produzca expresamente o, encontrados, se los refine o no) plenamente disponibles para conformar, si no ya un zodíaco, sí un estrellato artificial regido no por viabilidades o necesidades internas a los materiales sino según criterios, y tendencias y exigencias, externos a ellos. Esta ontología descualitativa, mecanicista y utilitarista, por un lado, resulta consecuentemente más descuidada e incluso violenta (semióticamente) para con los materiales que maneja pero, al mismo tiempo, también —y por lo mismo— mucho más adaptable, eficiente, ágil, flexible y reconfigurable conforme a una demanda dada o un objetivo proyectado. No es en absoluto de extrañar, por tanto, que esta segunda opción haya sido la preferente para la industria escénica mercantil, pero sí es muy importante

percibir que no lo es por accidente o casualidad, sino por una afinidad ontológica radical: son tecnologías productivo-distributivas gemelas, programadas a partir de los mismos axiomas metafísicos de neutralidad material y principios metodológicos de libertad operativa irrestricta.

No es extraña, por tanto, la comprensión mercantil del «método» en danza como ese producto concreto: la aglomeración en realidad apenas *estilemática* de un supuesto estilo, código o idiolecto, identificable como privado y capitalizable como marca, equilibrable entre su capacidad icónica para ser reconocible como idéntico a sí mismo, pese a sus variaciones, y su habilidad para mutar *ad hoc* y adaptarse a las cotizaciones al alza de un mercado artístico de intercambio de valores. Hay muchos ejemplos exitosos de esta operación, pero uno en particular resulta especialmente cercano y conocido y es, verdaderamente, la manifestación perfecta y paradigmática de ello.

La Veronal es una compañía de danza radicada en Barcelona en activo desde 2005, dirigida por el onteniense artísticamente conocido como Marcos Morau, ganador del Premio nacional de danza 2013 del Ministerio de Cultura, y con un elenco apreciablemente estable y en su mayoría femenino en el que desde 2008 se destaca, como asistente principal de coreografía, la bailarina Lorena Nogal, a su vez premio 2016 de la Crítica de Cataluña a Mejor intérprete de danza, entre los otros muchísimos reconocimientos y galardones con que cuenta la compañía.

Su éxito, además de por los más que evidentes talento y entrenamiento de todos sus integrantes, está conscientemente radicado en la articulación de su práctica a partir de un método, código, lenguaje o matemática bautizada como Kova, que ha pasado de ser toda una tendencia a convertirse casi en un modelo para las estudiantes de danza de la región. Ese lenguaje, por principio, es *coréutico*.

Entenderemos por «coréutico», críticamente, el uso histórico y conceptual propuesto por parte de coreólogos, o coreutas, como Rudolf von Laban (muy especialmente su kinesfera y su sistema de 27 coordenadas) o Valerie Preston-Dunlop, y profusamente desarrollado por creadores como William Forsythe (cuyas *Improvisation Technologies* suponen una culminación del proyecto de Laban): el estudio analítico y geométrico del movimiento entendido estructural y esquemáticamente en relación con el espacio, de forma continua y con carácter absoluto. Lo contrario, por tanto, a la comprensión «sistemática» que dividía la danza por pasos como paquetes plurales prefigurados, discretos, diferentes y acotados,

compactos, estancos, semióticamente cargados e idénticos a sí mismos. Y es ya una constante que, al recordar que von Laban fue el coreógrafo oficial del Tercer Reich y abrazó con naturalidad los ideales del nazismo (Dickson, 2016), casi siempre se lo atañe directamente a sus trabajos expresionistas de danza de coros o masas (*ensemble*) como forma de reivindicación ritual-folclórica aria y casi nunca, al menos indirectamente, al papel abstractivo, universalista e higienizante de su método, como puede sostenerse desde una lectura filosófica cercana a la Teoría Crítica (Adorno & Horkheimer, 2007). La coréutica es una comprensión semióticamente aséptica (de nuevo, incualitativa), proyectiva y abstracta, liberalista, del movimiento que lo des-gestualiza, des-historiza, des-identitariza e higieniza para entenderlo de forma purificada, coordenada, vectorial y topográfica.

La Veronal hace literal esta última cualidad y considera su propio método un conjunto de «herramientas geográficas», del mismo modo en que la mayoría de sus creaciones se titulan por topónimos y su propio nombre es el de un gentilicio aproximado. Es una danza metafóricamente deslocalizada, cosmopolita, aeroportuaria, que ha desgranado sus elementos ostensiblemente tanto de aquella tradición coreuticista como, más en concreto, de las bases del ballet neoclásico unidas a las técnicas más sofisticadas de disección y composición de ciertas tradiciones de danza urbana (muy especialmente las facetas proyectiva, disociativa y computacional del *popping*), lo cual da un rígido contrapunto particularmente evidente a la tendencia de la danza contemporánea española convencional (desde el posfranquismo) al organicismo dúctil[1].

A partir de esa fórmula, aparentemente sencilla pero híper funcional, que es un éxito total de la ingeniería coreográfica, y siguiendo sus reglas técnicas, el proceso es apreciablemente arbitrario y consiste en ir probando elementos y deteniéndose en unos u otros por intuición espontánea y acrítica, formando, así, poco a poco los rasgos reconocibles de la compañía: piernas *en dedans*, intérprete en peana, autocaricias, faz inexpresiva, torso fuera de eje, etc. El resultado es un instrumento de composición coreográfica potentísimo a la vez que esterilizado: al carecer deliberadamente de contenido expresivo propio (lo que no lo hace menos expresivo formalmente) permite una enorme compatibilidad con multitud de temas, motivos y dramaturgias, al tiempo que mantiene una coreo-marca propia y reconocible, todo lo cual es justa y adecuadamente

valorado y aclamado por las instituciones y públicos de élite de la danza patria e internacional.

El problema estructural que permite pensar el triunfo de este mecanismo, por recordar la relación entre esta cuestión y las redes sociales, es el mismo que adolece por definición la industria contemporánea del diseño en general: fetichizar, es decir, desacreditar el conjunto de obras ingeniadas y desarrolladas por otras –comunidades de– personas al reducirlas a capturas (!) de pantalla, *moodboards*, pines de Pinterest (*pinterestización de la vida)*, guardados de Instagram, *likes* de Tumblr y en general «recursos libres» (exentos de impuestos estéticos) que fagocitar y procesar en beneficio propio sin retorno, crédito o mención a sus desarrolladores, sean estos individuos o comunidades. La obra propia es la *gravitas* en torno a la cual aglomerar las de los demás, un gólem *duty free* que agrega esfuerzos ajenos en derechos de explotación privados y, así, verticaliza la producción, la distribución y el consumo del arte, y abarata la contratación: basta contar con uno de estos agentes sintetizadores para rebañar todo aquel acervo que *tentacularizan* (Egaña & Rocha, 2019).

En su versión moderada y no necesariamente mercantil, esto sencillamente significa que afrontar al trabajo de un creador siempre implica acceder indirectamente a todo el bagaje que ha conformado natural u orgánicamente, congruentemente, su sensibilidad y sus talentos, el cual sintetiza, pule, enriquece y supera. No obstante en su versión maximalista, optimizante y acaparadora (apropiativa o expropiativa), implica tratar de condensar el mayor rango posible de referencias y aportes bajo un solo individuo, el cual necesariamente ha de mantener hacia dichas referencias una relación ahora forzada, unilateral o injusta, extractiva o en el peor de los casos violenta.

En esta segunda instancia, sin duda más competitiva, se habría de considerar que cualquier sujeto tiene cualquier tipo de acceso a cualquier material. Consumir el mundo autointeresadamente, aspirando los distintos contenidos como posibles remaches con los que conglomerar la efigie propia. Liberalizar el aprovechamiento pero privatizar el provecho, y restringir el control sobre las aduanas económicas y sociales de acceso al espacio cultural para impedir la disputa de lo capitalizado y los instrumentos (físicos, intelectuales, financieros, sociales, profesionales, políticos) de capitalización. Un buen ejemplo de lo cual bien puede serlo este vídeo-denuncia a Yoann Bourgeois sobre su metodología obvia y

deliberadamente expropiativa. De nuevo y por último: es la tendencia natural de un mercado desregularizado asintóticamente orientado a la explotación optimizada de los recursos disponibles.

Una alternativa, menos eficiente pero más eficaz, sería una labor comisarial de curadoría, coordinación y/o programación que compartiera oportunidades y autoridades, que respetara sin posible confusión la integridad de las obras, sus autores y sus contextos añadiéndoles el valor de su distribución o puesta en relación y (re)distribuyendo proporcionalmente los beneficios. Existe usualmente un debate en la dirección coreográfica acerca de la medida en que la ineficiencia de esta diagonalización u horizontalización del proceso productivo es preferible o siquiera plausible (Iniciativa Sexual Femenina, 2020).

En definitiva, entender cuál puede ser una crítica congruente a este aparato, como era de esperar, requiere revisitar breve pero inevitablemente el carácter de fetiche que toma la mercancía al integrarse en determinado modo de producción. Celebérrima cuestión propuesta por Karl Marx en el primer capítulo de la primera sección del primer volumen del primer libro de El Capital. Aquí basta y sobra con conocer su formulación elemental:

> El carácter misterioso de la forma mercancía estriba, por tanto, pura y simplemente, en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de éstos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y como si, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de sus productores (Marx, s.f., pág. 52)[2].

Para clarificar esta relación ontológica, primero hay que explicar más concretamente cómo se da, a nivel formal y sutil, una operación de mercantilización en danza.

6. Parkour y preferencia industrial

Al distinguir anteriormente entre danzas sistemáticas y asistemáticas, el primer indicio es que será precisamente aquella primera familia, ese primer *caelum* de constelaciones modulares y arquitectónicas todas ellas,

las orgánicamente implementables, sin grandes modificaciones, en un sistema distributivo según unidades individuales y reducidas de información como las solicitadas, manufacturadas, priorizadas y estandarizadas por el capitalismo audiovisual contemporáneo.

En el caso del *parkour*, dicha modulación fue tan desequilibrante que terminó por romper con la propia razón de ser de la disciplina y hubo de constituirse como otra coreonomía distinta para poder ser convenientemente mercantilizada. El *parkour* clásico fue desarrollado primigeniamente a partir de la profunda impresión que distintas formas africanas de movimiento dejaron en el oficial de la marina francesa Georges Hébert (1875-1957), lo cual, unido a su sensibilidad por el *ethos* propio de la estatuaria y gimnasia griegas clásicas, dio lugar a su «Método natural», una síntesis de fisicalidad, virilidad y moralidad con la que desarrollar el cuerpo humano (impugnando expresamente la estaticidad corporal impuesta a las mujeres) a fin de «ser fuerte para ser útil» (Dodger, 2005), y que en la práctica se tradujo en la confección de las primeras carreras o recorridos («*parcours*») multifuncionales de obstáculos, hoy el estándar internacional de entrenamiento militar e incluso de parques infantiles de juego, o de los célebres WOD («*Workouts of the Day*») del tan alabado *Crossfit*, y en la insistencia en el entrenamiento físico a través de espacios «naturales» no prediseñados para ello. Lo cual, por cierto, le valió la Legión de Honor del Gobierno de la República Francesa.

Estas técnicas se implementaron en el despliegue de los bomberos del ejército francés, cuerpo en el que se enroló el vietnamita mestizo Raymond Belle, a la sazón un virtuoso en ellas, quien se lo transmitiría a su hijo David, el cual, hibridándolo con su influencia por las artes marciales popularizadas por el cine, en concreto el *qinggong* usado por Jackie Chan, el anime *Dragon Ball* y la filosofía *Jeet Kune Do* de Bruce Lee, fundaría el *parkour* como método con el que desplazarse de un punto A a un punto B de la forma más eficiente, rápida, sencilla y útil posible. En términos estéticos, el resultado es apreciable narrativamente como un recorrido propiamente dicho, continuo y congruente por un entorno encontrado llevado a cabo ante todo con fluidez, y es una disciplina que comenzó a popularizarse y distribuirse con las apariciones televisivas y cinematográficas del propio David Belle y, en adelante, adecuadamente escanciado cinematográficamente a lo largo de cortometrajes alojados en distintas webs (a partir de 2006, principalmente Youtube).

Y es especialmente revelador cómo fue progresiva e implacablemente sustituido por su mutación específica anglosajona, el *Free running* (que puede entenderse como una escisión, icónicamente liderada por Sébastien Foucan, del ADD [Arte Del Desplazamiento] cultivado por Yamakasi, el grupo original de David Belle), y que está por su parte enfocado en la acrobatización compartimentada de movimientos particulares, arriesgados, sobredificultados y complejizados en emplazamientos estáticos concretos (lo que de por sí, en un sentido muy literal, traiciona la noción de recorrido, *parcour*) cuando no artificialmente construidos. En su práctica, los virtuosos contemporáneos de esta disciplina normalmente hibridan ambos polos, pero el hecho es el mismo: la viralización y el patrocinio compulsivo por parte de macrocorporaciones de bebidas energéticas se ha epicentrado en su vertiente espectacularista, testosterónica, acrobática y microconsumible. Los *free runners* se han transformado de artistas en atletas (*arthletes*) y de atletas en creadores de contenido.

Esas distintas diferenciaciones de hecho corrieron paralelas a la conflagración de otra disciplina autónoma: el llamado *Tricking*, consistente en el estudio sin restricciones estéticas ni técnicas (emancipado, pues, de todo trabajo gimnástico) de las posibilidades totales de sobredificultación y sobrecomplejización del salto acrobático del cuerpo humano en entornos practicables diáfanos de suelo liso.

Es decir, se observa cómo una práctica utilizada con muy diversos fines, como es la glorificación estética y moral del cuerpo físicamente apto y servil a la República o la necesidad polemológica de una potencia colona imperial de desplazar unidades interventoras de emergencia con eficacia por terrenos de difícil practicabilidad, es susceptible de formateo industrial hasta el punto de ajustarse quintaesencialmente a las directrices optimizantes del capitalismo de plataformas.

El mecanismo para ello: inversión publicitaria, producción en cadena de equipamiento especializado (tanto ergonómica y funcional como simbólicamente), esponsorización icónizante de «atletas» (la noción de la práctica como arte se diluye progresiva y fulminantemente), y sobrevisibilización estéticamente idolátrica y consagratoria de dicha élite deportiva hasta capitalizar y resignificar totalmente el sentido propio de la práctica. Lo mismo le ocurrió, muy evidentemente, al *skate*, el *surf* o el *break*, como patrón general de procesamiento estético para con las prácticas corporales o danzas llamadas *urbanas*, es decir —y muy

someramente—, no cultivadas (o quizá no cultivables) institucionalmente.

7. Capitalismo urobórico nativo digital

Esta operación coreomórfica es, sin embargo, la propia de un corporativismo audiovisual web aún en gestación. Lo que esas corporaciones encuentran son prácticas ya vigorosamente socializadas, complejamente intrapolitizadas y autoviabilizadas durante décadas; el trabajo de esos ejecutivos industriales es uno de resignificación, de rastreo y detección de las facetas aprovechables y acentuables o modulables a su favor (el formato batalla, el componente espectacular, la juventud de su demografía, etc.) y de autolegitimación vía la corporativización de figuras referentes y legitimadas dentro de dichas comunidades, algo extremadamente facilitado por la precariedad de partida en la que el propio sistema económico-político las había colocado en un primer momento.

Un hecho distinto ocurre en la relación de dicho entramado empresarial una vez se ha constituido en plenitud, entendiendo por tal cosa que haya logrado circunvalar por completo y morderse la cola, como la sierpe Jörmungandr, el mundo de la audiovisualidad digital a nivel usuario, muy especialmente en lo referente a las redes sociales, las cuales alojan a más de la mitad de la población mundial (53.6% concretamente, 79% en Europa occidental y más aún en deciles jóvenes (Statista, 2021)). Este empresariado urobórico trabaja una alquimia distinta: no ya la migración de un material explotable, sino el desarrollo nativo y a medida de nuevos contenidos, cumpliendo el dogma de verticalizar íntegramente el proceso económico. Tik Tok da perfecta muestra de ello, cultivando una plétora de contenidos coreográficos especifiquísimamente tallados y pulidos para ajustarse con una compatibilidad atómica a su canalización algoritmizada y viral. Algunas de las categorías estéticas que engrasan dicha cañería, solventemente estudiadas por Sianne Ngai (Cfr. Ngai, S. (2015). *Our Aesthetic Categories*. Harvard University Press.), las conocemos como lo alocado o audaz (*zany*), lo interesante (*interesting*) y lo lindo o mono (*cute*).

8. Las categorías de la mercancía

La operación de formateo y coreomorfización según preferencias (o exigencias) de distribución y consumo no es una práctica exclusiva del oligopolio publicitario digital convencional. Existen, por descontado y también, violencias similares en la industria escénica contemporánea, inclusive la institucionalizada. No obstante, es también claro que el primer sistema utiliza de template la forma mercancía con una radicalidad molecular, en la que la violencia formal es total, mientras que el segundo comprendería formalizaciones y, de hecho, mercantilizaciones aparentemente más holgadas, laxas o ambiguas. Son mercancías, pero a otra escala, y el pacto es que en esas oquedades, supuestamente, caben cosas que no lo son. El objeto «pieza de danza» se talla a medida del circuito pero se deja su interior hueco. Ser coreógrafo profesional es, en la práctica, encontrar modos de rellenarlo. Las categorías estéticas que rigen y según las cuales aquella operación se lleva a cabo, sin embargo, no difieren; es como si la esteticidad burguesa contemporánea se manifestara de forma cualitativamente similar o incluso idéntica tanto en su dimensión mercantil como en su faceta estatalizada, a pesar de que sí se distingan cuantitativamente, en su retícula, en la escala en que ejercen la –misma– presión (re)formalizadora.

Sabemos, por tanto, que la escala de mercantilización varía, y que aproximadamente oscila entre la unidad mínima de atención en redes sociales (que es variable, los *Vines* tenían una duración máxima de seis segundos y las *stories* de Instagram una de quince) y los formatos teatrales: entre ocho y veinte minutos para programas compartidos o mediometraje escénico de entre cuarenta y cinco y noventa minutos para función aislada. Esto solo se refiere a la homogeneidad en el formato, pero cabe preguntarse si también la hay en sus cualidades.

Y es que algo así puede observarse sin dificultad en la asimilación de las llamadas danzas urbanas por parte de la escena de danza contemporánea institucional española. El caso más puro seguramente sea el de Dani Pannullo, cuyas producciones cuentan casi indefectiblemente con códigos de danzas callejeras (urbanas no de club). Es precisamente la coincidencia de ciertos rasgos estéticos comunes a sus diferentes propuestas lo que permite delimitarlos e identificarlos por contraste a los elementos que sí varían, y pensar que su persistencia quizá sugiere que el resto de elementos contingentes y variables al fin y al cabo sirven, casi

solo auxiliarmente, para justificar la iteración constante de dichos valores estéticos: elencos efébicos, generalmente masculinos, jóvenes, atléticos y, según casos, racializados, vestuarios entre deportivos y tendentes al seminudismo, atrezos solemnes y coreografías en general exhibitivas, virtuosas, afectadas y gestualmente austeras. Es un caso tan común que parecería que las tres cualidades estéticas a través de las cuales se turistifican los códigos danzarios informales o no institucionales fueran el espectáculo, lo exótico y lo erótico. Y no hace falta un gran esfuerzo teórico para comprobar que estas tres categorías coinciden sinonímicamente con las señaladas por Ngai. Otros casos más o menos obvios, como el de Akram Khan, podrían mencionarse en este sentido. Lo delicado de estas situaciones es que impidan que las cosas se muestren como son para, en cambio, hacerlo como se cree que quien las va a ver cree de antemano que son; algo tan condescendiente como prejuicioso, lo cual es otro problema en sí mismo.

Pese a que estas cuestiones valdrían su propio y extenso comentario, lo pertinente aquí es sospechar que la aparición de exactamente la misma matriz categorial en dos ámbitos tan pretendidamente dispares quizá indique que esa sea la malla estética desde y a través de la cual la forma mercancía se manifiesta preferentemente. Igual de suspicaz será deducir el correlato subjetivo (el sujeto mercanciado) que un objeto así, al mismo tiempo, presupondría y construiría: la espectacularidad es la cualidad pasivizante y polarizante por excelencia, dispone rígidamente un elemento independiente, activo, dinámico, positivo y propositivo, el objeto, frente a un sujeto asimétrico, pasivo, estático, negativo y receptivo; el exotismo, qué duda cabe, apuntala una diferencia ontológica de otredad, de extrañeza y sorpresa, de no correspondencia entre lo mostrado y el espectador, atornilla en la mente del receptor la idea de que el objeto que presencia le es impropio, desigual e infamiliar, y precisamente por eso maravillante (*Wünder*), y que ocupa respecto de ese objeto una posición de prioridad y preponderancia cultural; lo erotizado, por lo demás, subraya la naturaleza complaciente y subordinada (pues, en estos términos, no es recíproca) entre quien baila y quien ve bailar, ya sea en la pantalla o en el teatro.

Ese sería el ideal prototípico de individuo burgués coreoestimulado, la figura demandante, el público, el *target* modélico a medida del cual las danzas aspiran financieramente (y no solo) a hacerse y ser; por orden: una efigie consumista, clasista y erotista que se piensa a sí misma como

humanista y universal, neutral, homogénea; y es homogeneizante porque el pluralismo no consiste en imaginar una sociedad ricamente heteróclita en la que cada grupo tenga, no obstante, un rígido lugar asignado, sino hacer real la posibilidad de que las mismas posiciones las ocupen perfiles que nada tengan por qué tener en común entre sí salvo su igual capacidad para desempeñar ese rol. Dicho muy resumidamente, aquello es la base estética de un proyecto político desigualitarista. Puesto de otro modo: pensar la igualdad es bailar su inversa.

9. Conclusiones

Hemos examinado con generalidad el modo específico en que la forma mercancía se relaciona con el hecho dancístico. Para ello ha resultado necesario clarificar y actualizar la terminología y el aparato conceptual general con el que podemos considerar analíticamente las obras coreográficas en términos formales y mesoeconómicos. Hemos observado cómo esa compatibilización se centra prioritariamente en unos géneros concretos de danza, puede llegar a incluir (previa modulación) otros y, finalmente, resulta imposible para otras tantas coreonomías por motivos muy concretos, apreciando que dicha homologación mercantil no se da solo en la medida de los formatos sino también en la categoría de sus contenidos.

Hemos subrayado, igualmente, cómo dicha operación supone ciertos daños hacia ciertos materiales, prácticas, comunidades y sujetos también muy concretos y, en definitiva, que todo ello cobra tanto más sentido en la indicación o incluso formulación de una alternativa.

Ciertamente el gesto antitético es el más obvio, sencillo y burdo, pero quizá de provecho: bailar la inversa de lo dañino, es decir, esforzarse deliberadamente en crear obras que resulten imposibles de asimilar por lo mercantil. El problema, como señalábamos desde un principio, es que esto a menudo desintegra también las potencias bien positivas y necesarias que lo mercantil se arroga en exclusividad: de ahí la plétora de piezas deliberadamente aparatosas, irreplicables, aburridas, epatantes, desagradables, irritantes, hostiles, deprimentes, crípticas o neuróticas, e incluso hipócritas, de la llamada danza posmoderna y sus postrimerías.

Puede pensarse, en cambio, téticamente, la danza en las tres etapas del proceso económico que Ngai observaba de forma *amercantil*, no

definida por defecto ni a favor en contra de ello, sino en pos de todo lo mejor que en esos tres sentido podamos, cada cual y muy relativamente, pretender. Formalmente, por ejemplo, la producción de danza puede entenderse, como mencionamos, en el mismo sentido en el que la investigación científica normalizada se lleva a cabo: como un modo de obtener conocimiento ajustando hipótesis a evidencias empíricas constatables, como el estudio, modelización y abstracción del mundo natural o cultural en fórmulas y teorías comprensibles y experimentos con resultados replicables. Ejemplos de esto lo serían, de hecho, los desarrollos tecnológicos de la coréutica o el *parkour*, o casos concretos como el estudio de Wim Vandekeybus y su compañía Última Vez sobre la acción corporal propia del acto reflejo en la fatiga con la pieza *What the body does not remember*.

También puede producirse movimiento, menos académicamente, desde la curiosidad, la autosuperación o la competitividad autoafirmativa, la acción auto o inter-terapéutica (en términos físicos y psicológicos), la introspección, la militancia ideológica, la feliz celebración acrítica e irreflexiva o el mero expresionismo emocional, entre muchísimas otras posibilidades tan potencialmente valiosas como no necesariamente mercantiles. Tanto como no es necesariamente reprochable el vigente modelo para artistas emergentes de financiación según concurso público de libre concurrencia con jurado profesional en instituciones públicas de distinto nivel, con entrada subvencionada parcial o totalmente, escalado a un modelo de coproducción internacional que, al mismo tiempo, garantice la circulación de la pieza una vez desarrollada. En todo caso el problema será que no haya suficientes convocatorias, seleccionados y dotaciones para cubrir todo el tejido profesional o gran parte del mismo, ni la suficiente iniciativa, interés ni coordinación por parte de las entidades escénicas para facilitar una circulación que queda al albur de las poco presumibles capacidades de *marketing* de la propia compañía o, más dramáticamente, de la habilidad por pugnar al alza en el maniático algoritmo de una red social programada por una macrocorporación privada californiana.

En cuanto a sus contenidos, para acabar, puede reivindicarse una danza feliz de hacer y de ver, por sanadora o innovadora o divertida o estimulante o hermosa, o pertinentemente incómoda y desafiante por aguda, reveladora o cuestionante según un programa político inteligente, dialogante, autocrítico y bien fundamentado. Tan claro como

eso hay que tener la radical importancia de afirmar públicamente esa danza, de reivindicar las condiciones y los medios para compartirla y hacerla accesible al máximo de sus posibilidades; al fin y al cabo es internacionalmente homologable por defecto: sus barreras idiomáticas no son verbales. Esto implica reclamar el acceso a las programaciones de los espacios públicos con independencia de quién los gobierne y dirija, pues su soberanía en democracia es siempre popular y nunca de su circunstancial gestor. Y en suma, que si no se dan las condiciones jurídicas, morales o electorales para que todo ello sea así, nada habrá más coreográfico, ni menos mercantilista, que seguir pensando, haciendo y bailando por que así sea.

10. Obras citadas

Adorno, T., & Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal.

Chapman, T. (30 de julio de 2021). *WHAT IS THE FORTNITE PLAYER COUNT IN 2021*. Obtenido de GGRECON: https://www.ggrecon.com/guides/fortnite-player-count-how-many-people-play/

Dickson, C. (2016). Dance Under the Swastika: Rudolf von Laban's Influence on Nazi Power. *International Journal of Undergraduate Research and Creative Activities: Vol 8* , Artículo 7. https://bit.ly/3C0uMiM.

Dodger, A. (23 de marzo de 2005). *George Hébert and the Natural Method of Physical Culture*. Obtenido de Urban Free Flow: https://web.archive.org/web/20050323090031/ http://www.urbanfreeflow.com/articles/methode_naturelle.htm

Egaña, L., & Rocha, J. (4 de marzo de 2019). *Triunfar en vano, No. de connivencia [1] Km 0 y estraperlo simbólico*. Obtenido de A*Desk: https://a-desk.org/magazine/triunfar-en-vano-no-de-connivencia-km-0-y-estraperlo-simbolico/

Hayes, I. (13 de Febrero de 2013). *Instituto Argentino para el Desarrollo Económico*. Obtenido de http://www.iade.org.ar/noticias/antoni-domenech-los-trucos-del-neoliberalismo

Iniciativa Sexual Femenina. (21 de 12 de 2020). *SI NO PUEDO BAILAR...* Obtenido de https://www.rtve.es/: https://www.rtve.es/play/audios/si-no-puedo-bailar/si-no-puedo-bailar-iniciativa-sexual-femenina/5743557/

Lockett, J. (10 de noviembre de 2016). *BULL-IONAIRES Who are the Red Bull owners, how much is the company worth and how did it start?* Obtenido de The Sun: https://www.thesun.co.uk/news/2157895/who-are-red-bull-owners-how-much-company-worth/

Marx, K. (s.f.). *El Capital*. Obtenido de Librodot.com: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/CAPTOM1.pdf

Preciado, P. B. (2020). *Testo Yonqui*. Madrid: Anagrama.

Rondina, S. (9 de marzo de 2019). *Fortnite dance lawsuit dropped by Alfonso Ribeiro, 2 Milly*. Obtenido de WIN: https://win.gg/news/fortnite-dance-lawsuit-dropped-by-alfonso-ribeiro-2-milly/

SERVIMEDIA. (4 de 03 de 2019). *El Economista*. Obtenido de https://www.eleconomista.es/economia/noticias/9739760/03/19/La-oit-dice-que-el-trabajo-no-es-una-mercancia-y-pide-a-gobiernos-empresas-y-empleados-asumir-su-responsabilidad.html

Statista. (7 de septiembre de 2021). *Global social network penetration rate as of January 2021, by region*. Obtenido de Statista: https://www.statista.com/statistics/269615/social-network-penetration-by-region/

Total Freedom. (31 de diciembre de 2021). *NYE 2022 (DJ Mix)*. Obtenido de Apple Music: https://music.apple.com/us/album/nye-2022-dj-mix/1601327893

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne* (Primera ed.). Madrid: Akal.

Wiederholt, E. (9 de Noviembre de 2015). *Stance on Dance*. Obtenido de http://stanceondance.com/2015/11/09/beyond-experimental-dance-an-interview-with-paul-langland/

11. Notas

1 Hecho debido, según Carmen Giménez Morte (catedrática de «Análisis y práctica de repertorio en danza contemporánea» en el Conservatorio Superior de Valencia) a la recepción repentina y sin su escanciado histórico natural, durante la Transición, de toda una tradición de danza contemporánea internacional (principalmente angloamericana) que el aislamiento cultural del franquismo había impedido recibir.

2 Existen en Marx al menos cuatro modos distintos de comprender la alienación y, por lo tanto, la relación objetual (Entäusserung o extrañamiento, Veräusserung o exteriorización; Entfremdung o enajenación; Verdinglichung o reificación). El análisis en pormenorizado de la danza a partir de estos conceptos no procede en este trabajo, cuyo cometido es apuntar con solvencia una cuestión general sin comprometerse escolarmente.

PRINCE HAL AND HAMILTON: BECOMING A LEADER IN SHAKESPEARE'S HENRIAD AND LIN-MANUEL MIRANDA'S MUSICAL

EL PRÍNCIPE HAL Y HAMILTON: EL CAMINO HACIA EL LIDERAZGO EN LA HENRIADA DE SHAKESPEARE Y EL MUSICAL DE LIN-MANUEL MIRANDA

Ana Crespo Roca
Research done while studying at Universidad Nacional de Educación a Distancia
(ana.crespo.roca@gmail.com)
https://orcid.org/0000-0002-7486-7737

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.12
ISSN 2444-3948

Abstract: The purpose of this article is to explore the similarities between the musical *Hamilton* and the Henriad. It shows how Miranda and Shakespeare use similar strategies to depict the evolution of characters that become leaders. Prince Hal and Hamilton have to combine political and martial abilities to attain power. Hal learns from his rival Hotspur to be braver in battle, while Hamilton learns from Burr to be more cautious. However, only Hal is successful in keeping himself in power by balancing both types of skills. Another parallelism shared by the plays is how they show the negative consequences of the actions of the leaders by incorporating the voices of other characters. A secondary objective of this piece of writing is to explore Shakespearean elements in contemporary pop culture. In that regard, this study contests the traditional

negative view of pop culture that considers popular manifestations of Shakespeare as lesser versions of the originals.

Key Words: William Shakespeare; pop culture; Henriad; *Hamilton*, the musical; Lin-Manuel Miranda

Resumen: El objetivo de este trabajo es explorar las similitudes que existen entre el musical *Hamilton* y la Henriada de Shakespeare. El estudio muestra cómo estas obras emplean estrategias parecidas para narrar el camino hacia el liderazgo de sus protagonistas. En su lucha por obtener el poder, el príncipe Hal y Hamilton tienen que combinar habilidades políticas con habilidades para la batalla. Hal aprende de su adversario Hotspur a ser más valiente en combate, mientras que Hamilton aprende de su rival Burr a ser más cauto. Sin embargo, solamente Hal consigue alcanzar un equilibrio entre los dos tipos de cualidades y mantenerse en el poder con éxito. Otro paralelismo entre las obras es la forma en la que incorporan las voces de otros personajes para mostrar consecuencias negativas de las acciones de sus protagonistas. Además, un objetivo secundario de este trabajo es explorar los elementos Shakespearianos en la cultura popular contemporánea. En este sentido, el estudio rebate la tradicional visión negativa que considera las versiones populares de las obras de Shakespeare como de menor valía comparadas con las originales.

Palabras clave: William Shakespeare; cultura popular; Henriada; *Hamilton* el musical; Lin-Manuel Miranda

Summary: 1. Introduction. 2. Becoming a leader: the character development of Prince Hal and Hamilton. 3. Leadership: a combination of battle skills and diplomacy. 4. The dark side of the leaders' actions. 5. Conclusion. 6. Bibliography.

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Ana Crespo Roca has a degree in Journalism from University of Valencia (2010), a MSc in Electronic Publishing from City, University of London (2015, with Distinction) and a degree in English Studies from UNED (2020). Her main academic interest is literature and its intersection with popular culture. She has also conducted research on art books and new technologies.

1. Introduction

The hip-hop musical *Hamilton*, premiered in 2015, became a critical and commercial success, earning multiple awards and selling out tickets in several cities. It has a compelling plot, high-quality performances and memorable songs that mix Broadway ballads, 60s style pop music, R&B and hip-hop. It is also a very rich and layered work, Shakespearean in several ways. Like some of the most popular plays of the Bard, *Hamilton* is based on historical events. Both Miranda and Shakespeare focus on entertaining audiences and making political points, and both use history as a starting point but are not constrained by it: they are not afraid of devising scenes and situations for the characters that add depth and colour to historical plots often known by the audience. In addition to these general similarities, *Hamilton* explores themes and motives around power and leadership that can be linked to several Shakespeare's plays, particularly to the Henriad (*Richard II*, *Henry IV Part One*, *Henry IV Part Two* and *Henry V*), which makes the musical a very interesting subject of study.

This essay seeks to show how Miranda and Shakespeare use similar strategies to depict the evolution of characters that become successful leaders. Additionally, the secondary objectives of this article are to compare *Hamilton*'s and Shakespeare's characters and to explore Shakespeare's influence in contemporary pop culture. Regarding the characters in *Hamilton* and the Henriad, there are noticeable similarities in how the protagonists, Hamilton and Prince Hal, are presented in comparison with their adversaries, Aaron Burr and Hotspur. There are also parallelisms in the way Miranda and Shakespeare add nuance and complexity to their portrayals of leadership by incorporating the voices of other characters and showing the consequences of the actions that leaders carry out in their quest to attain and keep power. With regards to Shakespeare in contemporary pop culture, this essay looks at elements beyond direct adaptations of his plays. Instead, it identifies how other Shakespearean elements appear in contemporary pop culture, demonstrating the timeliness and relevance of Shakespeare's craft.

1.1 State of the Art

There are multiple works published about dynamics of power and politics in Shakespeare's plays, which are relevant to the topic of leadership in this essay. Anthony DiMatteo (2011) has written that we can find several examples of sovereign violence being used by a few to obtain or keep power in Shakespeare's works. Regarding Shakespeare's own political stance, he believes that the Bard is "something of a centrist", as he features multiple views in his plays. According to him, this intention of "trying to find a middle ground" is a political act (DiMatteo, 2011, pag. 165). On this topic, Elizabeth Frazer (2016) argues that instead of looking for Shakespeare's personal stance on politics in his plays, we should see his works as vehicles that enact some aspects of politics, and as ways to communicate ideas of political life to audiences. Leonard Tennenhouse (1986) argues that there is a mixture of entertainment and politics in Shakespeare's works, which in his view is proved by the success of his historical plays, which are political, during Elizabethan times (pag. 2). For his part, Tim Spiekerman (2012) looks specifically at Prince Hal's rise to power. He believes that his relationships with his friend Falstaff and his enemy Hotspur "provide him with much of the knowledge that will guide his later political career" (Spiekerman, 2012, pag. 201). He analyses the notions of honour of all three characters and argues that Hal's own vision is shaped by the other two. In summary, several authors have looked at Shakespeare's view of politics and power and have noted that his own political ideas do not come across in a straightforward way. However, he does communicate some aspects of politics and power.

Regarding the other topic of this essay, the Shakespearean elements in contemporary pop culture, it is interesting to look first at the academic view of popular culture in general, which has shaped the academic debate for many years. During the 20th century, the ideas of the circle of the literary critics F. R. and Queenie Leavis had an influence in humanities studies. The Leavises divided culture into two categories: a high, worthy culture consumed by an enlightened few, and a low culture consumed by the working class through mass media (Walton, 2007, pag. 31-34). The Leavises disseminated these thoughts in the 1930s, but the effect of that distinction between a high culture and a low mass culture is still present in literary studies, and it can be noticed in the form

of literary canons. F. R. Leavis insisted on the importance of developing canons: compendiums of great works chosen by those who had the knowledge to make informed decisions (Walton, 2007, pag. 35).

If there is an author associated with establishing a canon, it is Harold Bloom, one of the most influential literary critics of the late 20th century. For Bloom (1994), Shakespeare is the central figure of the Western literary canon alongside Dante (pag. 46). The Bard is not only a key author in the canon, according to Douglas Lanier (2002) he is considered by many "the icon of high or 'proper' culture" (pag. 3). Although his works are thought to be grand literature and have been for years, Shakespeare had a wide appeal in his time, and his plays were far from elitist: they were intended as commercial works. As Marta Cerezo and Ángeles de la Concha (2010) explain, his plays were enjoyed by nobles who would ask companies to perform in their palaces, but also by humble people who stood in the cheap areas of theatres (pag. 199).

Despite Shakespeare's wide appeal in his time, several authors who have paid attention to his presence in contemporary popular culture have made so keeping a marked distinction between pop culture and grand literature, in the line of the ideas of the Leavises. For instance, Anthony Hoefer (2006) wrote about the "McDonaldization of *Macbeth*" in regards of the film *Scotland, PA* (William Morrissette, 2001), while Elena Xeni (2014) wondered if pop culture and Shakespeare can exist in the same classroom.

Other authors have stressed that the relationship between pop and high culture in Shakespeare is more complex. For instance, Diana E. Henderson (2007) has written about the rich variety of relationships that exist between Shakespeare and popular culture, stressing that Shakespeare and the actors that would interpret his plays "challenged a two-tier vision of high and low", as they incorporated in the plays rhyme and prose, elegant rhetoric and dirty jokes (pag. 7). The Bard's plays contain popular elements, like fools and clowns, non-aristocratic figures who could express some of the "lower class" experiences and views (Henderson, 2007, pag. 9).

Of the authors that have written about Shakespeare and pop culture, I find the approach of Douglas Lanier particularly interesting. Lanier does not look down on pop culture, and has argued that the relationship between Shakespeare and popular culture is "a legitimate, even important area of study" (Lanier, 2002, pag. 3). He has also argued that pop

culture is more than a vehicle to learn about the bard, and that Shakespearean elements in pop culture are more than mere decorations or "tokens of prestige": there's an interplay, a complex relationship between pop culture and Shakespeare's works (Lanier, 2002, pag. 16).

Regarding *Hamilton*, a quick online search reveals that traditional media outlets, bloggers and youtubers have noted the myriad of Shakespearean elements it contains, from the use of historical elements (Mead, 2015; Bettinelli, 2016) to how the authors combine simpler or more complex language depending on which character is speaking (Stevens, 2020; Allred, 2020). Many have also noted a direct reference to *Macbeth* in *Hamilton* (like Whittemore, 2016 and Allred, 2020). A more in-depth search reveals that some of the points discussed in this article around parallelisms between *Hamilton* and the Henriad appear in a short article in the online magazine *Slate* (Butler, 2016).

Hamilton has made its way to academic journals as well, but the articles published deal with its historical roots and its potential as an education tool (Carp, 2017; Kelly, 2017 and McManus, 2018). However, no study has been published looking specifically at how power and leadership are depicted in *Hamilton* in comparison to Shakespeare's plays. This would be the contribution to the existing literature of this article.

1.2 Methodology

As mentioned, Lanier has argued that there is an interplay between pop culture and Shakespeare's works (Lanier, 2002, pag. 16). *Hamilton* is a successful musical, a form of popular theatre that appropriates Shakespearean themes and motifs, although it is not a direct adaptation of any of his plays. Therefore, it could be argued that it is a good example of that interplay Lanier points towards. This is a relatively new approach. During most of the 20th century, scholarship had a Leavisian view and used to focus on the "authentic" Shakespearean text and the concept of fidelity to determine the value of adaptations. Since the 1990s, there has been a rise in Shakespeare adaptation studies, alongside the proliferation of adaptations, as Lanier (2014) explains. Often these studies paid attention to how adaptations compare against the original. However, this work takes the approach discussed by Lanier. Instead of focusing on how adaptations relate to a canonical Shakespearean text, and

treating them as lesser versions of the "original", his approach looks at the different manifestations of what we label as "Shakespearean". He argues that the so-called "adaptations" of Shakespeare's works do not only engage with the Bard's canonical texts, since these are a part of a much more complex network of adaptations which can influence each other. Shakespeare's plays adapted other narratives, while contemporary adaptations connect the Bard's texts "with the protocols—formal and ideological—of genres and media that have little to do with the Shakespearean text" (Lanier, 2014, pag. 23). Lanier (2014) sees Shakespeare's plays as an important part of a complex web of "adaptations, allusions and (re)productions" that constitute "the ever-changing cultural phenomenon we call "Shakespeare"" (pag. 29). His theory seeks to identify the similarities and differences in the adaptations and tries to shed some light into how these represent the nature of "Shakespeare" (Lanier, 2014, pag. 31). Following Lanier's ideas, *Hamilton*'s Shakespearean elements connect the Bard's plays to other contemporary pop culture manifestations, like Broadway-style musicals or hip-hop. These have little to do with Elizabethan theatre conventions or *Holinshed's Chronicles*, the source Shakespeare used for several of his plays, including the ones analysed here.

This analysis takes a qualitative approach, seeking to observe and compare the themes of power and leadership and the similar strategies to depict them in *Hamilton* and Shakespeare's works. I considered some of the best known historical and political plays, like *Hamlet*, *King Lear* and *Macbeth*. However, I decided to focus my analysis on *Henry IV* (Parts One and Two) and *Henry V* instead. These plays depict, like *Hamilton*, the making of a leader: how a young careless prince, son of Henry IV, becomes Henry V, a king in his own right. All references to these Shakespeare plays are from the 2008 Oxford World's Classics Editions (2008a; 2008b; and 2008c).

2. Becoming a leader: the character development of Prince Hal and Hamilton

A key element shared by *Hamilton* and the Henriad plays that deal with the story of Prince Hal (*Henry IV* and *Henry V*) is how, at the start of their stories, the abilities of the protagonists are questioned by other

characters. They are considered unlikely to be leaders. In the case of Hamilton, this mostly has to do with his background, while, for Prince Hal, it is a matter of his behaviour. They both will have to prove that they are capable of becoming leaders.

From the opening lines of *Hamilton*, Aaron Burr, the narrator and main antagonist in the musical, doubts the likelihood of Alexander Hamilton becoming the key figure that he became:

> How does a bastard, orphan, son of a whore and a
> Scotsman, dropped in the middle of a forgotten
> Spot in the Caribbean by providence, impoverished, in squalor
> Grow up to be a hero and a scholar? (Miranda, 2016, pag. 16)

This bewilderment is echoed throughout the play by Burr and other characters from a privileged background who question Hamilton's rise to power. Burr uses "immigrant" as a slur (Miranda 2016, pag. 199 and 266), US President John Adams calls him "creole bastard" (Miranda, 2016, pag. 224), while Jefferson attacks him instead of his ideas during a cabinet meeting, accusing him of smelling "like new money" and dressing "like fake royalty" (Miranda, 2016, pag. 192).

In a similar manner, Prince Hal's qualities as a leader are called into question throughout *Henry IV* (Part One and Part Two) and *Henry V* by his family, his allies and his enemies. Although he is the son of a king, he has spent his youth hanging out with disreputable characters. The Archbishop of Canterbury says:

> His companies unlettered, rude, and shallow,
> His hours filled up with riots, banquets, sports,
> And never noted in him any study,
> Any retirement, any sequestration
> From open haunts and popularity (*Henry V* 1.1. pag. 97)

When Henry V makes his claim to the throne to the King of France, the Dauphin sends him some tennis balls to mock him, instead of a present to appease him. He knows about his wild youth and does not trust him as a leader. His own father, in his deathbed, fears that when Hal inherits the crown he will act without restraint, and the country, affected

by internal quarrels, will end up populated by wolves (*Henry IV Part Two* 4.3. 242).

Prince Hal is the eldest son of the king, and therefore the rightful heir to the throne. However, power could not be taken for granted in medieval times, it had to be earned and kept. As King Henry IV puts it in part 1, "Uneasy lies the head that wears a crown" (*Henry IV Part One* 3.1. 191). Different noblemen have claims to the throne based on family ties. King Henry IV himself usurped the throne to Richard II. The rebels in Part One have a claim against Henry IV. His son, Henry V, also has a claim to the throne of France. If he is perceived as a weak leader, it does not matter so much that he inherited the crown through his father. He has to make an effort and prove himself to remain in power, otherwise someone else will make a claim. Although the political context is very different, this is Hamilton's struggle too. Both Hamilton and Prince Hal must learn and demonstrate their battle skills and their political ones in order to be seen as the right leaders.

2.1 The riotous youth

Another similarity shared by the stories of Hal and Hamilton is that they both start having fun with friends in taverns, bragging about drinking and sexual prowess. In the case of Hal, these scenes exemplify why the other characters doubt the prince's abilities as a leader. These scenes also introduce characters that will be important for the protagonists: Sir John Falstaff in the case of *Henry IV*; John Laurens, and Marquis de Lafayette in the case of *Hamilton*. These moments of the plays have a comical, light-hearted tone, very different to the war and political ones that will follow. They also set a mood that will create a stark contrast with the more serious events to come.

In the third song of the musical, John Laurens, a friend of Hamilton who will later fight in the war with him, introduces himself by expressing his intention of drinking a third pint of beer (Miranda, 2016, pag. 25). Later on, Burr tells us that he and Hamilton are both "reliable with the ladies" and that women "delighted and distracted" Hamilton (Miranda, 2016, pag. 70). Hamilton is spending time in the taverns having fun, but at the same time he is creating meaningful relationships with

Laurens and Lafayette, who have ideals and will fight alongside him in the revolution.

Since we know they are friends and we know about his anti-slavery ideas, Laurens' death later on will strike as more painful. Lafayette will later advocate for Hamilton so he can fight in the war, which was instrumental for him to break class barriers and become Secretary of the Treasury. Later in the play, Hamilton will have to consider sending military aid to France during the French Revolution, in which Laffayette had a military role. Hamilton argues the US is too weak to send aid and convinces President George Washington not to do so. This is framed by Jefferson as a treason to Hamilton's friend:

> JEFFFERSON. Have you an ounce of regret?
> You accumulate debt, you accumulate power
> Yet in their hour of need, you forget
> HAMILTON. Lafayette's a smart man, he'll be fine
> And before he was your friend, he was mine
> If we try to fight in every revolution in the world, we never stop.
> Where do we draw the line? (Miranda, 2016, pag. 193)

Although Hamilton skilfully explains his stance, Jefferson's accusation echoes Hal abandoning his friend Falstaff for political reasons in the Henriad.

The exploits of Hamilton's friends seem tame compared with those of Falstaff and Prince Hal. In his first appearance, Falstaff quickly establishes himself as a thief, revealing that he "takes purses" at night. He is also a character that lives with gusto, enjoying himself and trying to preserve his life, beyond considerations about honour that the noble characters have. Hal also steals (*Henry IV Part One* 1.2. pag. 135), ostensibly for fun since he has wealth. In their first conversation together, they also imply that he paid the hostess several times to have sex with him (*Henry IV Part One* 1.2 pag. 136).

Unlike Hamilton, Hal does not treat the other characters as friends, and he often insults Falstaff, for instance calling him "this sanguine coward, this bed-presser, this horse-backbreaker, this huge hill of flesh" (*Henry IV Part One* 2.4. pag. 190). He goes as far as disguising himself and robbing Falstaff in *Part One* to ridicule him. He is presented from the start as a manipulative character. Hal reveals that spending time

with his friends is all part of a plan, a way to learn about how common people behave and speak (*Henry IV Part One* 2.4. pag. 179). He claims that his true self is not what he is showing, and promises his worried father that he will be "more himself" (*Henry IV Part One* 3.2. pag. 226). He wants to redeem himself and he believes that, later on, people will see him in a more favourable way:

> So when this loose behavior I throw off
> And pay the debt I never promisèd,
> By how much better than my word I am,
> By so much shall I falsify men's hopes;
> And, like bright metal on a sullen ground,
> My reformation, glitt'ring o'er my fault,
> Shall show more goodly and attract more eyes
> Than that which hath no foil to set it off.
> I'll so offend to make offense a skill,
> Redeeming time when men think least I will. (*Henry IV Part One* 1.2, pag. 144)

Many critics have noticed that this scheming makes Hal come across as manipulative or hypocritical, and see him in a negative way (Bloom, 2017, pag. 2; Hazzlitt, cited in Taylor 2008, pag. 2). These scenes are also full of jokes and puns, and a good example of the mixture of entertainment and politics in Shakespeare's works that Leonard Tennenhouse (1986) wrote about (pag. 2).

The fact that the youth of both Hal and Hamilton is presented in this manner, having fun with their friends, makes them more human, relatable and complex. These scenes also introduce key characters in an entertaining way and show important formative experiences for the protagonists, making their later transformations and actions more striking. We know and like Lafayette and Falstaff, so we feel a sting of pain when Hamilton and Hal turn their backs on them, particularly in the case of Hal, who acts cruelly. In these initial scenes, the differences between the idealistic Hamilton and the hypocritical Hal also become obvious. Following Lanier's ideas around identifying similarities and differences to represent the nature of "Shakespeare" (Lanier, 2014, pag. 31), these differences do not devaluate *Hamilton* as a cultural artifact.

They instead add richness to the network of Shakespearean adaptations that he wrote about.

3. Leadership: a combination of battle skills and diplomacy

The evolution of Hal and Hamilton from their riotous youth to establishing their power entails not only leaving their friends behind, but also assimilating and displaying battle and political or tactical skills. Their opponents Hotspur and Burr play an important role in their development, as the protagonists learn from them. Another trait they have in common is that they both have a light-hearted vision of war at the start of the plays, and both are right in that winning it would improve their stances.

Hamilton, who comes from a poor background, openly admits several times from the start of the play that he wants to fight in a war to improve his life prospects:

> Hamilton. God, I wish there was a war
> Then we could prove that we're worth more than anyone bargained for
> (Miranda, 2016, pag. 23)

Despite the initial reluctance of George Washington, his commander in the war, he gets a chance to fight alongside his friend Lafayette, who was introduced in the tavern scene and who advocates for Hamilton (Miranda, 2016, pag. 118).

In *Henry IV Part One*, when Hal learns about the rebels plotting against his father, he sees the war as an opportunity to be with more women (*Henry IV Part One* 2.4. pag. 196). However, he takes it more seriously when his father confronts him about his dissolute life. He promises him to erase his shame through blood, which is to say by fighting (*Henry IV Part One* 3.2. pag. 228). Later, once he is king, he envisions the campaign in France as a way to assert his power and put behind any doubts over him being king, motivated by his old antics. This is a good example of the observation by DiMatteo (2011) regarding how we can find several instances of sovereign violence being used by a few to obtain or keep power in Shakespeare's plays (pags. 160–170).

As we have seen, both characters share a similar superficial view of war, disregarding its human cost and seeing as a way of advancing their careers. It is interesting how, in both cases, the plays will prove the initial assumptions of the characters right: war is useful for both. It will provide a context for them to prove their bravery and military abilities which will help them in their power quest.

3.1 Aaron Burr and Hotspur: the mirror antagonist

In the process for Hal and Hamilton to learn and demonstrate their bravery and military skills, their mirroring antagonists play important roles. The key antagonist in *Hamilton* is Aaron Burr, who starts off as one of the main character's friends. However, the two men gradually become more distant. They have similar goals to attain power, but their motives and their different approaches clash. Hamilton is brave, impetuous and enthusiastic in battle and in life, which contrasts with Burr, who is calculating and scheming. There is also a key antagonist in Hal's story: Sir Henry Percy, nicknamed Hotspur, who becomes the leader of the rebels plotting against his father in *Henry IV Part One*. Hotspur is bold, fearless, cocky and quick tempered. His nickname reflects these traits: a spur is a metal spike attached to horse riding boots, which is used to push the animals to move. The calculating behaviour Hal shows creates a juxtaposition between him and Hotspur. The contrast of these pairs is key, as in the main characters' evolution and quest for leadership, both learn from their antagonists: Hamilton to balance his impetuosity, Hal to be bolder in battle. Hal/Burr and Hotspur/Hamilton represent different approaches to leadership and power, but eventually a balance of the attitudes of both is what will prove successful.

3.2 Bravery and war skills

From the start of *Henry IV Part One*, we know that Hal has planning abilities, but he must display the bravery and war skills that other characters associate with Hotspur. At the beginning of *Henry IV Part One*, king Henry IV sees Hotspur as more honourable than his own son, since Hotspur is helping the king defeat a rebellion. He envies Hotspur's

father and complains about the dishonour that his son brings him (*Henry IV Part One* 1.1. pag. 131).

The bravery in battle is the feature that makes king Henry IV admire Hotspur and see him favourably when compared with his son. Despite being the same age as Hotspur and the rightful heir, Hal has not shown any bravery, achievements or Hotspur's leadership abilities, who can command older lords into battle (*Henry IV Part One* 3.2. pag. 227). Later on, Hal will keep the promise he made to his father and establish himself as a valuable warrior. At the end of *Part One*, he also kills Hotspur in a one-on-one fight, displaying his skill in that type of combat.

In *Hamilton*, the main character and his antagonist are also very different from each other at the start of the plays. While Hamilton shows his bravery in battle by stealing cannons from the British enemies (Miranda, 2016, pag. 61), Burr approaches Washington explaining that he has watched him firing on the British from afar. The phrase is ambiguous: it is not clear if Washington has been firing from afar or if Burr has been observing from afar, but in any case, it contrasts with Hamilton's fearless attitude (Miranda, 2016, pags. 62-63). Burr, who lacks Hamilton's attitude to battle, displays instead more tactical and political skills, which Hamilton will learn later on.

3.3 The political and tactical abilities

Hal displays his planning abilities from his very first appearance in *Henry IV Part One*, but there are other instances in which the tactical skills are useful for him. When he becomes Henry V in the play that bears his name, he is shown thinking carefully about whether to invade France or not, seeking advice from his counsellors and researching his claim to the throne. Spiekerman (2012) stresses that, at that point of the plays, his allies are surprised at this transformation, but this is not astonishing for the readers/viewers, who know that Hal has been planning it all along (pag. 204).

In *Hamilton*, the cautious stance is represented by Burr, who is committed to thrive at all costs, and seems to be lacking the democratic ideals that other characters, particularly Hamilton, have. He is too

calculating and, like Hal, comes across as less likeable than other characters. He sums up his philosophy in this manner:

> BURR. (...) Talk less.
> Smile more.
> Don't let them know what you're
> against or what you're for. (Miranda, 2016, pag. 24)

Burr compares himself with Hamilton, who like Hotspur "exhibits no restraint" (Miranda, 2016, pag. 92) and makes risky choices, often winning. He is however willing to wait for success, and takes small steps towards it. Burr's strategy, like Hal's, has a point. He notes that others who exhibit Hamilton's risky behaviour do not manage to survive (Miranda, 2016, pag. 92).

However impetuous he is, Hamilton has to learn the art of negotiating and compromising from Washington and Burr. When he is serving as Secretary of the Treasury, Hamilton tries to get his plan to have all states assume the national debt, as a way of financing the newly created state. After some heated arguments with Secretary of State Thomas Jefferson, Washington encourages him to calm down and find a compromise. He devises a different strategy, based on planning, negotiating and compromising rather than on confrontation, which proves to be successful. This is something he claims to have learnt from Burr:

> HAMILTON. I guess I'm gonna fin'ly have to listen to you.
> BURR. Really?
> HAMILTON. Talk less. Smile more.
> (...)
> HAMILTON. Do whatever it takes to get my plan on the Congress floor.
> (Miranda, 2016, pag. 186)

The tactical and compromising abilities of the main characters are an important element in the vision of politics Shakespeare and Miranda create in their plays. Miranda, consciously or unconsciously, takes Shakespeare's view of politics and makes it a central part of his successful musical. Following Lanier's ideas regarding the exploration of similarities and differences of contemporary Shakespearean manifestations, it is relevant to stress that although these abilities are useful for both

protagonists, there is a key distinction between them. For Hal, these abilities seem to be effortless, but Hamilton must learn them to attain power.

3.4 A balance between war and politics

Shakespeare shows that a balance between political and battle skills secures the position of Hal/Henry V. This vision of politics is echoed in the musical by the fate of Hamilton and Burr, whose failure to keep a balance between politics and battle brings their demise. This is the case of Hotspur as well.

The fearless attitude of Hamilton and Hotspur is both their greatest asset and their worst flaw. Spiekerman (2012) goes as far as saying that "by political standards he [Hotspur] is a failure" (pag. 201). Hotspur's tendencies are at the core of the start of the conflict in *Henry IV Part One*. King Henry IV starts mistrusting him when he fails to send him the prisoners from battle, as it was the custom at the time. Hotspur excuses himself explaining that he was tired and wounded from the fight and got angry because the messenger asking for the prisoners was clean, not dressed appropriately for battle, and talking in an effeminate way that he found annoying (*Henry IV Part One* 1.3. 147).

He refuses to hand in the prisoners, unless the king pays a ransom for his brother-in-law, who has been captured. The king declines and when he exits, Hotspur begins a series of angry tirades, stating that he will not deliver the prisoners to the king because that will relieve him, even if it costs him his head (*Henry IV Part One* 1.3. pag. 150). Other rebels have troubles appeasing Hotspur, who cannot contain himself, and can almost alienate his allies at times. For instance, he mocks Glendower, a Welsh leader who is joining the rebellion and who claims to have magical powers and be capable to summon spirits (*Henry IV Part One* 3.1. pag. 210)

Hotspur's passionate ways make him brave and a good asset in battle, which are the reasons why Henry IV praised him. But they also play a crucial role in his demise. When the rebels are getting ready to fight in *Part One*, Hotspur learns that neither his father nor Glendower will be able to send their armies. However, he is still optimistic and wants to fight, displaying a fascination for death in battle:

> My father and Glendower being both away,
> The powers of us may serve so great a day.
> Come, let us take a muster speedily.
> Doomsday is near. Die all, die merrily. (*Henry IV Part One* 4.1. pag. 248)

He refuses an offer of peace, citing their past grievances with the king. Another rebel encourages this, refusing to deliver Henry IV's offer of peace to Hotspur, being aware of his rushed ways. Hotspur goes to battle when the odds are not good for them and dies. With him, the rebellion dies too. In another parallelism between Shakespeare's plays and the musical, Hamilton also has a fascination for death in battle, openly admitting he fantasises about dying like a martyr:

> WASHINGTON. Head full of fantasies of dyin' like a martyr?
> HAMILTON. Yes. (Miranda, 2016, pag. 64)

Hamilton, like Hotspur, also has troubles sometimes stopping his tirades and can alienate his potential allies. In the first cabinet battle against the other politicians he needs to convince, he starts by explaining the reasons why the United States should adopt his financial plan, but by the end of the song he outright insults his opponents, which makes them angry and does not help his cause (Miranda, 2016, pag. 162).

It's Hamilton's hot headedness what brings his downfall. He cannot resist having an affair with a married woman, and the adventure ends up destroying his chances of becoming president. The lover's husband threatens to publicise the relationship, and he pays him to keep him silent, leaving a document trail that his opponents will use against him. At the end of the musical, when Burr is angry at him, he leaves aside the tactical skills he claimed to have learnt and refuses to back down and de-escalate the conflict with him. He chooses to duel instead, and he is fatally wounded.

Shakespeare and Miranda tell us that a lack of restraint has negative consequences for leaders like Hotspur and Hamilton, but too much caution can have negative consequences for a potential statesman as well. Burr's calculating approach makes him take less successful decisions. For instance, he changes political party to have more chances of winning a seat in the Senate, but he runs against Hamilton's father-in-law, which creates tension between him and Hamilton. He cynically explains

that he did not change parties because his ideas changed, he just took an opportunity to advance his political career (Miranda, 2016, pag. 191).

Hamilton learns from Burr, but Burr is influenced by Hamilton too, acting on impulse at the end of the play. When his former friend runs for president, Hamilton accuses him of lacking ideals and instead backs Jefferson, who ends up winning. This angers Burr and makes him challenge Hamilton for a duel. In the letters the men exchange leading up to the duel, Burr uses an openly threatening tone (Miranda, 2016, pag. 267) that is unlike the character we have met. He lets himself be guided by feelings, which Hamilton has done throughout the play. Hamilton, although has learnt some of the political arts from Burr and Washington, is still impulsive and does not minimise the conflict (Miranda, 2016, pag. 267). It is a dramatic irony that the only time when Burr engages in Hamilton's rushed behaviour he ends up fatally wounding Hamilton. Like Hal and Hotspur when they fight one-on-one, the final duel shows that they are more alike than it looks at the start of the play.

These examples show that in their vision of leadership, both Shakespeare and Miranda create an interesting interplay between their characters' opposing traits. The failure of Burr's extreme caution and Hamilton and Hotspur's fearlessness contrast with Hal's success. Hal manages to attain and maintain his power by balancing the tendencies of the other characters better than them. Again, Miranda takes core elements of the characters in the Henriad and makes them an essential part of his musical, thus bringing Shakespeare's representation of political life and leadership to contemporary pop culture.

4. The dark side of the leaders' actions

This essay has focused so far on the traits and development of leaders. At first sight, it could look like the Henriad and *Hamilton* are solely praising these men and the wars they fought in. However, the authors paint a more nuanced picture by showing us the negative impact their actions have on other characters, and by giving these characters voices to express their stances.

As discussed on section 2, the protagonists of the plays see war as an opportunity and use it to advance their social standing and cement their leadership positions. War is shown as painful but ultimately justified in

both plays. *Hamilton* tells the story of the creation of the United States of America, and war is mostly portrayed as necessary to get away from British colonial power. In the case of *Henry V*, war is the means to establish the young king's power in England and to reign in France. However, the king's cruel behaviour goes beyond the need of establishing his power. Gary Taylor (2008) explains, in the introduction to his edition of *Henry V*, that some contemporary critics have wondered if Shakespeare disliked Prince Hal/Henry V, and if he "tried hard to communicate his moral distaste to the more discerning members of his audience" (pag. 1). Other critics, "partisans of Henry" see the play as a "blunt straightforward Englishman's paean to English story", ignoring that some details conflict with this interpretation (Taylor, 2008, pag. 1). Apart from his Machiavellian plans, we can hardly ignore the graphic and extremely cruel threats Henry V makes to the French ambassador, threatening to rape women, skewer babies and smash old men's heads, and blaming the French for that outcome if they do not surrender (*Henry V* 3.3. 174).

Another example of the ambivalent picture Shakespeare paints of Henry V is how the king defers the responsibility for his cruel actions several times. In *Henry V*, when the monarch in disguise is taking to the troops, one of the fighters acknowledges the responsibility of the king in sending soldiers to death without confesing their sins, since they cannot disobey him (*Henry V* 4.1. 212-213). The king compares his position to the one of masters and fathers, and his soldiers to servants and sons, arguing that masters and fathers do not wish their servants and sons to die (*Henry V* 4.1. pag. 213). However, as the soldier points out, the king commands people into battle, but masters and fathers do not have his monumental powers. Shakespeare did not need to make Henry V as cruel and hypocritical if he simply wanted to glorify English history. Still, we can only make assumptions on what he really thought of the king. Elizabeth Frazer (2016) has argued that we should see Shakespeare's works as vehicles that enact some aspects of politics, and as ways to communicate ideas of political life to audiences. If we consider that Shakespeare enacted some aspects of politics (like the ruthlessness of rulers) we could infer that he is painting a grim picture of politics, which is taking a stance. In that sense, DiMatteo (2011) writes that by featuring multiple views in his plays Shakespeare is "trying to find a middle ground", which is in itself a political act (pag. 165).

Regarding the picture that Shakespeare paints of Hal/Henry V, another element that supports the view that the bard did not simply glorify the monarch is the description about how he uses his friends. One of the most compelling elements of the Henriad is his relationship with Falstaff, a beloved character since Elizabethan times. From his first appearance in *Henry IV Part One*, the prince treats Falstaff and his other friends badly, insulting and mocking them. The changes in behaviour that Hal promised to undertake in *Part One* are settled in *Part Two*, when he rejects Falstaff at the end of the play. He states that he does not know him, calls him old and swollen with excess and compares the time he spent with him with a bad dream that he awoke from (*Henry IV Part Two 5.5.* pags. 269-270).

After the monarch banishes him in *Part Two*, Falstaff replies that the king is pretending and that he will be called afterwards, but he is not. We assume he is hurt by this rejection. In the following play, *Henry V*, we learn the king kept his promise and left his former acquaintances behind. Falstaff is absent from the play, and when his servant announces that he is dying, his friends criticise the king and blame him for Falstaff's illness, saying that he broke his heart and confirming that he has been affected by what happened (*Henry V* 2.1. pags. 127-130).

That is not the only time Shakespeare included some critical voices in the common characters of *Henry V*. Diana E. Henderson (2007) wrote about how he incorporated non-aristocratic figures that could express some of the "lower class" experiences and views (pag. 9). In *Henry IV* and *Henry V*, the non-aristocratic characters may not have the highest moral stance, and they may be acting as comic relief, but their commentary and views criticising the king are there. After the moment in *Part One* in which the noblemen are preparing for battle, and as a counterpoint to the fight related discussion, Falstaff ends the scene with a speech in which he asserts his will to live and ponders that honour is just a word that will not help him keep his life. Indeed, the rebels like Hotspur, with all their ideas about honour, died. His value system is different to that of the ruling class and he questions the notion of honour that gets people killed. He says that honour "pricks him on", or encourages him to fight, but stresses that honour cannot fix his wounds and it is a quality had by those who die, who cannot feel it or hear it. In that sense, honour is for Falstaff a "scutcheon", a funeral tablet (*Henry IV Part One* 5.1. pags. 266-267).

Apart from his criticism of the concept of honour, there is also his mockery of battle: after Harry kills Hotspur, Falstaff pretends to be dead and rises up later, claiming that he killed Hotspur. Instead of caring about honour, Falstaff sees politics and war as opportunities for personal and financial advancement, as Spiekerman stresses (2012, pag. 203). Bloom (2017) goes beyond that and thinks that Falstaff mocks "organised violence" because he carries a bottle of alcohol in his holster to battle, instead of a pistol that could be more useful if he is attacked (pag. 120). Falstaff's view, so attached to life could be read as a subversion of the notions of leadership and honour and glorious death that Hotspur and Hal (to a lesser extent) uphold.

Hamilton is not cruel like Hal. The musical touches upon the loss of lives at war, but these are mostly detached from the protagonist. Again, at first sight, the musical shows a positive vision of the main character, who is brave, intelligent and charismatic. However, a closer look shows that the picture it paints of Hamilton is more complex. The musical does show in detail the negative impact of the actions of the protagonist on the people that surround him, particularly his child Philip and his wife Eliza. They suffer the consequences of his bad advice and rushed actions. His son is killed in a duel that he attended to clear his father's name, following Hamilton's bad guidance and his view of what constitutes honourable behaviour. Philip asks his father for advice and instead of talking to him out of the fight, Hamilton lends Philip his guns and describes his vision of dueling etiquette: standing "like a man" in front of his opponent and firing the weapon in the air, expecting his rival to do the same "if he's truly a man of honor" (Miranda, 2016, pag. 246). Hamilton once more talks about honour in a similar way to Hotspur. There is a connection here with Falstaff's ideas about the close link between honour and death. This notion of honour is what gets Philip and Hamilton killed. As Falstaff would argue, honour has no skill in surgery and cannot take away Philip's gun wounds. He dies after the duel, and the view of honour he inherits from his father becomes the scutcheon, or funeral tablet, Falstaff talked about.

Hamilton's affair is the other event that shows his impact on other characters. Displaying a lack of restraint, he engages in a romance with a married woman. Since he pays off the husband of his lover to keep seeing her, he leaves a paper trail of the payments. His financial records are used to accuse him of taking advantage of his position as Secretary

of the Treasury to misuse government funds. He publishes a pamphlet to clear his name, explaining what happened and stressing that he paid off the husband with his own funds. Admitting to the affair clears him of political misdoings, but his public admission brings great distress to Eliza:

> ELIZA. You published the letters she wrote you.
> You told the whole world how you brought
> this girl into our bed.
> In clearing your name, you have ruined
> our lives. (Miranda, 2016, pag. 238)

Eliza's voice stands out among the multiple voices of the musical, despite the fact that, as a woman, she could not be involved in the official historical narrative that inspires the musical. Miranda chose to close the musical with a number led by Eliza that reflects upon how historical narratives are built, and acknowledges her role in preserving the work and legacy of Hamilton:

> BURR. And when you're gone, who remembers
> your name?
> Who keeps your flame?
> BURR, MEN. Who tells your story?
> (...)
> WOMEN. Eliza.
> ELIZA. I put myself back in the narrative.
> (...)
> ELIZA. I stop wasting time on tears.
> I live another fifty years.
> It's not enough. (Miranda, 2016, pag. 280)

Since Hamilton died early, her work was crucial. She explains that she curated his writings, interviewed the people that fought with him, spoke against slavery and collected funds for a monument to honour President George Washington. She also built an orphanage in New York because that was important for her. This way, Miranda adds a gender perspective by recognising her own achievements, and also her work in establishing Alexander Hamilton's legacy and keeping his

story alive. The reflection of the closing song about building narratives is relevant when thinking about Shakespeare's works and their role in building popular narratives. He used *Holinshed's Chronicles* as a source for his historical plays, but he chose to tell the stories of certain rulers. He also chose to tell them in a certain way. In his adaptations, he made thematic, narrative and stylistic choices that created such compelling works that they have shaped our perspective of English history, power, leadership and politics to this day. His view was part of the popular culture of his time, as several authors noted (Cerezo and De la Concha, 2010; Henderson, 2007) and it is still part of contemporary popular culture. *Hamilton*, which incorporates elements of his view of politics and leadership and uses similar strategies to depict them, is a great example of Shakespeare's presence in nowadays pop culture. Miranda continued Eliza's biographical narrative by taking American historical characters and making them protagonists of a very successful and Shakespearean Broadway musical. His rich and layered work defies the Leavisian negative view of pop culture. In line with Lanier's ideas, *Hamilton* has multiple manifestations of what we label as "Shakespearean", displaying a rich interplay between pop culture and the Bard's works. The musical is thus part of the web of adaptations that Lanier talked about, and brings its own ramifications, like Alexander Hamilton's story, a gender perspective, hip-hop or musicals to this network of adaptations.

5. Conclusion

As a consequence of the pervasive Leavisian view in academia, pop manifestations of Shakespeare's works have traditionally been regarded as lesser versions which pale in comparison to the originals. However, as several authors have noted, the relationship between the Bard and pop culture is more complex. The thematic and narrative parallelisms between the Shakespeare plays and the musical explored in this analysis contest the traditional Leavisian negative view of Shakespeare representations in pop culture. *Hamilton* is an example of how rich, complex and interesting the links between contemporary pop culture and Shakespeare can be. This is aligned with Lanier's ideas regarding the manifestations of Shakespearean elements in contemporary culture. He advocates for looking beyond the concept of fidelity of adaptations and

considers them a part of a larger network of adaptations that are interesting because of the ways in which they display the "nature of Shakespeare", not because of their fidelity to the canonical sources. There is much more to be explored on this topic. Hamlet's character evolution, King Lear's misguided decisions or Macbeth's damaging ambition could all be linked to *Hamilton*. These comparisons could be the basis of some further work that explores Shakespearean manifestations in contemporary pop culture. When I started working on this analysis, I was only able to find discussions about *Hamilton*'s Shakespearean elements in informal online sources. This study contributed to the existing literature by looking closely at how power and leadership are depicted in *Hamilton* in comparison to Shakespeare's plays. It also highlighted Shakespeare's relevance in contemporary pop culture and made a contribution to the discussion regarding adaptations, exemplifying how fascinating it can be to look beyond fidelity to canonical sources.

6. Bibliography

Allred, Gemma (2020, January 17). 'If you stand for nothing, Burr, what'll you fall for?': linguistic codes and inaction in *Hamilton*. *Medium*. Retrieved from https://bit.ly/3tmrXVU

Bettinelli, Melanie (2016, November 5). Is Hamilton another Hamlet? [Blog post]. Retrieved from https://bit.ly/3DWVQB6

Bloom, Harold (1994). *The Western Canon*. USA: Harcourt.

Bloom, Harold (2017). *Falstaff: Give Me Life*. New York: Simon and Schuster.

Butler, Isaac. (2016, November 7). The throne room where it happens. *Slate*. Retrieved from https://bit.ly/3jSQX4i

Carp, Benjamin L. L. (2017). World Wide Enough: Historiography, Imagination, and Stagecraft. *Journal of the Early Republic*, *37* (2), 289–294. https://doi.org/10.1353/jer.2017.0028

Cerezo Moreno, Marta (2017). *Critical Approaches to Shakespeare: Shakespeare for All Time*. Madrid: UNED.

Cerezo Moreno, Marta and De la Concha Muñoz, Ángeles (2010). *Ejes de la literatura inglesa medieval y renacentista*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

DiMatteo, Anthony (2011). Our Sovereign Process: Reading Shakespeare's Politics. *College Literature, 38(2)*, 160–170. https://doi.org/10.1353/lit.2011.0023

Frazer, Elizabeth (2016). Shakespeare's Politics. *Review of Politics*, *78*(4), 503–522. http://www.jstor.org/stable/24890014

Henderson, Diana E. (2007) From popular entertainment to literature. In Robert Shaughnessy (Ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture* (pags. 6–149), Cambridge University Press.

Hoefer, Anthony D (2006). The McDonaldization of 'Macbeth': Shakespeare and Pop Culture in 'Scotland, PA.' *Literature/Film Quarterly*, *34*(2), 154–160. https://www.jstor.org/stable/43797271

Kelly, Catherine E (2017). Lin-Manuel Miranda's Hamilton: An American Musical and the Early American Republic Introduction. *Journal Of The Early Republic*, *37* (2), 251–253. https://doi.org/10.1353/jer.2017.0020

Lanier, Douglas (2002). *Shakespeare and Modern Popular Culture*. New York: OUP Oxford.

Lanier, Douglas (2014). Shakespearean Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value. In Alexa Huang and Elizabeth Rivlin (Eds.), *Shakespeare and the Ethics of Appropriation (pags. 21-40)*. New York: Palgrave Macmillan.

Lanier, Douglas (2010). Recent Shakespeare Adaptation and the Mutations of Cultural Capital. *Shakespeare Studies*, *38*, 104–113. https://bit.ly/3DX43oY.

McManus, Stuart M. M. (2018). Hip-Hop Historiography: Lin-Manuel Miranda's Hamilton and the Latinx Historical Imagination. *Latino Studies*, *16*(2), 259–267. https://doi.org/10.1057/s41276-018-0126-y

Mead, Rebecca (2015, February 2). All about the Hamiltons. *The New Yorker*. Retrieved from https://bit.ly/3BTpKVh

Miranda, Lin-Manuel and McCarter, Jeremy (2016). *Hamilton. The Revolution*. Hachette.

Shakespeare, William (2008a). *Henry IV Part One*. David Bevington (Ed.). Oxford University Press. (Original work published 1597)

SHAKESPEARE, WILLIAM (2008b). *Henry IV Part Two*. René Weis (Ed.). Oxford University Press. (Original work published 1600)

SHAKESPEARE, WILLIAM (2008c). *Henry V*. Gary Taylor (Ed.). Oxford University Press. (Original work published 1600)

SPIEKERMAN, TIM (2012). The Making of A Politician: Shakespeare's Prince Hal at Work and Play. *Perspectives on Political Science, 41*(4), 201-06. https://doi.org/10.1080/10457097.2012.713264

STEVENS, CARLY. (2020, October 25). *8 ways Hamilton is basically a Shakespeare play* [Video file] Retrieved from: https://bit.ly/38PzdjH

TAYLOR, GARY (2008). Introduction. In William Shakespeare *Henry V* (pags. 1-26). Oxford University Press.

TENNENHOUSE, LEONARD (1986). *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres*. London: Methuen.

WALTON, DAVID (2007). *Introducing Cultural Studies: Learning through practice*. Cornwall: Sage.

WHITTEMORE, HANK (2016, August 1). #YayHamlet — Shakespeare Stands in the Wings for "Hamilton" on Broadway [Blog post]. Retrieved from https://bit.ly/2X1KPhm

XENI, ELENA (2014). Can Pop Culture and Shakespeare Exist in the Same Classroom? Using Student Interest to Bring Complex Texts to Life. *Educational Media International*, 51(4), 331–332. https://doi.org/10.1080/09523987.2014.977013

SAGRARIOS DE LA DANZA. LA *IMAGEN-DANZA* EN LA MODERNIDAD AUDIOVISUAL

SANCTUARIES OF DANCE
DANCE-IMAGE *IN AUDIOVISUAL MODERNITY*

Victoria Mateos de Manuel
(victoriamateos@hotmail.com)
http://orcid.org/0000-0002-3483-7138

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.13
ISSN 2444-3948

Resumen: En este texto, partiendo de las tesis de Priscilla Guy (2016) sobre los *screendance studies*, se presenta una genealogía híbrida de la danza, a la que podría denominarse 'imagen-danza' y en la que se expone que la danza no sería un género estético puro o con entidad propia, sino el fruto de un diálogo o incluso un debate o asamblea entre múltiples artes. Haciendo uso de una selección de archivos audiovisuales de los siglos XIX y XX, así como de una revisión de estudiosos fundamentales que han tratado esta cuestión a nivel internacional, se defenderá que expresiones como la cine-danza, la video-danza o el *screendance* no suponen una ruptura o paradigma diferencial respecto a anteriores expresiones dancísticas relacionadas de forma exclusiva con el espacio teatral, sino que son, por el contrario, un desarrollo tecnológico de las mismas.

Palabras Clave: imagen-danza, imagen-movimiento, screendance, historia de la fotografía, danza

Abstract: Following Priscilla Guy's (2016) ideas on screendance studies, I am going to expose an hybrid genealogy of dance that it may be called 'dance-image' and that defends that dance is not a pure aesthetic gender but the result of a dialogue or even a debate or assembly among multiple arts. I am going to present a selection of audiovisual archives of the 19th and 20th century, and also a review of some of the most important international studies on this issue in order to defend that contemporary art expressions such as cinema-dance, video-dance or screendance do no break with modern theater scenic expression forms but should be considered as technological developments of them.

Key Words: image-dance, image-movement, screendance, history of photography, dance

Sumario: 1. Antecedentes del *screendance*. 2. Pangea estética de la modernidad decimonónica. 3. La fotografía de danza. 4. La histeria: estética del movimiento y clínica. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía. 7. Notas. 8. Referencia de las imágenes incluídas en el artículo.

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Victoria Mateos de Manuel. Profesora interina de instituto en La Rioja desde 2020 e investigadora independiente. Miembro del Seminario de Investigación UCM-CSIC en Historia y Teoría de la Danza, y del grupo de trabajo del Proyecto de Investigación "Tras los pasos de la Sílfide. Una historia de la danza en España, 1836-1936". Autora de *El silencio de Salomé. Ensayos coreográficos sobre lo dionisíaco en la modernidad* (CSIC/Plaza y Valdés, 2019) y editora de *Coreoteca. Un archivo de filosofía de la danza* (Ediciones Complutense, 2021). Web: https://independentresearcher.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel

1. Antecedentes del *SCREENDANCE*

No siempre existió una tecnología tan precisa para captar y archivar el movimiento como la que actualmente encontramos disponible gracias a la evolución exponencial de la fotografía y del cine desde su aparición en el siglo XIX. Estos dos medios de expresión y archivo audiovisual han sufrido en un corto período de tiempo de apenas un siglo un desarrollo determinante, el cual era aún impensable en la modernidad decimonónica. Esto ha permitido la presente posibilidad de captar imágenes de enorme precisión y nitidez que reflejan con exactitud matemática el flujo, ángulos y detalles del movimiento corporal. Gracias a ello, han nacido en el siglo XX géneros de danza que machihembran el uso de la tecnología y la expresión del cuerpo humano. Se trata del género artístico conocido como cine-danza, video-danza o *screendance*, disciplina que, debido a su reciente aparición y carácter polimorfo, está preñada de edificantes controversias estéticas (véase Sedeño Valdellós, 2018; Pérez Royo, 2007) y que en España podemos disfrutar a través de dos festivales anuales: Fiver, cuyo director artístico es Samuel Retortillo, y Choreoscope, dirigido por Loránd János (János/Retortillo, 2018).

Priscilla Guy (2016, pág. 591; véase también Mitoma, 2002; Cinémathèque de la Danse, 2021), autoridad académica de los *screendance studies*, habla de estas formas contemporáneas de tecno-danza como «formas híbridas» de la danza o expresiones de «coreographic editing» (edición coreográfica), ya que el proceso de grabación –los planos y encuadres seleccionados para exponer el material coreográfico en un soporte audiovisual– comienzan a formar parte de la creación coreográfica, interaccionando de manera indisoluble en la experiencia estética del *screendance* la cinética del cuerpo danzante con aquella del ojo de la cámara. La coreografía ya no es pensada para su contemplación por un público teatral en el que primaría un encuadre paisajístico de la danza o preponderancia del –en cine así denominado– plano general o gran plano general propio del escenario dramático. El *screendance* rompe con la idea preconcebida o prejuicio histórico de que el plano patrimonial de la danza sea el del *stage space*; es decir, que haya que identificar el modo de creación y exposición de la danza con una mirada totalizadora y global sobre el escenario. La coreografía no se identificaría necesariamente con una expresión integral del cuerpo, no implicaría con obligatoriedad una visión holística del bailarín y el espacio escénico, sino que la danza

podría quedar concentrada metonímicamente en un gesto o detalle corporal como un pie en puntas, una extensión de brazo o un movimiento de mano, fragmentos capaces de contener ese aura, fuerza de vida o «souffle qui «traverse le corps»» (soplo que atraviesa el cuerpo) (Didi-Huberman, 1982, pág. 98). Tal y como remarca Guy (2016, págs. 593-594) remitiéndose al *Dictionnaire de la danse* de Eugénia Roucher, en el *screendance* trabajan conjuntamente o se entreveran dos categorías hasta entonces diferenciadas en el mundo laboral de la danza: el papel del 'coreógrafo', entendido como creador de la escritura del movimiento a modo de bibliotecario, traductor o archivista, en este caso, audiovisual; y el 'coreoautor' (*choréauteur*), nomenclatura propuesta por Serge Lifar en 1938 para referirse al creador de una pieza de danza.

Asimismo, el *screendance* ampliaría la noción –también acuñada por Roucher (en Guy 2016, pág. 593)– de *kinème*: la gramática básica y estructural del movimiento. Al igual que en los idiomas existen diferentes tipos de palabras, las cuales cumplen funciones distintivas en la oración, en el *ballet*, por mentar un tipo de danza, habría cuatro tipos de 'palabras': «plié, élevé, déplacement, pose» (doblado, elevación, desplazamiento, posición/colocación/pose) (Guy 2016, pág. 593). Con la inserción de la tecnología audiovisual en la configuración de danzas, el vocabulario referente a los planos cinematográficos (considerando tanto los enfoques –cenital, picado, normal, contrapicado o nadir–, como las distancias de grabación –desde el plano detalle al plano general–) habría de ser también incluido dentro de la semántica coreográfica, ya que los movimientos no serían autónomos sino que quedarían sometidos a una determinada perspectiva visual que condicionaría tanto su creación como su exposición. Predomina, pues, la mirada sobre la danza por encima de la experiencia (extática) de bailar dentro del paradigma dionisíaco en la interrelación del cine y la danza.[1]

No obstante, sería impreciso e, incluso, falaz hablar de una contaminación del arte de la danza a través de su interactuación con la tecnología audiovisual. Fenómenos como el *screendance* o la fotografía de danza no son procesos de corrupción o mestizaje de una experiencia coreográfica inmaculada y originaria, sino parte de la tradición dancística que, si bien añade o integra nuevas posibilidades audiovisuales para el espectador de danza y para el rango de expresión del cuerpo danzante, no dejan de ser un mero perfeccionamiento, ampliación y revelación tecnológica de dispositivos escénicos propios de la teatralización de la danza. El

screendance tecnifica, fija y juega con el *zoom* que facilitaban primigeniamente los prismáticos en los teatros y los juegos de focos sobre el escenario, capaces de concentrar nuestra atención sobre algún detalle escénico. Ya no solo se observa un cuerpo en movimiento desde un plano entero y se escudriñan detalles puntuales gracias a los anteojos, sino que, además, la secuenciación y montaje del movimiento por parte del director cine-coreográfico parte de una selección de determinados enfoques y planos que recortan y acotan fragmentos del cuerpo con la intención de construir una semántica del movimiento basada en la interacción entre cuerpo y mirada. Es decir, no sólo se mueve el cuerpo-objeto danzante, sino también el sujeto de la mirada a través de la imposición tecnológica de determinados ángulos y enfoques que en el teatro habían de crearse de manera técnica y más rudimentaria: los mentados focos de luz y prismáticos.

Imagen 1. Honoré Daumier (1862), Croquis pris au théâtre; imagen

2. Edgar Degas (1895-96), Bailarina (brazo estirado), Bibliothèque Nationale de France, París.

Por ello, puede decirse que el *screendance* manifiesta por medio de la tecnología audiovisual una serie de recursos técnicos que ya se encontraban en la concepción teatral de la danza: el hecho de que la creación de

una coreografía no sólo es un «proceso de composición, sino de edición» (Humphrey 1987), en el que no solo hay una intencionalidad y selección del movimiento sino también de la mirada. Con ello, se instrumentaliza y fijan las posibilidades escénicas y se supera el encuadre propio de la primigenia escritura de danza propuesta por Feuillet en *Choregraphie ou l'art de décrire la danse, par caracteres, figures et signes démonstratifs* (1669). Este tratado consolidaba la primacía de la mirada holística que, en el caso del siglo XVII, era cenital (vista a golpe de pájaro), frente a la posterior mirada frontal del espectador decimonónico, quien lleva a cabo un proceso de horizontalización y secularización de la mirada.

> Feuillet establece prioritariamente una vista del salón en el que se baila, una imagen simultánea de la coreografía de toda la pieza a vista de pájaro, presentando de un solo golpe, haciendo estático, lo que en realidad sucede en el tiempo, y simbolizando mediante pequeños signos estenográficos la posición de los pies, los pasos, los brazos, etc. (Martínez del Fresno, 2000, pág. 13)

2. Pangea estética de la modernidad decimonónica

El nacimiento de la danza como arte mayor tiene que ver, pues, con una constitución híbrida a caballo entre cuerpo y mirada, generándose tanto una 'mirada táctil' (Patricia Molins, 1996; 2013; veáse también Mulvey, 1996) o la capacidad de tocar desde la distancia a través de una mirada que proyecta el deseo, como un 'tacto escópico' en que se ve a través de la piel, propio de la mitología de la mano de Jamsa o el gigante de los cien ojos Argos Panoptes. Asimismo, es necesario recalcar otra cuestión historiográfica propia de la modernidad decimonónica que dota de antecedentes al *screendance*: el nacimiento de la danza como una de las Bellas Artes. Esta, más allá de su mera expresión popular y festiva en la tradición dionisíaca (por ejemplo, su uso como divertimento o entreacto en el teatro de corral de Lope de Vega y en su teoría estética de lo tragicómico de 1609 en *Arte nuevo de hacer comedias* (Mateos de Manuel, 2019a)), está fuertemente ligado al desarrollo teatral y cinematográfico propios del siglo XIX, desarrollo que emerge en el seno de un conflicto entre alta y baja cultura.

Es propiamente en el siglo XIX cuando puede comenzar a hablarse de una constitución de la danza como género mayor, si bien se consolida como una de las Bellas Artes en el siglo XVIII a través del tratado de Charles Batteux *Les Beaux-Arts réduits à un méme principe*, publicado en 1746 y en el que la danza hacía acto de presencia como arte *per se* junto con otras disciplinas como la pintura, la escultura, la poesía y la música (véase Tatarkiewicz, 2004). Hubo dos motivos fundamentales para el espaldarazo decimonónico de la danza: en primer lugar, la rápida progresión que sufrió el ballet con la posición de puntas aparecida en 1813 con Geneviève Gosselin, hecho que lo dotó de un nivel técnico muy goloso para su espectacularización en el entorno urbano ávido de novedades (Balanchine/Mason, 1988, págs. 293-294; Pasi, 1980 25 y ss.); también fue fundamental la profesionalización y extrema diversificación de los géneros y técnicas de danza que tiene lugar a partir de tal siglo (Baecque, 2006; Suquet, 2006).

En el contexto europeo, la danza, tras siglos «meneándose» en el espacio de lo popular y lo carnavalesco, omitiendo ahora sus incursiones en contextos de poder como la Corte a través, por ejemplo, de los tratados actitudinales de medra social en la aristocracia como *El cortesano* de Castiglione (1873), la sistematización y espectacularización del ballet con Louis XIV como «identificación entre divinidad y poder [...], representación de la autoridad absoluta en primera persona [...], mensaje político» (Pasi, 1980, pág. 16) o el papel del género trágico en Grecia como expresión escénica del espacio político comunitario (Mateos de Manuel, 2019b), asciende en el siglo XIX finalmente al parnaso del reconocimiento público, elevación que tuvo lugar no sin la correspondiente discordia. El *ballet* romántico a principios del siglo XIX, con obras como *La Sylphide* (1832) o *Giselle* (1841), supuso la consolidación del carácter institucional o reconocimiento social de la danza (véase Lifar, 1942; Guest, 2008), entendida ésta ya no sólo como divertimiento del vulgo, celebración social o mostración de poder político, sino como elaboradísimo arte y espectáculo en continuidad con la noción de tragedia griega, revitalizada a través del concepto wagneriano de 'obra de arte total' (Wagner, 1850). Como explica Gordon (1998, pág. 13), en 1869, con motivo de la inauguración de la ópera Garnier en París, se colocó en su fachada la escultura de Carpeaux *La Danse*. La representación del cuerpo desnudo en movimiento en un espacio destinado a la alta cultura conllevó un gran escándalo, pues parte de la sociedad compartía la opinión que expresó

el pintor Renoir, quien profería que «la ópera no es un cancan» (Gordon, 1998, pág. 13). Las así consideradas alta y baja cultura, a pesar de las constantes hibridaciones que han existido entre sus campos, habían de mantenerse convenientemente distanciadas y evitar exponerse a contaminaciones y contagios.

Imagen 3. Jean-Baptiste Carpeux (1865-69),
La danse. Musée d'Orsay, París.

Esta tensión decimonónica entre alta y baja cultura se produjo al hilo de la aparición de los cafés-concierto. El siglo XIX no sólo consolida el *ballet* como espectáculo e hito romántico capaz de llevar a escena las atmósferas etéreas y espectrales que el Romanticismo propugnaba en el régimen de las artes plásticas, sino que este siglo ve también la consolidación de los cafés-concierto. Éstos, nacidos un siglo antes en París, supusieron el reverso de los engalanados teatros. Eran espacios de ambiente distendido en los que se mostraban diversos números interpretativos y musicales, durante los cuales les era permitido a los espectadores beber y conversar (véase Bentley, 2005; Schwartz, 1999). Los cafés-concierto adquirirán múltiples formatos –cabaret, vodevil, music hall,

burlesque, freak shows, revista... (véase Blanchard, 2008)– siendo su variante española los cafés-cantante, que se desarrollarán entre 1850 y 1920 y en los cuales el flamenco se va consolidar como el género artístico que hoy conocemos (véase Steingress, 2006).

La danza va a consolidarse en el siglo XIX, por lo tanto, como espacio de intersección o encrucijada entre varias expresiones escénicas y, antes de constituirse como fenómenos separados, cine y danza compartían escenario como actuaciones sucesivas propias de los espectáculos de variedades. Salas de espectáculos parisinas como L'Olympia, El Dorado o Téâtre Isola contaban ya con una sesión de cinematógrafo como parte de sus programas de espectáculo, los cuales podían dar comienzo con cantantes y monologuistas, seguir con clowns y acróbatas, y acabar con una sesión de cine (véase Quiguer, 1979). El cinematógrafo fue en sus inicios entre 1900 y 1903 «un "simple figurante" en el desfile de variedades» (Arnoldy, 2004, pág. 27) y desde 1905 una atracción independiente con la aparición de las salas de cine en París. La tesis de Arnoldy (2004, págs. 17ss; véase también Hennebelle, 1980, pág. 22) es que en el cine se produjo la consolidación de una pulsión escópica que no sería la de una cámara en ruptura con la tradición escénica, sino una herencia propia de las artes escénicas; es decir, que el cine se construyó a través de la evolución y perfeccionamiento de la mirada ya creada en los teatros. Arnoldy (2004, pág. 27) señala que las salas de cine fueron poblando el centro de la ciudad y los bulevares, mientras que los cafés-concierto iban siendo desplazados poco a poco a la periferia del casco urbano. En ese proceso de gentrificación decimonónica se estaba produciendo un proceso de higiene en la frontalidad de la mirada escénica y la posterior mirada cinematográfica. Este dato histórico –la expulsión periférica de los cafés-cantante y la centralización del cine y de los teatros de primera categoría– se va a producir en medio de una dicotomía entre lugar salubre y lugar infecto. Lo que se produce en el cine es una continuidad con la relación de deseo del espectador en los cafés-concierto, sólo que si antes tal deseo se compartía, se hablaba, se gritaba y se respondía a través de la confrontación de miradas entre personajes escénicos y público, a través del cine se silencia. Además, la relación intencional del deseo del espectador ahora queda exclusivamente volcada sobre sí misma en una proyección onanista, silenciosa y apagada de la mirada a medida que los modos sociales de los espectadores en el cine se van pergeñando en una oscura ocultación hasta el actual anonimato en la sala. Cafés-concierto

como La Scala, Folies Bergère o Gaîte-Rochechouart son considerados en 1908 por Georges Dureau (en Arnoldy, 2004, pág. 34) «pornografía que excluye todo espíritu», mientras que el cine es, por el contrario, un sacrosanto «país de silencio en la alegría de gestos expresivos o de paisajes evocadores».

Debido a esta íntima relación entre ambas disciplinas, no es de extrañar que la aparición del cine en color en el año 1896, cuando las imágenes se pintaban fotograma a fotograma, esté íntimamente ligada a la bailarina Loïe Fuller, quien generó toda una serie de avances técnicos en la iluminación de los espectáculos teatrales para crear un juego de luces sobre las telas con las que se vestía en sus bailes. Como explica Thomas (2002, págs. 71 y ss.), el antecedente del cine en color fue el folioscopio de 1894, compuesto de veinticuatro fotografías tintadas titulado *La danse serpentine de Loïe Fuller*, el cual daría lugar a numerosas versiones con nuevos avances técnicos en los siguientes años: en 1896 se proyectó en el café Alhambra el film *Eastern Dance*, nombre con el que también se conocía a la danza serpentina; en 1896 Thomas Alba Edison produce *Annabelle's Serpentine Dance*, que se presenta en Nueva York y se usa por primera vez el proyector *vitascope*; y también en 1896 los hermanos Lumière crean un film sobre la danza serpentina.

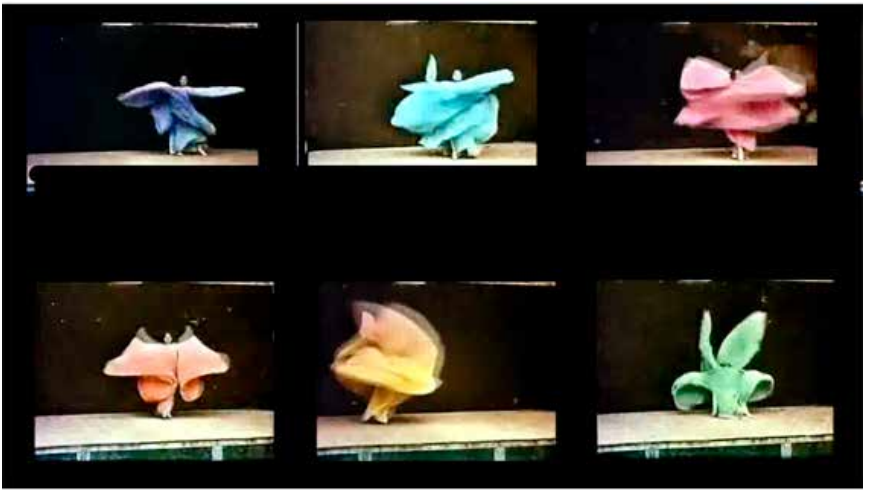


Imagen 4. Hermanos Lumière (1896) La danse serpentine [fotogramas]

El motivo de la danza en el naciente cine fue insistente. *Danseuses de rue* (1896), *Le esquelette joyeaux* (1897) o *Le cake walk au Noveau Cirque* (1903) de los hermanos Lumière son solo algunos ejemplos de las numerosas muestras fílmicas de danza que tomaron entre 1895 y 1903. Entre un interés antropológico por la danza, el cual proseguía el auge arqueológico de la época fomentado por bailarinas como Isadora Duncan a través de su revitalización de una 'danza griega', el creciente interés fisionómico que ya se mostraba en la literatura urbana a través de la *flânerie* (véase Mateos de Manuel, 2020, págs. 168-171), y una labor cronista que quería dejar constancia de la celebración de fiestas populares, se presentaron con soporte cinematográfico una variedad de danzas africanas, japonesas, mexicanas e incluso bailes españoles a modo de vestigios dinámicos del pasado y archivos costumbristas (véase Lùmierè 2015). A estas películas se añadirán otras como *Le cake walk infernal* de George Méliès en 1903 o *Charlot patine* de Chaplin en 1916. Las coreografías que se muestran en estos archivos audiovisuales se basan principalmente en el movimiento descontrolado de pies y manos o en un folklore exotizado, el cual coincide con las exposiciones internacionales que comenzaron en París en la segunda mitad del siglo XIX. A través de estas películas y también, por ejemplo, el estilo de fotografía metonímica de danza de Degas (imagen 2) –en que la danza quedaba representada a través de la mera tensión en los músculos del cuello o una posición de *cambré* (inclinación del tronco hacia atrás)–, la danza añade a su repertorio coreográfico la dinamización extrema del cuerpo hasta la recreación de posturas imposibles o nuevas conexiones de miembros anatómicos, la desmembración del cuerpo y la exhibición de cuerpos imposibles o subalternos. En estos archivos audiovisuales podemos ya contemplar la primacía del fragmento somático como modo de dicción de la danza sobre la visión totalizadora del *stage space*.

3. La fotografía de danza

En ese intento por capturar el instante y la fluidificación del movimiento que el cine persigue, la danza va a ser un objeto cautivador y su registro óptico se convertirá en una manera de incorporar el movimiento en la imagen. No obstante, con anterioridad al nacimiento del cine, la fotografía hubo de valerse de otros recursos más imperfectos para dar

cuenta del movimiento debido a las dificultades técnicas con las que contaban las cámaras y la inexistencia de la secuencia de fotogramas, técnica de concatenación del movimiento que inauguran prolegómenos del cine como el fenaquistiscopio del físico belga Joseph Plateau en 1832, el bioscope de Jules Doboscq en 1851, las *cartes de visite* de Adolphe-Eugene Disdéri en 1854 y el naciente zootropo con Étienne Jules Marey y Eadweard Muybridge en 1878 (véase Daual, 1982, pág. 54). El surgimiento de un género como la 'fotografía de danza' tuvo un carácter progresivo que Debat (2009; 2012; 2014) ha analizado de manera exhaustiva a través de diversos tratados estéticos.

Imagen 5. Robert Demachy (1904). *Behind the scenes*.

Imagen 6. Edgar Degas (h. 1876), *L'etoile. La danseuse sur la scene*, Musée d'Orsay, Paris.

En un primer momento, el movimiento propio de la danza se registra no a través del movimiento mismo, inasible aún para la cámara fotográfica, sino a través de la presencia de velos, gestos o poses propias del ballet o, incluso, mostrando el contexto de producción de la danza, tal y como se observa en la serie de fotografías tituladas *Behind the scenes* de Robert Demachy en 1904, quien sigue la tradición del espectador o docente *voyeur* de la sala de ensayo y las bambalinas que había inaugurado Edgar Degas con *La clase de danse* (1871-74) y *L'etoile. La danseuse sur*

la scene (h. 1876), ambas conservadas en el Musée d'Orsay. Esto tiene que ver con la precariedad técnica de las cámaras fotográficas a mediados del siglo XIX. La fotografía instantánea, capaz de retener o pausar la fugacidad del instante, no aparece hasta 1888 con George Eastman, creador de la cámara Kodak. «Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto», era el lema publicitario bajo el que se comercializó la creación de Eastman (Newhall, 2007, págs. 128-129). Esta herramienta fotográfica, con un rollo capaz de generar 100 negativos, gracias a su ligereza y sencillez de uso, resultaba fácilmente portable y era capaz de captar la fugacidad del tránsito sin reducir la movilidad a una suerte de emborronamiento o confusa pátina en la imagen. La cámara Kodak consiguió fijar la «mirada táctil» propia de la flânerie, como en el poema «A una transeúnte» de Baudelaire (2021), y era llamada por Eastman «un libro fotográfico de apuntes» (Newhall, 2007, pág. 128).

Inicialmente, desde la aparición de la fotografía en la década de 1830, los tiempos de exposición a la cámara para recoger la suficiente luz eran excesivamente prolongados, por lo que las veladuras, producto del más mínimo movimiento, eran comunes en las primeras fotografías. Tal y como narra Newhall (2007, págs. 78 y ss.), esta necesidad de reposo para captar imágenes óptimas hizo que los muertos, el hieratismo en la pose, los monumentos y los paisajes se convirtieran en los principales objetivos de la cámara en los primeros años de desarrollo fotográfico. Si los personajes se movían ante la cámara, su presencia quedaba registrada a modo de imperfecta estela, veladura que fue inicialmente considerada prueba fehaciente de presencias espectrales o mistéricas por el doctor Baraduc en su libro de 1896 *L'âme humaine, ses mouvements, ses lumiéres et l'iconographie de l'invisible fluidique* (El alma humana, sus movimientos, sus luces y la iconografía de lo invisible fluido) (Baraduc, 1913; Didi-Huberman, 1982). Posteriormente Julia Margaret Cameron, antecedente del pictorialismo fotográfico que encumbró esta disciplina a Arte Bello, elevó en el fin de siglo a técnica fotográfica esta imperfección de la veladura –el conocido como efecto *flou* o ligero desenfoque en la imagen, seña de identidad de esta artista– (Newhall, 2007, pág. 78; Mateos de Manuel, 2016).

Imagen 7. Charles Negre (h. 1850), *Scène de marché au port de l'Hôtel de Ville* (París)

Imagen 8. Paul Martin (h. 1895), La vendedora de periódicos (fotografía instantánea)

Por ello, no puede considerarse que la fotografía a principios del siglo XIX sea un señuelo hacia el fotograma, una potencial fracción de película o una incipiente imagen-movimiento. Se trata todavía de la escritura de un movimiento y está pensada como un espacio que circunscribe

el momento, no como un lugar icónico donde se sostenga lo efímero de un tránsito. Ello se debe fundamentalmente, como ya se ha mentado, a que todavía la fotografía cuenta con escasos medios técnicos que puedan registrar el movimiento, primando la estética de lo estático en la imagen.

La industria fotográfica nace en 1851, cuando Blanquarte-Evrard realiza en Lille el primer *Album photographique à l'usage de l'artiste et de l'amateur*. A partir de entonces aparecerán numerosos *ateliers* de fotografía, los cuales se especializaron en el retrato, la constatación del semblante y la pose, tendencia en alza hasta 1914 (Newhall, 2007, págs. 84 y ss.). Por otro lado, esta primacía del reposo en la fotografía muestra que la épica es un desarrollo y efecto técnico. La Guerra de la Secesión o Guerra Civil Americana (1861-1865) será el primer drama de guerra archivado fotográficamente y la fotografía se convierte no en el testigo de la epopeya, sino en registro del gesto mortuorio. Como narra Daual (1982, pág. 58), Mathew B. Brady contrató a veinte fotógrafos para inmortalizar la guerra y economizarla a través del registro fotográfico de instantes heroicos. Sin embargo, la técnica fotográfica no era capaz todavía de plasmar la rapidez con que surgían los momentos decisivos y lo que registraron los más de siete mil negativos de esa contienda fue lo antiépico, prosaico y sórdido de la guerra: los cadáveres, provocando un enorme escándalo en la época.

> Las fotografías de Brady provocaron un gran impacto en la época, sobre todo aquellas de cadáveres rígidos y truculentos diseminados por el campo de batalla. El New York Times del 20 de octubre de 1862 dijo lo siguiente al respecto: «Brady ha realizado algo para hacernos presente la terrible realidad y seriedad de la guerra. Si no ha traído cuerpos y los ha tirado frente a nuestras puertas y a lo largo de las calles, ha hecho algo muy parecido. En la puerta de su galería cuelga un pequeño letrero: «Los muertos en Antietam». Multitudes de personas están subiendo continuamente esas escaleras; síguelas, y se las verá inclinadas sobre las vistas fotográficas de ese aterrador campo de batalla, realizadas inmediatamente después de la acción. […] Estas imágenes poseen una terrible nitidez. Con la ayuda de una lente de aumento, se pueden distinguir los rasgos de los seres muertos. No desearíamos estar presentes en la galería cuando una de las mujeres allí inclinadas reconoce a un marido, a u hijo o un hermano en esas hileras de cuerpos, rígidos y sin vida, que yacen ya puestos para ser volcados a las trincheras. (Newhall, 2007, págs. 93-94)

Imagen 9. Mathew B. Brady (1862), *Dead soldiers at Antietam*

En el caso de la danza, el cuerpo de baile fue también inicialmente representado a través de una pose. Este aparece en pausa o reposo, en una escenificación o caracterización social y es a través de los ornamentos que porta la bailarina, alguno de sus gestos y la escena representada, de donde se deduce que se trata de una fotografía que tiene por objeto la danza. La danza no es todavía una presencia representacional, sino una evocación: imaginamos el movimiento como una continuidad que se construye a través de una memoria sumatoria de poses estáticas. El movimiento no se registra en la imagen, sino que la imagen es una pose que invoca el movimiento. Tal es el caso de la, así considerada por Debat (2014), primera fotografía de danza: un daguerrotipo anónimo datado alrededor de 1841.

Imagen 10. Anónimo (h. 1841-42), *sin título* [daguerrotipo]

Nuevamente aparece la cuestión relativa a la contaminación. La incorporación de la danza a la fotografía no se genera de manera endogámica, sino que esta mirada transita desde la escultura, la pintura y la litografía hasta la fotografía. Es decir, la fotografía importa o incorpora una mirada sobre el movimiento desarrollada con anterioridad en otras artes plásticas y, paralelamente, la danza va ampliando su repertorio de gestos y movimientos no solo desde la misma acción del movimiento, sino desde la recepción y construcción de una mirada y registro sobre los mismos en su recepción de otras artes. En consecuencia, se construyen paradójicamente ciertos aspectos del movimiento desde el antagonismo de la pose; lo extático desde lo estático. Como señala Debat (2014), este recorrido es susceptible de ser observado en el tránsito entre tres obras: la escultura de 1837 de Auguste Barre que tiene como objeto

a Marie Taglioni en su papel en el ballet *La Sylphide* (imagen 11), en la cual el autor trata de captar el espacio de salto entre apoyos; una litografía anónima del ballet *Giselle* de 1841 (imagen 12), en que se coloca a la bailarina levitando sobre la escena para generar la ilusión de que está realizando un salto, el vestido le da un aspecto fantasmal y deja entrever el cuerpo femenino desnudo en continuidad con el uso renacentista del velo en Botticelli; y la mentada primera fotografía de danza, en que se retrata a una bailarina haciendo una extensión en su pie en punta (imagen 10). La artificialidad de tales manifestaciones nos da cuenta de un primer compromiso de la fotografía con la idea de virtuosismo de la danza como modo de servicio a una ideología social que se incorpora en el ballet. La danza no es aún una acción en sentido propio, pues no aparece una fluidificación del movimiento, sino que ésta se metonimiza o concentra en un gesto y un código social expresado a través de las vestimentas que porta el cuerpo.

Imagen 11. Auguste Barre (1837), *Marie Taglioni en La Sylphide* [escultura]

Imagen 12. Anónimo (1841), *Giselle* [litografía]

4. La histeria: estética del movimiento y clínica

La cuestión de la gestualidad como modo de expresión del movimiento (femenino) fue fundamental en un fenómeno en auge propio del siglo XIX: la histeria. Si bien la histeria existía como enfermedad diagnosticada ya en el 1900 a.C., no será hasta el siglo XIX con Charcot en que se modifiquen muchos de sus presupuestos ideológicos y la enfermedad adquiera un nuevo rumbo como sintomatología social y estructura estética. Como explica Chauvelot (2001, pág. 10), la histeria fue desde sus inicios una enfermedad asociada al movimiento excesivo y entendida en clave femenina: los síntomas reagrupados bajo la histeria eran considerados el efecto de un útero hambriento, deseante e insatisfecho que, obligado a la continencia sexual, tiene una desbordante insatisfacción sexual que desemboca en patología, la cual se manifiesta con un cuerpo que, como el útero, se mueve y desplaza violenta e intempestivamente. La histeria es, en definitiva, una coreomanía.

A finales del siglo XIX, la clínica Salpêtriere se convirtió en el lugar de encierro de más de cuatro mil mujeres y fue allí donde Charcot redescubrió la histeria (véase Didi-Huberman, 1982). Uno de los desplazamientos significativos del tratamiento de la enfermedad fue que, si bien siguió fuertemente asociada en el imaginario exclusivamente a lo femenino, los hombres comenzaron también a ser susceptibles de padecerla. Con ello, apareció el pánico a la contaminación y confusión de géneros a través del paradigma histérico-patológico. En 1885 Charcot había publicado *Leçons sur l'hysterie chez l'homme* (Lecciones sobre la histeria en el hombre) y en 1887 presentó junto con Richer *Les démoniaques dans l'art* (Los endemoniados en el arte), libro en el que introducía un breve párrafo sobre la histeria masculina que desembocará en el texto de 1908 de Freud *Les fantasmes hysteriques et leur relation à la bisexualité* (Los fantasmas histéricos y su relación con la bisexualidad).

> En la mente de la inmensa mayoría, esta denominación, «la histeria», comporta la idea de una afección específica del sexo femenino. Hoy está demostrado que también se encuentra en los hombres. Es, lo repetimos, una afección que no tiene nada en común con otras desviaciones patológicas de los sentidos. Hay que liberar a estos enfermos de la repetición infundada que se les ha impuesto durante tanto tiempo. Además, es lamentable y fastidioso que la Ciencia siga empleando hoy en día una

denominación cuyo sentido exacto no tiene ninguna relación con su etimología.

Con estas precauciones contra las apariencias más que contra las realidades, resumimos el espíritu general de nuestras investigaciones a través de los monumentos del pasado que representan a «los endemoniados». (Charcot/ Richer, 2000, pág. 21)

Imagen 13. Anónimo (1901), Imagen de la conferencia «Une extatique» del Dr. Pierre Janet en Institut Psychologique International

Imagen 14. Geneviève Gosselin en 1815, primera bailarina en puntas.

Tras la histeria se ocultaba un miedo a la contaminación entre sexos. Y es en esa percepción de la enfermedad como potencial contagio, cómo la histeria acaba echando raíces a modo de síntoma social, como estructura estética y epistémica: Occidente no sólo piensa la histeria, sino que también se acaba pensando desde y a partir de la histeria. La histeria se consolida como «metáfora de la creatividad» (Chauvelot, 2001, pág. 149) y en el terreno de las artes muchos llegan a calificarse a sí mismos de histéricos o son calificados, desde el insulto o el elogio, como tales: Stéphane Mallarmé, Gustave Flaubert, George Sand o Hippolyte Taine (Gombrich, 1992, pág. 23). Asimismo, la histeria en el fin de siglo se trató del acontecimiento del dolor convertido en espectáculo e imagen,

convirtiéndose con ello la práctica médica y la disciplina artística en campos permeables e introduciéndose a partir de la clínica el fundamental concepto estético de *Pathosformel* en Aby Warburg (Didi-Huberman, 1982, pág. 9). Charcot y Richer, con su obra *Les démoniaques dans l'art* (Los endemoniados en el arte), trataban de realizar una historia clínica de la histeria a través de las poses y gestos demoníacos en la historia del arte, lo que Alfred Binet denominó «estudio iconográfico de medicina retrospectiva» (en Charcot/ Richer, 1982, pág. 126). Posteriormente, diría Freud en 1893 de Charcot que «Ce n'etait pas un homme de réflexion, un penseur: il avait la nature d'un artiste» («Él no era un hombre de reflexión, un pensador: él tenía la naturaleza de un artista») (en Didi-Huberman, 1982, pág. 30).

Con anterioridad al surgimiento del psicoanálisis y la profesionalización de la histeria como campo médico, los signos, señales y movimientos corporales que se acabarían recogiendo en la práctica clínica estaban ya presentes en las manifestaciones artístico-culturales del momento: la Venus de Hottentot, los espectáculos de phenomena, los shows étnicos, el cabaret, el music hall o el exitoso género de las cantantes epilépticas (véase Blanchard, 2008). Éste, fenómeno de gran popularidad entre 1875 y 1907, fue creado por Emilie Bécat en el café Les Ambassadeurs. Asimismo, en 1899 tuvo gran éxito la canción interpretada por Alice de Tender «Le Parisienne épileptique» y en 1906 fue aplaudida la canción de Darius M. titulada «Neuroasthenic». La neuroastenia era una forma atenuada de histeria que se comenzó a diagnosticar en Francia a finales del siglo XIX y cuyos principales síntomas eran la hipersensibilidad, la falta de voluntad, la fatiga, la ansiedad, la migraña y los problemas digestivos. Tal expresión clínica fue, de hecho, importada al contexto español para criticar el panorama del flamenco a través de Eugenio Noel, quien para insultar a los flamencos y aficionados al toreo en *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca* (1915), los tilda de «neuroasténicos, hisperestésicos, histéricos» (véase Mateos de Manuel, 2013). Gordon (2009, pág. 2-4) analiza del siguiente modo el panorama clínico-estético de la Europa finisecular:

> Cinco géneros de music-hall ilustran de una manera muy viva cómo los gestos eran significativos en la escena del siglo XIX tardío y el comienzo del siglo XX: cantantes epilépticas, bailarinas de can-can, monos entrenados, actuaciones de *blackface/minstrel*, bailarines africanos

> y negro-americanos. El significado del gesto en el siglo XIX tardío estaba constituido por una clasificación racial, por teorías evolutivas y por teorías médicas de degeneración, epilepsia e histeria. [...] La fascinación por el exceso del movimiento agitado en la danza africana y posteriormente en la danza negro-americana, estaba asociado a imágenes de histero-epilepsia. En ambos casos, la atracción es hacia la «animalidad», «lo salvaje». Lo primitivo es representado como libidinoso, irracional y violento, exactamente las mismas características que se atribuían a las histéricas en el siglo XIX. Asimismo, el continuo énfasis médico en «el comportamiento instintivo del salvaje» y en la «inherente» lascivia de la mujer negra, aparentaba justificar su asimilación con la prostituta. Esa proclividad hacia la prostitución era también atribuida a las histéricas. Todavía más pertinente para el presente estudio es otra conexión entre tres grupos: el «amor a la danza» que es supuestamente «característico de degenerados y salvajes». [Traducción propia del inglés]

Etnicidad, patología y danza confluyen en cuerpos de mujeres, artífices de la coreo-patología que provocaba ese contagio social hacia la decadencia y ocaso finiseculares. Las reseñas de espectáculos se convirtieron en poemarios de diagnóstico clínico y se establece un paralelismo entre la danza y la progresión de la crisis histérica. Los gestos de las bailarinas evocan en el crítico de espectáculos los espasmos epileptoides, con su correspondiente disminución del campo visual, aislamiento auditivo, semianestesia y paroxismo final, convirtiéndose con ello el espacio teatral en una improvisada clínica escénica a la vista de los espectadores. Obsérvense al respecto algunas citas entresacadas de una crítica de Gautier sobre la actuación de la bailaora Petra Cámara en 1853 en el Teatro del Gimnasio en París, texto que merita acontecer a las puertas de la Salpêtriere.

> No es fácil describir el paso que los carteles llaman «Petra la Sevillana» con las palabras frías de nuestra lengua hiperbórea. Mezclad sal, pimienta y escarabajo [...] para transmitir el fuego, el delirio, el torbellino, el vértigo que electriza el teatro [...] como la mesa de una sesión de espiritismo. Nunca se ha llevado a tales extremos la borrachera del ritmo, el éxtasis de la pasión o la sensualidad cataléptica. Cuando se deja llevar, Petra ya no es sólo una bailarina, es la auténtica Pythia de la danza. [...] En estos momentos nos recuerda a los derviches de Pere, con sus ojos

> en blanco, sus rostros radiantes de fragancia, y sus bocas entreabiertas contemplando la felicidad del paraíso. [...] Su cuerpo sutil se estremece, palpita, y salta adelante. Sus caderas se balancean, el torso se arquea, [...] y sus piernas, entrevistas en sus medias transparentes, adquieren el brillo del mármol. [...] Luego sus brazos se curvan para sugerir que está abrazando contra su corazón todos los ramos de flores que le arrojan. Se podría pensar que el baile ha acabado y que la bailarina jadeante se va a colapsar, medio muerta, [...] ¿Qué se puede decir del «rumbo y la sandunga»? Aquí está Andalucía, gitana y picaresca; España, condensada en unos poco pasos, con mucho juego de capa, abanico, sombrero, pandereta y castañuelas y toda la coquetería de Triana [...] (Gautier en Navarro García, 2010, págs. 279-280).

¿No es acaso la reseña de Gautier una descripción poetizada en que se sublima un orgasmo, éxtasis o crisis histérica a través de los movimientos, acciones y gestos de la bailaora Petra Cámara? Síntoma de una época, el texto es significativamente anterior a la publicación de *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (Iconografía fotográfica de la Salpêtrière) en 1878, libro en que se hizo constar por primera vez la *hysterial chorea*, entre cuyos síntomas estarían saltos, ataques epilépticos y demás contorsiones y convulsiones. En la serie de fotografías que se encuentran en el texto, se expone todo un inventario de gestos y su espectacularización, los cuales remiten a ademanes al mundo escénico del momento: «poses, crises, cris, «attitudes passionnelles», «crucifiements», «extases», toutes les postures du délire» (poses, crisis, gritos, actitudes pasionales, crucifixiones, éxtasis, todas las posturas de delirio) (Didi-Huberman, 1982, pág. 5). Es danza, pero es también patología, conteniéndose en tales (a la par) registros clínicos y fotografías artísticas el doble sentido de las *Pathosformeln* warburgianas: son expresiones tanto de lo pasional como de lo patológico, como consta en la hibridación entre arte y clínica que se da en la obra de Charcot y Richer con títulos como *Les demoniaques dans l'art* (Los endemoniados en el arte) (1887), *Les difformes et les malades dans l'art* (Los deformes y los enfermos en el arte) (1889) o *La danse macabre du Bar* (La danza macabra de Bar) (1893).

Imagen 15. Grabado de la Biblia ilustrada de Picart (1728), titulado «Jesus chasse un esprit immonde»

Imagen 16. Ilustración *Période de clownisme de la grande ataque hystérique. Contorsion – Arc de cercle*. Ambas imágenes forman parte de *Les démoniaques dans l'art* de Charcot y Richer (1887).

5. Conclusiones

La excentricidad constitutiva de la danza –la dificultad que entraña el proyecto de una coreoteca (véase Mateos de Manuel, 2019)– tiene que ver con su propia construcción diaspórica: cómo se ha construido a sí misma y elaborado una memoria como discurso autónomo diciéndose paradójicamente desde sus exilios; es decir, desde un afuera más allá de su acción constitutiva –bailarse–, descubriendo su independencia como Arte Bello en tanto que espacio híbrido. Todo ello a través de un banquete semántico entre escultura, pintura, fotografía, literatura, cine y baile. La danza se erige como lengua materna enunciándose o construyéndose por medio de retazos de lenguas extrañas, de extranjerismos estéticos. Constituyéndose como campo propio desde lo híbrido y heterodoxo, por medio de una genealogía bastarda y herética, es precisamente el modo en que se alza como disciplina legítima y ortodoxa. Movimientos y gestos de la danza, entendida ésta como campo escénico

diferenciado, transitan sobre un soporte somático –el cuerpo– en conjunción con su representación en otras artes plásticas y narrativas: escultura, pintura, fotografía, cine, reseñas de espectáculos, tratados estéticos... En la danza, por lo tanto, si atendemos a su construcción historiográfica, carecerían de sentido conceptos fundamentales y muy debatidos en la filosofía como 'pureza', 'origen' o 'clásico', ya que, tal y como se ha presentado en este texto a través del análisis de la 'imagen-danza' entre la fotografía y el *screendance*, la semántica y sintaxis de la danza no se construye de manera aislada, sino en medio de un imbricado espectro artístico y social en el que la danza no sólo se busca bailar, sino también mirar, decir, tocar, retener y reproducir.

6. Bibliografía

Arnoldy, Édouard (2004). *Pour une histoire culturelle du cinema. Au-devant de «scènes filmées», de «films chantants et parlants» et de comédies musicales*. Liège: Éditions du Céfal.

Baecque, Antoine de (2006). Écrans. Le corps au cinema. En Courtine, Jean-Jacques (ed.). *Histoire du corps 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*. Paris: Editions du Seueil.

Baraduc, Hippolyte (1913) [1896]. *The Human Soul: Its Movements, Its Lights and the Iconography of the Fluic Invisible*. Paris: Librairie Internationale de la Pensée Nouvelle. Recuperado de https://publicdomainreview.org/collection/baraduc-soul.

Bardet, Marie (2017). La danza de Loïe Fuller y el cine. *Boletín de Estética*, 42, 79-105.

Baudelaire, Charles (2021). *Las flores del mal*. Nórdica Libros.

Bentley, Toni (2005). *Sisters of Salome*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Blanchard, Pascal (ed.) (2008). *Human Zoos. Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires*. Liverpool University Press.

Castiglione, Baltasar de (1873). *Los cuatro libros del Cortesano* (traducción de Juan Boscán, 1534). Madrid: Imprenta de M. Rivadeneyra.

Charcot, Jean Martin/ Richer, Paul (1982). *Les démoniaques dans l'art. Suivi de La foi qui guérit de J. M. Charcot*, introducción de Pierre Fédida, epílogo de Georges Didi-Huberman. Paris: Macula.

CHARCOT, JEAN MARTIN / RICHER, PAUL (2000). *Los endemoniados en el arte*, introducción y traducción de Ángel Cagigas. Jaén: Ediciones del Lunar.

CHAUVELOT, DIANE (2001). *Historia de la histeria: sexo y violencia en lo inconsciente*, traducción de José Miguel Marinas. Madrid: Alianza.

CINÉMATHEQUE DE LA DANSE (2021). *Sommaire collections audiovisuelles du CND*. Paris : Centre National de la Danse.

CLAIR, RENÉ (1924) *Entr'acte*. Película recuperada de https://www.youtube.com/watch?v=Fif9e6THwOI

DAUAL, JEAN-LUC (1982). *La photographie. Histoire d'un art*. Paris: Editions d'Art Albert Skira.

DEBAT, MICHELLE (ed.) (2009). *L'impossible image: photographie-danse-choreographie*. Paris: La Lettre Volée.

DEBAT, MICHELLE (2012). *Photographie et danse*. Paris: Ligeia.

DEBAT, MICHELLE (2014). *Territoires de la photographie et de la danse* [seminario de máster]. Paris: Université Paris 8.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES (1982). *Invention de l'hysterie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Éditions Macula.

DIEZ PUERTAS, EMETERIO (2006). La escritura cinematográfica y el «leitmotiv». *Rilce* 25.2, 236-255.

DUNCAN, ISADORA (1946) [1927]. *Mi vida*, traducción del inglés por Luis Calvo. México: Editorial Colón.

GOMBRICH, ERNST (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual. Con una memoria sobre la historia de la Biblioteca a cargo de F. Saxl*, trad. del inglés a cargo de Bernardo Moreno Carrillo. Madrid: Alianza Editorial.

GORDON, RAE BETH (2009). *Dances with Darwin, 1875-1910. Vernacular Modernity in France*. Cornwall: Ahsgate.

GUEST, IVOR (2008). *The Romantic Ballet in Paris*. Hampshire: The Carlesworth Group.

GUY, PRISCILLA (2016). Where is the choreography? Who is the choreographer? Alternate Approaches to Choreography through Editing (págs. 591-610). En Douglas Rosenberg (ed.), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*. Oxford: Oxford University Press.

HENNEBELLE, GUY/ BASSAN, RAPHAËL (ed.) (1980). *Cinemas d'avant-garde (experimental et militant)*. Paris: Edytions Papyrus.

HUMPHREY, DORIS (1987). *The Art of Making Dances*, editado por Charles H. Woodford and Barbara Pollack. Princetown, Nueva Jersey: Princeton Book Company.

JÁNOS, LORÁND/ RETORTILLO, SAMUEL (19 noviembre, 2018). Danza audiovisual. El papel de los festivales Choreoscope y Fiver en la delimitación de la disciplina [coloquio coordinado por Victoria Mateos de Manuel]. *Seminario de Investigación UCM-CSIC en Historia y Teoría de la Danza*: Edificio Multiusos Universidad Complutense de Madrid.

LIFAR, SERGE (1942). *Giselle. Apothéose du Ballet Romantique*. Paris: Éditions Albin Michel.

LÙMIÈRE, LOUIS (dir.) (2015). *Montage de Films de Danse de Louis Lùmière 1895-1903* [documentación]. Paris: Centre Nationale de Danse, Cinématèque de la Danse.

MACEL, CHRISTINE/ LAVIGNE, EMMA (2011) (ed.). *Danser sa vie. Écrits sur la danse*. Montreuil: Éditions du Centre Pompidou.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, BEATRIZ (2000). Historiar la danza y/ o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación. Federación Española de Asociaciones de Profesionales de la Danza (coord..). *I Jornadas de Danza e Investigación. Murcia: Jornadas de Danza e Investigación*, pp. 11-24.

MATEOS DE MANUEL, VICTORIA (2013/2015). Bailar en hombre. Una ortopedia del cuerpo nacional [texto de conferencia en el panel «Su baile... apuntes para una genealogía sexopolítica del cuerpo flamenco»]. *Workshop PIE.FMC (Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos)* (19-21 noviembre de 2013). UNIA Arte y Pensamiento (Sevilla). Archivo digital de la autora en PIE Flamenco disponible en el siguiente link: https://archivo.pieflamenco.com/author/victoria-mateos-de-manuel/

MATEOS DE MANUEL, VICTORIA (3 de abril de 2016). Julia Margaret Cameron: la soberbia de estar fuera de foco. *Plataforma Digital La Grieta*. Disponible en http://www.lagrietaonline.com/julia-margaret-cameron-la-soberbia-de-estar-fuera-de-foco/

MATEOS DE MANUEL, VICTORIA (2019a). «Profesión: coreotecaria». *Escena Uno*, 11, 1-13.

MATEOS DE MANUEL, VICTORIA (2019b). El desencanto de lo comunitario. Tres modos de danza en Nietzsche. *Acotaciones*, 42, 101-127.

MATEOS DE MANUEL, VICTORIA (2020). El París de Brassaï: la escenografía de la ciudad moderna. En Colom González, F. (ed.). Narrar las ciudades. El espacio urbano a través de los textos (págs. 155-180). Barcelona: Anthropos,

MATEOS DE MANUEL, VICTORIA (2021) (ed.). *Coreoteca. Un archivo de filosofía de la danza*. Madrid: Ediciones Complutense.

MITOMA, JUDY (2002). *Envisioning Dance on Film and Video*. Nueva York: Routledge.

NAVARRO GARCÍA, JOSÉ LUIS (2010). *Historia del baile flamenco. Volumen I*. Sevilla: Signatura.

PÉREZ ROYO, VICTORIA (2007). *Danzas y tecnología. Medios de interacción* [tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca.

QUIGUER, CLAUDE (1979). *Femmes et machines de 1900. Lecture d'une obsession modern style*. Paris: Klincksieck.

SORIAU, ÉTIENNE (1998). *Diccionario Akal de Estética*, traducción de Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz Samaniego, revisión de la edición española de Fernando Castro Flórez. Madrid: Akal.

SUQUET, ANNIE (2006). Scènes. Le corps dansant: un laboratoire de la perception. En Courtine, Jean-Jacques (ed.). *Histoire du corps 3. Les mutations du regard. Le XX* siècle (págs. 393-415). Paris: Editions du Seueil,

MOLINS, PATRICIA (ed.) (1996). *Salomé. Un mito contemporáneo*. Madrid: MNCARS.

MOLINS, PATRICIA (2013). Identidades en construcción. Ciclo de conferencias *El flamenco en el cine. Ensayo de una narración*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 20 febrero-24 abril.

MULVEY, LAURA (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En Leo Braudy/ Marshall Cohen, (ed.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (págs. 833-844). Nueva York: Oxford UP.

SCHWARTZ, VANESSA (1999). *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California.

SEDEÑO VALDELLÓS, ANA MARÍA (2018). Videodanza: propuesta de modalidades de una práctica videoartística. En Cecilia Nocilli/ Ana María Díaz Olaya (ed.). *Abriendo fronteras: enfoques interdisciplinares de la Coreología* (págs. 109-120). Madrid: Editorial Libargo.

STEINGRESS, GERHARD (2006). *...y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Almuzara.

TATARKIEWICZ, WLADYSLAW (1987). *Historia de la Estética I. La Estética Antigua*, traducción de Danuta Kurzyca, Rosa Mª Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero. Madrid: Akal.

TATARKIEWICZ, WLADYSLAW (2004). *Historia de la Estética III. La Estética Moderna, 1400-1700*, traducción de Danuta Kurzyka. Madrid: Akal.

THOMAS, VALÉRIE/ PERRIN, JÉRÔME (com.) (2002). *Loïe Fuller. Danseuse de l'art nouveau*. París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.

WAGNER, RICHARD (1850). *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Verlag Otto Wigand.

7. NOTAS

[1] Un debate por realizarse con detenimiento son las formas históricas de interacción entre el cine y la danza, que acaban por determinar el objeto estético resultante. Mitoma (2002: xxxi) expone que inicialmente los cineastas no estaban interesados en la danza por sí misma, solo la consideraban un tópico óptimo para la cámara. En este debate, frente a las precarias grabaciones con las que contamos de Ruth Saint Dennis por Thomas A. Edison en 1894, el Ballet Real Danés por Peter Elfeldt en 1902, The Magic Latern de Georges Méliès en 1903 o Fire Dance de Loïe Fuller por Louis Lumière en 1906 (Brooks en Mitoma, 2002: xix), surge también el ludismo dancístico o danza ludista de Isadora Duncan (1954), fundamental para entender la controversia de la época en el nacimiento de la imagen-danza.

> La introducción de nuevas tecnologías en el cambio de siglo tuvo un efecto polarizador en la profesión del bailarín. Muchos creían que el cine amenazaba un valor fundamental de la danza —los encuentros directos interpersonales—. Isadora Duncan, por ejemplo, no permitía que nadie la grabase mientras bailaba y el único metraje que se conoce de esta bailarina se debió a una persona que grababa escondida detrás de un árbol. Durante ese tiempo, los bailarines estaban a merced de los creadores de cine, quienes estaban más interesados en la tecnología que en el baile en sí. Pocos bailarines tuvieron el lujo de usar cámaras. Todavía muchos menos fueron los que supieron algo de edición y otras posibilidades de post-producción. Asimismo, en esos primeros años el coste de grabación de un concierto era formidable. (Mitoma, 2002, pág. xxxi) [traducción propia del inglés]

Otro hito a tener en cuenta en la historiografía de la imagen-danza por hacer es la película Entreacto de René Clair (1924) por el nuevo carácter simbólico y desplazamiento respecto al realismo que adopta la aparición de la danza en el plano cinematográfico. Al respecto, sería interesante aplicar las consideraciones sobre el leitmotiv y la variaciones en el sentido autorial que expone Diez Puertas (2006), ya que existirían distintos niveles en el «aparato simbólico humano» según Gilbert Durand, constando en el básico «el nivel actancial, en el que aparecen los «esquemas», esto es, imágenes que recogen posiciones corporales y se relacionan con la mímica, la danza y el gesto» y, siguiendo a Jung, «una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio» (Diez Puertas, 2008, pág. 248; véase también Hennebelle/Bassan, 1980; Macell, 2011; Bardet, 2017).

8. Referencia de las imágenes incluidas en el artículo

Figura 1. https://www.parismuseescollections.paris.fr/es/node/180396
Figura 2. https://www.pinterest.cl/pin/303641199862046806/
Figura 3. https://www.musee-orsay.fr/es/node/90397
Figura 4. https://www.pinterest.es/talyday/serpentine-dance/
Figura 5. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:CW07-07_-_Robert_Demachy,_Behind_the_Scenes,_1904.jpg
Figura 6. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ballet_(L%27%C3%89toile),_Edgar_Degas.jpg
Figura 7. https://photohumanisinternationalves.wordpress.com/2015/04/09/charles-negre-y-la-fotografia-de-calle/
Figura 8. http://laimagendelsiglo.blogspot.com/2013/04/
Figura 9. https://openendedsocialstudies.org/2019/04/23/the-dead-of-anti-etam-photography-in-the-civil-war/
Figura 10. https://www.hatiandskoll.com/2014/12/10/photographic-first-15-earliest-dance-photograph/
Figura 11. https://www.pinterest.es/pin/460000549418214563/
Figura 12. https://www.fundacionsalamendoza.com/post/featured-article-giselle
Figura 13. http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/une-extatique-mystique
Figura 14. https://eighteenthcenturyballet.com/2019/01/02/eighteenth-century-pointe/
Figura 15. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lesdemoniaquesdanslart-p097-B_Picart-Jesus-chasse-esprit-im-monde.png
Figura 16. https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Charcot_-_Les_D%C3%A9moniaques_dans_l%E2%80%99art.djvu/114

CARTAPACIO

Enfrentar la pérdida,
por Cristina Maldonado

Cristina Maldonado,
Stranger H: we do not remember alone
Stranger H: no se recuerda en soledad

FOTOGRAFÍA

ENFRENTAR LA PÉRDIDA

Cristina Maldonado

Stranger_H: No se recuerda en soledad tiene su origen en *El desconocido recibe un regalo* (*The Stranger Gets a Gift*), un proyecto de piezas para un solo espectador que crea zonas temporales de intercambio e introspección usando una interacción mediada entre el público y la *performer*. En el 2013, cuando inicie esta plataforma, deseaba ofrecer experiencias conmovedoras donde la obra se creara a partir de la perspectiva y el material personal de cada visitante. En estas piezas (sonoras y audiovisuales), recibía al público en un espacio controlado, meticulosamente diseñado para entregar gradualmente el control al visitante. Mi trabajo consistía en crear un marco de intercambio con muy pocas reglas, diseñar medios para que el público visitante se familiarizara con ellos y después permanecer atenta para seguir al visitante y acompañarle en sus elecciones. Como autora y *performer*, me ponía a la disposición del público para aportar y crear juntos a lo largo del performance.

En el 2018 exploré una situación muy similar, pero en un medio en el cual no tenía yo el control del marco del encuentro: en la vida cotidiana. Salí de las galerías, teatros, departamentos y festivales para caminar a la deriva en una especie de desatino controlado en las calles de Copenhague sin saber muy bien lo que estaba haciendo. Estas derivas me llevaron a conocer a varios desconocidos. Con algunos establecí una relación, una zona de intercambio de material personal sin convertirnos en allegados o amigos. Pasamos por conversaciones abiertas y honestas, que probablemente todos hemos tenido con un extraño, donde se confiesan o enuncian cosas que ni a los amigos cercanos les diríamos. Este fenómeno

de intercambio y sinceridad desapegada me motivó a llevar la interacción más allá y, en una ocasión, espontáneamente, le pedí al desconocido su ayuda en mi investigación artística. Esta ayuda consistía en crear juntos un regalo para un destinatario que el desconocido podía escoger. En esta ocasión literalmente seguí el nombre del proyecto *El desconocido recibe un regalo* y le ofrecí a un desconocido crear un regalo que llegaría a un tercero, una persona no presente y que yo nunca conocería. Ahora, después de haber trabajado con estos intercambios que se extendieron en el tiempo y alcanzaron a otras personas -algunos por un año y otros que continúan- veo la contundencia del gesto de ofrecer la opción de dar. Y cómo la disponibilidad casi inmediata de la gente pareciera indicar que estamos esperando la oportunidad de dar.

Dagny, a quien conocí en un centro comunitario para ancianos, decidió crear un regalo para su hermana. Con Henryk, a quien conocí en una biblioteca, creamos un regalo para su hija. Con Peter, a quien conocí en un mercado de comida, creamos una caminata guiada por un cementerio famoso con una narrativa de datos geológicos y fósiles. Cada interacción me causó una fuerte impresión. En poco tiempo (no más de 5 días), nosotros, dos extraños, habíamos intercambiado material importante y personal y lo habíamos articulado en un objeto.

Pero, ¿quiénes eran estos desconocidos y cómo la figura del "otro" posibilitaba la cercanía, la curiosidad, el compromiso de realizar lo prometido y, al mismo tiempo, el desapego? ¿Qué eran para mí estas relaciones en las que invertí tanto tiempo y esfuerzo y en las que se me brindó tanta confianza y apertura? ¿Qué sucedió en estos encuentros?

Para separarme de las observaciones totalmente subjetivas, observé estas relaciones desde diferentes puntos de vista. Primero imaginé ecologías, nichos y espacios que contienen sus propios elementos. Una especie de esferas cerradas que al encontrarse forman intersecciones:

> Mi nicho: mujer artista en sus 40, curiosa, extranjera, mexicana (burrito, salsa, mariachi, Maximiliano de Habsburgo), inmigrante, viajera, hija, hermana, interesada en extraños.
>
> Nicho de Peter: un geólogo de unos 50 años, curioso, apasionado por las piedras, danés, que vive solo, amable, curioso de otras culturas, narrador natural, coleccionista de fósiles, que trabaja en el museo local, le gusta la comida mexicana. Habló sobre su obsesión por unificar, trazar

el origen de las cosas, encontrar el par de cada concha encontrada en las excavaciones, rastreando cada fragmento de obsidiana hasta su origen.

Nuestra intersección: conocimiento y asociaciones entre ciencia y metáforas poéticas y filosóficas.

El nicho de Dagny: mujer mayor, danesa, jubilada, vendedora de tejidos de punto para limpiar el hogar, hermana de tres, preocupada por la salud física y emocional de una de ellas, con ganas de estar presente, de pertenecer a una comunidad, abierta a experimentar cosas nuevas. Habló sobre cómo su hermana la cuida a ella y a toda la familia, independientemente de ser la más joven y tener problemas de salud.

Nuestra intersección: cuidado y gratitud.

El nicho de Henryk: ¿un hombre de unos 60 años?, voluntario en la biblioteca multicultural, vive solo, inventor de artilugios y dispositivos, amante de los libros, ayuda a la gente mayor a aprender a usar la computadora, padre de dos hijas, inmigrante, le gusta hablar, andar en bicicleta. Habló de los momentos de la muerte de su madre y padre, de su admiración hacia su hija menor.

Nuestra intersección: la muerte, recordar y ser recordados.

La intersección entre todos nosotros es que teníamos tiempo libre que compartir.

En mi imaginario necesitaba visualizar con más precisión estas intersecciones. Algo sucedía en esos temas y emociones que se superponían y que no alcanzaba yo a articular. La figura del ecotono me lo explicó desde otro punto de vista con representaciones gráficas y esquemáticas del borde donde comienza un bioma y termina el otro. Por ejemplo, en la línea fronteriza de un bosque y un río. En estas zonas, el número de especies suele ser superior que en las zonas adyacentes, lo que le convierte en lugar de reunión para los organismos vivos. En mi interpretación del ecotono, en esta zona de intersección, la diferencia y la similitud se convierten en potencial. Es donde la creación del regalo ocurría. Lo que yo podía aportar daba forma al contenido que ellos traían. La suma que

forma un tercero. En el ecotono entre humanos, dos mentes se encuentran, dos lógicas diferentes se entrelazan, un pensamiento contiene su opuesto o el pasado y el futuro se encuentran en un momento. La muerte de la madre de Henryk se encuentra con la muerte de mi padre durante nuestra conversación. El amor por mi padre se encuentra con el amor que tiene por su hija.

En el ecotono entre Henryk y yo: el amor y sus variaciones, la muerte y sus variaciones, la semejanza y sus variaciones.

Y aunque estas interpretaciones me ayudaron a articular parte del proceso, no me parecían suficientes para articular lo que me sucedía en esos intercambios.

Decidí no mirar lo humano para observar lo que rodeaba a los encuentros y así descentralizar la interacción (la intersección). Una mirada de fondo para reconocer todo aquello que no contiene la interacción humana pero que la rodea y la enmarca. ¿Qué es el espacio negativo de una relación humana?

Reconocer lo no humano que participa en la interacción humana: lugar, objetos, documentos, animales, plantas, medios de comunicación, transporte, instituciones culturales, educativas, los idiomas que se hablan, etc. Simplifique esta observación basta en una lista de materiales:

> Entre Peter y yo hay: piedras, fósiles, un pedernal tallado, 3 pares de conchas, una caja de cartón, pequeñas bolsas de plástico, descripción científica de un árbol y fósiles, una obsidiana de procedencia desconocida, una foto de nuestra instalación, un gráfico que cuantifica datos científicos de su estudio de la procedencia de obsidianas,10 correos electrónicos, 17 mensajes de texto, el museo de geología, el cementerio, tiza, hilo de lana blanca, bicicletas.

Mirar el fondo es también mirar las múltiples relaciones entre humanos y no humanos, mirar dentro de una red, un sistema de conexiones. ¿Quizás este tipo de notación puede visualizar un encuentro humano desde un punto de vista no antropocéntrico? Pero ahora eso no importa. Lo que importa es que posiciona el encuentro dentro de una red. La comprensión del encuentro cambia. Ya no se limita a la persona. Se convierte en un sistema sostenido por cosas materiales, que se puede seguir, continuar y explorar. Los objetos y materiales son conductores de la relación. Son activos, a través de ellos se activa la relación.

Un sistema relacional entre no humanos y humanos, un sistema que viene de y lleva a la acción, una dramaturgia.

Estos encuentros, al irse formando, combinando lugares, objetos, personas, fuerzas, coincidencias, tiempos, generan un orden, una constelación con un significado.

Son dramaturgias que emergen de lo fortuito, del deseo de estar con el otro, de las coincidencias y diferencias. Al observar lo sucedido y las fuerzas en juego se pueden nombrar las fuerzas en tensión que dieron origen a la acción, a la interacción y la relación. Una dramaturgia encontrada a través del flujo de una relación.

Y si la dramaturgia existe entonces, ¿podría repetirse? ¿Como un guion de una obra? ¿Podría repetirse sin convertirse en un artefacto muerto sino en una acción que sucediera dentro de la vida cotidiana?

Si Dagny elige a su hermana y con el tejido hecho por su mano inicia un regalo, ¿podría entonces, con sus tejidos, detonar un mismo proceso de gratitud y afecto entre hermanas para otras mujeres? Sí, Dagny me obsequió tres tejidos pequeños y cada uno se modificó en diversos objetos para convertirse en un regalo. Entregué cada uno a una mujer con unas instrucciones simples que repetían el proceso de Dagny. Cada una así inició el proceso de reconocer a su hermana, mapeó y enunció lo valioso que comparte con ella y creó un nuevo objeto con el tejido inicial. Así tres hermanas recibieron la oferta de dar. Y así tres hermanas en diferentes partes del mundo tienen un regalo que tuvo como punto de partida el tejido de Dagny.

Cuando decidí enfocarme en estas relaciones y sus reiteraciones, en el proceso de dar recibir y la reciprocidad, concluí que estas eran relaciones de una naturaleza única, que no había experimentado anteriormente y que tenían su propia lógica. Desarrollé una serie de gráficos para explicarme este proceso a mí misma desde una pasión seudocientífica y utilicé la palabra en inglés *Strangership* (*stranger* [desconocido] + *relationship* [relación]) para nombrarlas. Este afán me llevó a articular y observar cómo la observación y estudio de estos encuentros me llevaba a una fórmula que permitía que, del encuentro entre dos desconocidos, se generaran sistemas, dramaturgias y dispositivos que podían provocar y alojar el encuentro entre muchos más. La agencia del objeto teniendo su propia presencia indexal.

Stranger_H: No se recuerda en soledad es uno de estos dispositivos. Se inicia con la necesidad de dos desconocidos de revisitar y procesar la muerte de sus padres. Este mismo gesto se extiende a otros más que requieran algo parecido. En esta relación, el desconocido se convirtió primero en un espejo y luego en un médium que me permitió comunicarme con lo Desconocido. En estos encuentros no se tratan de empatizar con el otro. La empatía que surge de la similitud es artificial. En cambio, la empatía con el desconocido se articula desde el entendimiento de que somos totalmente diferentes y que nunca podremos saber lo que el o la otra piensan. En el encuentro con el desconocido ejerzo la empatía observando cómo la presencia del otro me transforma. ¿Qué pasa y qué surge cuando estamos juntos? ¿Qué crece entre nosotros, pero no nos pertenece completamente a ninguno de los dos? ¿Y qué, en cambio, puede pertenecer a muchos otros?

Durante dos horas sostuve una conversación con un desconocido en la biblioteca. En este tiempo, lloramos un par de veces por la muerte de su padre y madre, y de mi padre. También acordamos crear un regalo para su hija, lo que nos mantuvo en comunicación por más de un año. Las interconexiones sincrónicas y los paralelismos de tiempo y espacio que surgieron entre la vida de este extraño y la mía me obligaron a dialogar con personas, fechas, lugares, objetos y revelaciones que se cristalizaron en este texto. Los eventos que inicialmente se sintieron como partes de destinos individuales de historias familiares individuales, se redescubren aquí como enredos de lazos invisibles inesperados y hebras de coincidencia cósmica.

En el *Desconocido H: No se recuerda en soledad* recapitulo este proceso y enfrento mi pérdida con rituales de duelo, recuerdos contagiosos, metafísica audiovisual, diagramas relacionales pseudocientíficos y una espiritualidad que surge de encuentros con desconocidos.

La naturaleza performativa del texto siguió creciendo. Compartí este texto con una amiga y ella agregó espontáneamente los recuerdos de su propia pérdida a medida que surgían mientras lo revisaba. Mientras leía sus notas, me di cuenta de que las cosas que probablemente no hubiéramos podido decirnos verbalmente se compartían en una profunda lectura-conversación. La versión editable del texto ahora está a la disposición de cualquier persona que lo solicite que haya perdido a un padre o madre y desee unirse a esta conversación. Este texto se ha convertido en una lectura en diálogo que reconoce la pérdida desde una

perspectiva estética, filosófica, especulativa e imaginativa. Pero lo más importante es que se trata de una forma de estar acompañado en ese proceso solitario de enfrentar la pérdida. Si bien el dolor de cada persona es intransferible y debe ser superado individualmente, el *Desconocido H: No se recuerda en soledad* es un espacio y tiempo para reflejar la propia experiencia en un espejo de voces de muchos otros.

Stranger H: we do not remember alone
(versión en inglés)

Cristina Maldonado

stranger H:

we do not remem-ber alone

Preface

She met Henryk at Norrebro's library. She had been drifting half-day in that unknown neighborhood and was a bit tired. He was sitting with an elderly woman patiently teaching her how to use a computer. They were about to finish. She sat at a nearby table and asked him where she could get a glass of water. He kindly offered to bring it. After a couple of minutes, he came back and took a seat. These two strangers talked frenetically for two hours. They went from their lives as immigrants, to history, art and their own inventions, moving from one thing to another rapidly and fluently. There was one topic that kept reappearing, forcing them to stop and recover with a silent moment every time, or to shed a few tears recognizing each other's pain. Neither knew that they would extend this conversation for over a year in a peculiar way.

Would you care to join me for a moment?

Yeah! I'd love to, my name is Henryk...

Are you Danish?

No, I'm Polish.

For how long have you been living here?

46 years, it is unbelievable...

I am Mexican, but I live in Prague... for eight years. How is it for you to be here in Copenhagen? Away from home?

This is my home!...my Polish home expelled me. I wasn't wanted there.

Besides, the country I lived in doesn't exist anymore. It remains only in my head and in my heart. My home is here.

So, you have family here?

A girlfriend and two children that are at the moment living abroad. The youngest, Anna, is in London.

She is the one I have the strongest connection with. And the other has been in a long term course in

Amsterdam, so I don't see them that much, but we speak...

Yes, that's how it was also for my father and me.

Oh! Because you are far away! You didn't go to Prague to get away from your father I suppose?

No!

Good, good.

We were good friends. He died two years ago.

Sorry to hear that.

Yes, it's OK now, thank you.

So you had a very strong connection?

Yes, we were very close, and it was so difficult to make up my mind to move to Prague.

A long pause. Each one of them was consumed by their thoughts.

People who come here are mainly immigrants, refugees, with a baggage of experience I know nothing about, not necessarily nice, like myself. So that's OK, as long as they are rude towards me and no one else, it's OK.

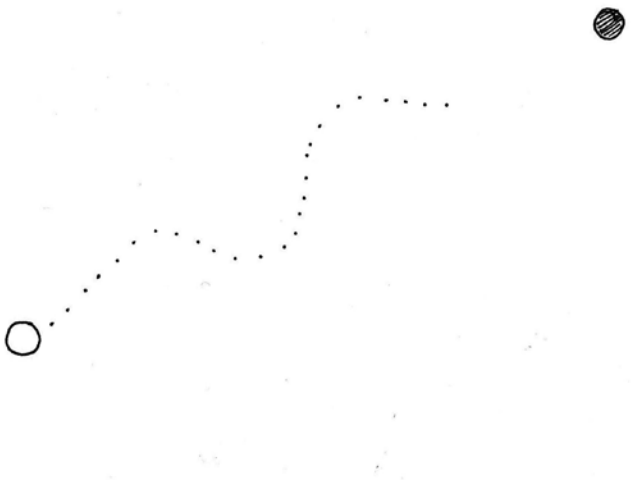
You certainly need to have a good set of human relations skills to work in this neighborhood.

Yes, I do. That's what I live of, I would say. Funny. I think my father was, the same way, finding connections in strange places like over the phone. He actually had phone friendships with people he never saw. So do I! I'm walking in his footsteps; I like that. He died early. I was 19 and too stupid to realize what had happened. I was, of course, sad for some time, but there were other things on my mind. I was having final exams in high school, so I was very preoccupied. That made it easy for me to get over it, but I miss him now. As you must miss your Dad.

I think we will never stop missing them.

No, no.

I think that with my dad if he had lived, we would have eventually become friends. With me becoming more mature and being able to make contact with him, you know, as I had been absent. You count on people staying there. Like your Dad, you expect them to last until you come back, I suppose. Like my Dad, he was not supposed to go shopping and never come back... Did you make it home when he was dying?



HOW TO MEET A STRANGER LONG GONE

1. Wear one nice and elegant thing you like.

2. Buy a flower

3. Go to the local cemetery.

4. Drift in the cemetery for a while until you feel a clear interest or attraction to one of the graves.

5. Gift your flower to the owner or owners of the grave

6. Memorize their name

7. Spend time with them (remember the time you spent together, the experiences you shared. Realize if you have missed them.)

8. Say goodbye and thank them for hosting you

9. Find a cafe or a pub nearby that you haven't visited before. Google their name(s).

death can only be navigated by rituals. I was not aware back then, but I know it now: for the next three years after my father died, I lured the world with all sorts of tricks to help me feel his presence.

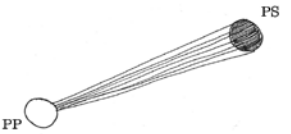
A week after my father died and the correspondent catholic rituals had taken place, I had an urge to offer him a homage. I asked the City Museum to borrow a room. I asked my close friends for their projectors and video cameras. I asked other friends to transport them to the city where I was. I asked my family to prepare a gift for him, for us. And it all happened.

I did the only thing I knew how to do for sure, a mirage of projections that clothed the whole space. All my family devoted entirely to this action which happened to contain our collective pain. It gave me a sense of justice. Since he was gone, something had to happen. A mark should be made. It was not possible to simply move on with our lives.

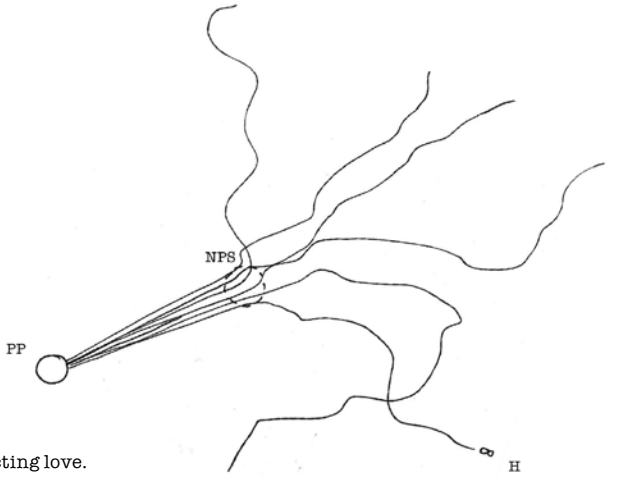
All of us, my mother-the-never-to-come-back-wife, the abusive daughter, the marginalized ever-silent grandchild, the teenagers, the adults, the single mothers, gathered. The introverted grandchild read his biography (which I helped him write when computers were freshly new). Another one baked. Someone told stories that had never been heard before. The good memories of his old friend sent by email to us were read. I performed a video mix of black and white photos and read an old postcard I sent to him from another continent. We projected him in monumental size onto the tall walls. The whole room hosted images of his hometown river, his first journey to the USA and Niagara Falls, his danzón dance performed recently on a sidewalk, his face, as a child, as a man, as an elder.

His body was gone. Consequently, it was necessary to establish a tangible territory that could be occupied by his presence. It was impossible to reduce him to the size of an urn.

The physical problem of where to place the love that belongs toa person whose body is permanently gone.



PP - person projecting love.
PS - love being received by a person's surface, therefore is possible to see it.



PP - person projecting love.
NPS - no person's surface to refract love, therefore no container to hold it, it results in a leak, a hemorrhage (H).

Yes. I did.

You did! Great! So, actually, he wasn't dying alone.

No. It was a beautiful moment when he left. The three of us were there. He was not entirely conscious, he had had Alzheimer's for some time and when that happened he already was quite weak and his eyes were closed.

Yeah, but you never know how much they sense and hear, and understand.

Yes, but I could feel it... I sometimes make fun of this very serious moment, when my father was leaving. The Christian daughter was standing on his right side, the Catholic daughter on the left, and me in the middle. When we realized that he was leaving, each one tried to comfort him in her own version, the Christian kept saying "Jesus is there to receive you", the Catholic one kept saying "Your mother is there waiting for you!"

What did u tell him if it is not too personal?

I couldn't tell him anything, but I did something with my body, I was at the foot of the bed and somehow for some reason, I was making this movement (rotating arms as if propelling something into the air) and I did say "You can go, go!" and in my thoughts, I was saying "You can do it! This is good for you!"

prag-
matic
ques-
tions:

In the same week that my father died, my friend Marcus also witnessed his father's demise. We spent 4 days together, we locked ourselves in a little theater and were desperately preparing what we thought was a performance. We spent hours wrapping things, furniture, and ourselves. The sound of paper and tape was soothing. We thought that it could do well as an analog concert. While we were wrapping, we projected a to-do list into the space. The pragmatic things that follow death and that we were forced to do regardless of the pain. The demand of being functional when clearly it made no sense. The compulsive wrapping alleviated the anguish of not being able to change the situation. This ritual was never repeated or performed again. But the image of a beautiful sculpture, a chair, and a man wrapped together, often eases my mind.

That same week, the Divo de America died. Since 70's he had been the most popular songwriter and singer of Mexico. I knew some of his songs and I always thought he was a true phenomenon given his success in an extremely homophobic country. Everyone loved him and in the peak of drunkeness, his songs were an obliged ritual. Machos didn't seem to notice his mascara when it came to repeating his words.

I had to deliver the death certificate to the municipality of my father's town. The lady before me seemed to know the clerk and they spent a long time talking about Juan Gabriel's death and what a huge tragedy it was for the nation. I knew I was standing there but I couldn't feel my body. It was as if I were not there. I could hardly keep myself breathing while waiting my turn. I tried to recall the lyrics of some of his songs but that was impossible as well.

I think it's great luck to be present when they go. I owe my mother an awful lot and I'm in debt not only up to my ears, probably hundreds of meters above my head. She was a very strong person, very self-sustained. You know when you are old, you are entitled to receive help with home maintenance, shopping, things you can't do yourself. I think she was eighty-something when she told herself: "Now I could actually use it". She hadn't until then. But then, at some point, she became weak and became ill, got pneumonia and that can be a killer at her age. She was almost 95, she fought pneumonia but her heart was not able to cope. She got COLD and got in and out of the hospital. I lived with her at that time. I could spend the last two and half months with her, helping as much as I could and paying some of that huge depth back. Even though it was a very small part, it was such a privilege to be able to do that. I had no work at the time. I could give up all my time, and it was sometimes very tough but at the same time a very happy period in our lives. A period of great harmony between us which hadn't always been there. So I shared that privilege as well and I'm very happy about that.

Yes, I understand, it's quite a gift.

But I wasn't there when she died. I had to go to the toilet and she died while I was there. The hospital staff told me, that happens quite often. They don't want to leave a bad mark, so they go in a way that you do not suffer too much.

who will die while I am far away?

Some people think that you can still have some kind of connection with dead people...

Even if this connection is solely in my head, it's OK. You know, I'm very often late and sometimes very late. When we said our farewells to my mother after she died, I was a quarter of an hour ahead of time and I was thinking, "Ah! She is sitting happily in heaven and she is really happy with me!". She always used to say, "Why don't you get there half an hour ahead of time?" I would say, "What do I do with half an hour!? I would be bored to death!" She was right. I'm not there yet. But that day I was there a quarter of an hour early. That must have made her quite happy. Do you connect with him, now?

I don't know the answer.

No?

Sometimes I'm not thinking about it, and spontaneously I call his name out loud as if he was next door, but that seldom happens. Other times I get an unexpected kick of love for him and I remember his voice or his expression, just as a flash. Other times it's like I'm suddenly profoundly sad and I physically feel the longing because, you know, I miss him.

Yeah, you do. Of course, you do.

As you say, in my head, I make all these connections but I envy my sisters! Because they have a religion that says that he is somewhere in heaven, and they are so sure he is looking at them and taking care of them. If something good happens to any of us, they say my father was helping us from "above". It must be easier if you believe in such things. I can't. I don't even dare to talk to him in my mind.

For the next two years, I dedicated my efforts to finishing a live cinema ritual. For the rest of the world, this was a performance. For me and Sodja, my dear friend and dramaturg, it was what it was. A spell that conjured my father's departure: the moment in which he started losing his mind, the impossibility to exist in his reality, our effort to remain close and sustain love regardless of not being admitted in his reality, enduring being his not-recognizable child. His final departure.

Every time, the messy cables, the old handycams, and projectors, would be the medium to connect to him. And every time it worked. There was one scene in which we had a "technical problem". For several minutes I would walk around confused, checking the connections trying to solve our "problem", the other performers waiting for me to repair the bad signal. The audience getting restless and probably pitying us. I was clearly not in control. The problem was unsolvable. I announced the failure out loud and agreed with the performers to skip that scene and continue to the next one. The failure was a triumph. The public embarrassment, a relief. It was an exercise of forgiving myself. No matter how hard I tried there were things I could not solve. And no matter how much I did, I would always feel I could have done more, do better. But still, that wouldn't have changed anything. I had to let go. There was nothing else I could do. The last time we ever performed Stereopresence was in Queretaro, the city he died in.

If it is not about God, can it be about traces?

Traces of those who die, as the only possibility to be in their presence?

A person leaves traces, maybe a copy of their presence supported in another media, not in flesh anymore. Maybe also as media, the index of copying creates generations, the first ones more faithful to the original, the last ones adding noise and interference, a copy of a copy of a copy, a bad quality copy, a pixelated presence.

A trace allows physical proximity to the actual material presence.

1st His Ashes - the material that conformed to him.

2nd What he touched - the material that carries his fingerprints or sweat.

3rd What I remember - a reconstruction or projection inside oneself.

4th What others say they remember - a reconstruction or projection inside oneself triggered by an inner reconstruction or projections of someone else.

1st generation trace

2nd generation trace

3rd generation trace

4th generation trace

A photograph is not a trace.

Seeing someone means light is touching both of us. The image in my brain exists because those photons bounce off that person's body and then travel all the way to my cornea. They touch both our bodies. A video or a photo of the person is not a trace. The lens of a photo or video camera lets the light in as the millions of tiny photosites in the camera record photons and store them as an electrical signal. The machine assesses the strength of the electrical signals and then quantifies them in digital values that will be stored in a file in a hard drive. Then the digital value will translate into an image formed by pixels on the screen or printed on paper or projected on any surface. Then there are the photons bouncing off that media and finally reaching my cornea. There is an enormous distance between my eye and the photons that touched that body.

It's not that I distrust audio and visual media as a medium. They certainly have played their part in materializing the immaterial. Something different would have been if the early Victorian photography that claimed to document spirits and spiritual fluids during séances and family photographs turned out to be legitimate. Then my only chance to have physical contact with something that remains hidden to the eye would be through those light particles that reflect off its invisible surface and reveal it to me in the photographic print.

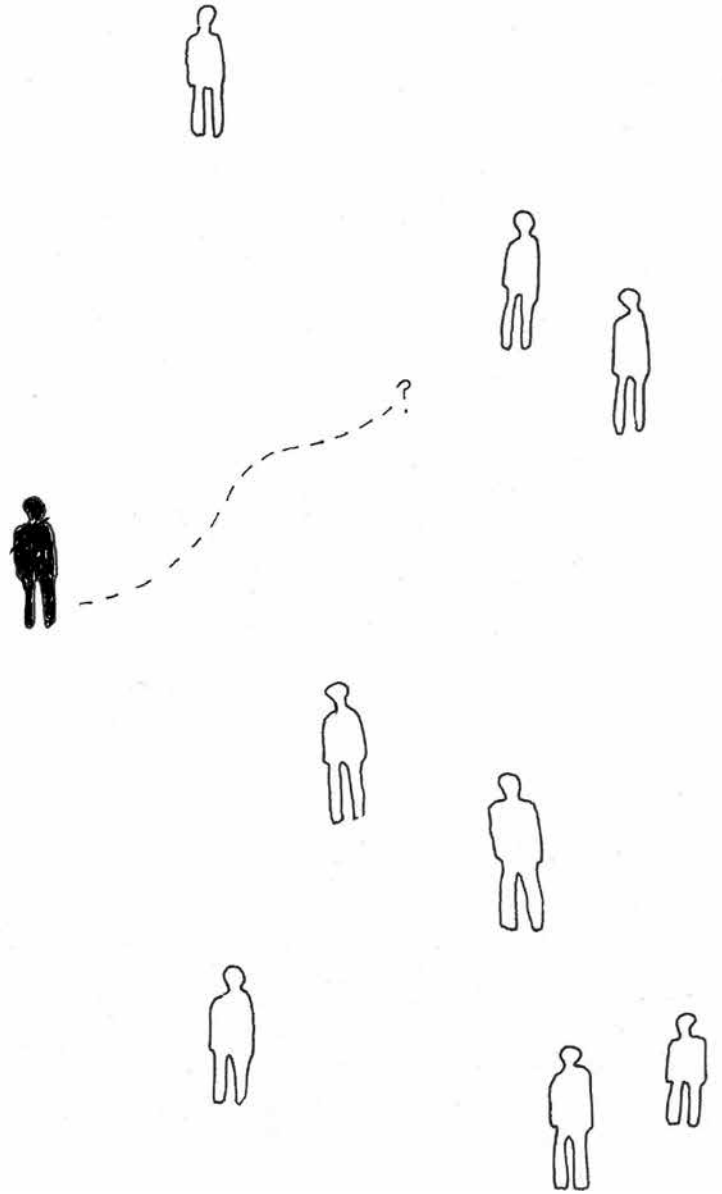
A recorded voice is not a trace. The air in the lungs of a person vibrates their vocal cords on its way out. The air carries the waves until they touch my eardrum, that is, if I am standing at a hearable distance. But if it is a recorded voice, there will be more than the air between us. A microphone diaphragm that vibrates with the waves, a machine that converts the waves into electrical signals, and then converts it again according to the storage media, a magnetic tape, a hard drive, or whatever it is. Then the reverse journey so the sound is played and it can finally reach my eardrum. A journey that is so far away from that person's lung air and vocal cords, that it can't be a trace. I would be closer if I could manage to remember his voice.

So it is not about God, and not about life after death.

Something else happens in EVP (Electronic Voice Phenomenon). In the '70s Raudive would record silence, and then replay it revealing broken words and phrases of spirits trying to deliver a message. The microphone diaphragm would be able to feel the sound waves that humans couldn't. Or maybe there were no soundwaves at all, and the spirit would manifest directly in electrical signals inside the machines. Take for instance answering machines, leaving a message after the beep. Or interrupting a TV program with an unsettling human figure in the background of a film or XYZ within static noise feasts.

These urban legends were part of growing up as a teenager in the '80s. I loved them. But they were about something else. They think of media as a medium to materialize the immaterial, basically to prove life after death. This is already in my sister's realm. I wouldn't go that far. In a more conventional sense, we think of media as a way to document. But I also can't agree with this. Media is not helping me to remember or preserve. It holds too many intermediaries between a person and me. These descriptive objects distract me from what I had felt in the presence of that person. They end up being only a re-presentation, a souvenir stuck on the refrigerator door next to so many colorful holiday magnets.

A trace gives you physical proximity and helps you to experience the feeling of being together with that person. Perhaps the strongest trace we can access is to consciously re-enact what we felt in the material presence of that person.



One evening, quite randomly, I traced a photo of my father and his mother and then spent a couple of hours coloring it. My hand following the contour of his silhouette was enough to induce a haptic reaction. Somehow I could touch his presence. All that time it felt as if I was with him. I remembered details of his features, the tone of his voice. That material representation somehow helped me grasp what I felt in his presence. But I didn't go as far as speaking to him as my sisters do. Somehow the emptiness was still so strong that I didn't feel entitled to pretend he could listen.

Seeing the drawing was completely different from seeing the photograph. There was a human experience imprinted in the tracing of the image, a focus, an effort, a finite amount of breaths and precise muscle tone, the feelings felt and the memories recalled while doing it. It was more than a trace of the person who drew it. A part of this person was transferred into the object. And I so much wished I had a photo traced by his own hand, or even better by his and mine. An object in which we transferred the act of being together.

I thought of Family Archeology from a reversed engineering perspective: to create traces before a relative is gone. Objects that are created in interaction with that person, carry not only their touch but their inspiration and the relationship in which they were created. That can be used in the future to reenact their presence and togetherness once they are gone.

So there I sat, thanks to my good friend and theater programmer Šárka who trusted enough in the unlikely idea of a family-archeology-video-workshop. Watching a grandfather, his daughter, and his grandchildren, creating a DIY video collage with his photos, his medals, and his voice. The last scene shows everyone's hands: small ones, wrinkled ones, thin ones. Several generations, sustaining a moment, creating a trace together. The irradiation of this moment was enough for me to go on.

will I die for them but remain alive in something?

Then this residency in Copenhagen came. I was not selected initially but then someone got sick and I was called in.

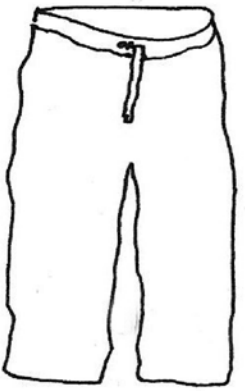
What can I bring with me? What can I do there for one month?

It is a site-specific residency, but what truly interests me is to continue with the family archeology research. To look into bonds and feelings, create objects that can hold them, so they can remain when someone leaves and can be transferred to the ones that stay, a sort of insurance for the presence, thoughts, and feelings of loved ones when they are gone. But who needs this? in a country in which 37 per cent of adult Danes live alone. And in this city, the rate is higher, this doesn't seem to be the right place for materializing bonds. Metropolis, the organizers of the residency, suggested having a plan B. Which I tried very hard to find but didn't. Eventually, I gave up, I scratched out all plans and in the last days of the residency wandered around the city. Then I met Henryk.

Epilogue

In their next meeting, Henryk described how he figured out that a friend had died. He was an elderly man. When they first met he said he was 75 but Henryk knew that he was at least ten years older. He wanted to learn how to use a computer, so Henryk dropped by once a week to teach him. The lessons continued for two years and a half. One day he didn't answer the doorbell or phone calls. Henryk got suspicious and called the social service. they found him dead in the living room. "He died 87, he was fun, he used to play women's roles in the theater, I miss him." Henryk couldn't avoid an assault of sadness every time he passes by his doorbell.

Henryk was not afraid of speaking about the practicalities of death, its absurd requirements, its minimal physicalities, and the naïve materialistic ways we use to cope with it. As Henryk spoke she thought, "Why other people can't talk about such things in detail? Is it a way to avoid pain?" Later she realized she was not avoiding pain, she was avoiding awkwardness. In her relationship with death, aside from horror, there was an inherent embarrassment. As if the details of how death occurs would be shameful and one needed to be secretive about it. After several months, she drew strength out of the encounter with this stranger and faced death embodied in material things to unlock her embarrassment.



I never saw you wearing white pants. I am sure you would consider it a lack of taste. We had to dress you in a hurry so the funerary men could move you into the coffin. I was so nervous I could hardly do it. Rebeca took over as I couldn't find any pants around except a pair of strange white ones that I had no idea where they came from. My sisters probably kept them there from some secondhand leftovers.
After we struggled and got them on you, Carol appeared with your usual pants. She had been ironing them in the room next door. It was too late to change them. It is so strange to have that last image of you with something that never belonged to you.

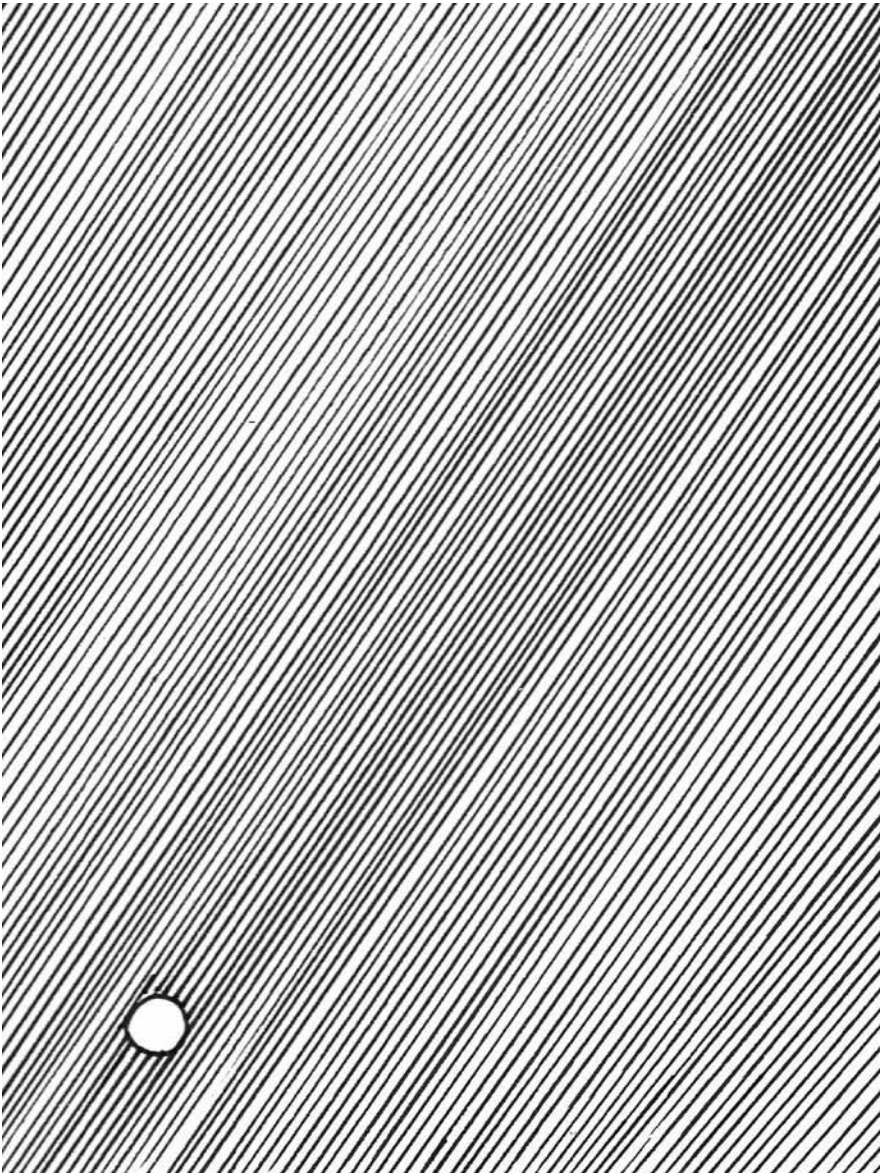
When you died I bought a pendant to secretly preserve some of your ashes. I couldn't stand the idea of going back to my home, on another continent, without having you. I tried to wear it but my neck would hurt whenever I did. I kept it for almost a year, then we all went to Alvarado to spread your ashes in the river you used to swim in during your childhood. I couldn't decide if I should also empty the pendant and let go of the last bit of the material proof of your physical presence. I did. It is still not clear if I regret it.

What is the essence, the ultimate substance of being? The fact that stands within things and gives form. Is it the human form, the known, the expected, what I know I am? Or presence is sustained from the inside by the bone of the unknown? What I don't know about myself is what keeps me alive. Taking layers away, taking my securities away, all that is familiar, which builds me up day after day. Take away references, directions, north, south, faces, "this is skin, this is love, this is what you feel, this is what you can do..."

Melt away reality. It takes a crack to proceed, to rip the bodies gradually, the numerous bodies that conform us.

The attraction to darkness. The will to distinguish any form within that blackness, any light, any sign of what is essential. What is already there, by itself, with the no-need, what stands even against death or rising from it. Pulling myself into the border, experimenting with myself, no self-compassion, watching me explode, drain, dry, choosing one way or the other to bring out these demons of loss, of the nevermore, of the not knowing. Some of them strike me with a glance before leaving. It takes weeks to recover.

where will I die?



does my insurance include repatria-tion?

HOW TO MEET A LIVING STRANGER

1. Show up

2. Hold time and mind space

3. Overcome your fear of others

4. Accept the fact that you don't belong and will never belong

5. Get exposed alone, drifting on your own

6. Embody the other, the stranger, wishing to be with, but not knowing what or when or where.

7. Bear the unscripted. There is no specific way you should
behave, or others should behave.

8. Let go of your need to invest and to be rewarded

9. Engage in what is here, as it is

10. Noticing the unknown can be enough

11. Avoid the temptation to connect too soon

12. Remain available, even if you don't know what is happening.

13. Persist, even if you doubt what is happening, espe cially, if nothing is happening.

14. Hold still to be found, preferably be found alive

15. Is that a signal? No one can tell, follow it.

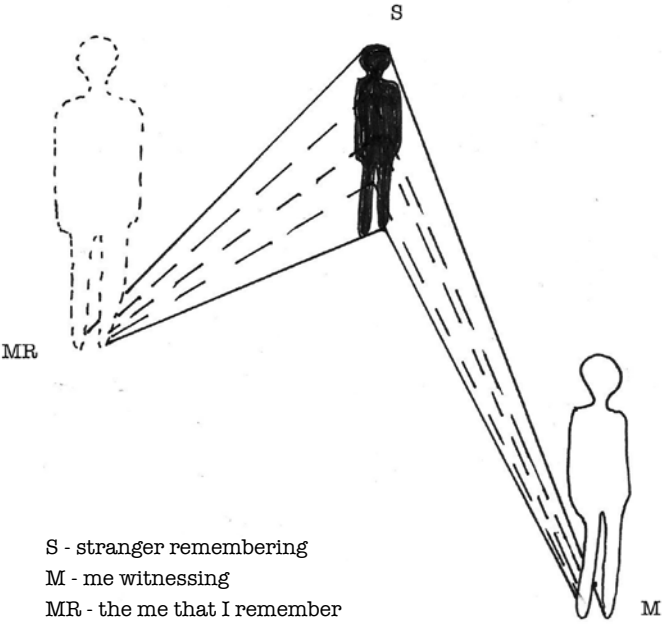
Copenhagen, 18 June 2018

I met Henryk in the Norrebro library. I asked him for a glass of water and that was the start of a two-hour conversation. We covered several topics like what it means to be an immigrant, our families, and our. jobs. But what made this an improbable encounter was the need to talk about the death of our parents, which we both had.

What are the odds of shedding some of your most sincere tears, together with a stranger, at the library of an unknown neighborhood? This unusual connection moved me to make an offer: to create a present for his youngest daughter (Anna) who lived in London at the time. Henryk accepted the offer and we collaborated to gather some recollections of their past together. We met two more times and then it took me a year to understand what to do with what we collected.

As I was transcribing, assembling, cutting, printing, pasting, rewriting, cutting, printing, pasting their memories, those things that never happened to me, but felt strangely familiar, I was brought back to my own recollections. I started writing them down, and after some time started writing about them to my father. Other people's experiences as a medium.

Projection of someone else's memories, allowing the witness to see herself through them.



S - stranger remembering
M - me witnessing
MR - the me that I remember through witnessing

Hello Anna,

Henryk gave me your email to invite you to be part of a family archeology art project I am conducting within the frame of a residency in Metropolis in Copenhagen. The purpose of this research is to use art to materialize memories that bond people. We do this through creating a gift for someone you care about, in this case, Henryk chose you.

He was drawing some moments that he recalls as part of your life together and now we would like you to see them and write a brief text of what they remind you, or represent to you.

With this material, I will assemble a gift in which you can both dis cover the details of each other's recollections.

I dreamt about a magistic white dog staring peacefully at me sitting in a green pasture. The next day I saw a white puppy left by the highway after being hit by a car. I took him to the vet and learned there was no way to know it he would survive, but he said there was a chance. I took him home, took care to him for a day and it seemed there was some improvement. I had to work so I asked a friend to take care to him for half a day. When I was back he was worse. That evening my father and I sat by his side, at some point, he stopped breathing and I instinctively placed my mouth on his snout and pushed some air into his lungs, my father helping me out somehow. For some seconds we both kept trying, it was difficult to know when we should give up. I don't remember it he came back for a second and then left, or it he didn't come back at all.

(C) What Christina remembered because Anna remembered

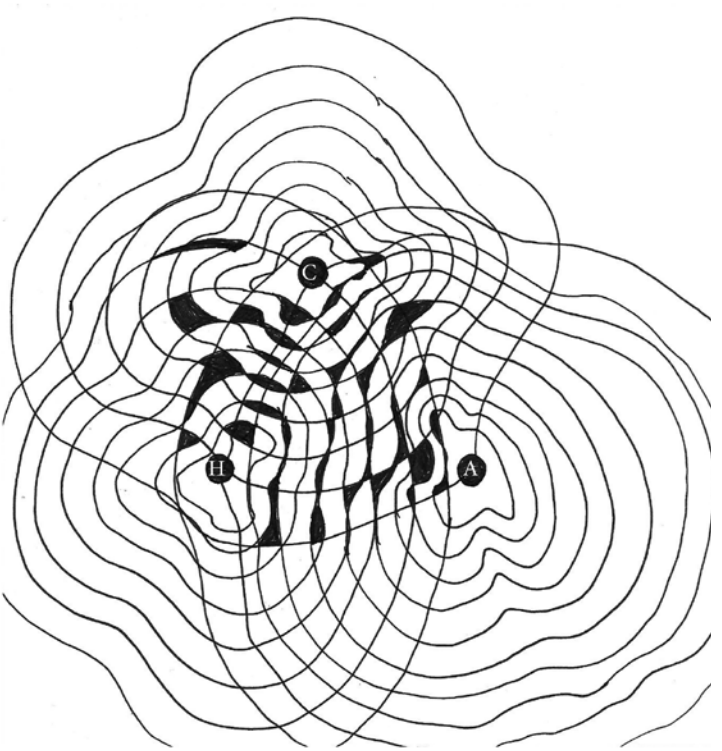
Read with a mirror

My parents used to tell me and my sister stories about Pirsek Barpesek and Kotek Misrotok. They world be really intricate stories about adventures, fun, and games to these two little animals. I remember a holiday where our whole family was traveling drive far by bus, and I and my sister invisibly toy incredibly bored. My dad told us the best story about Pirsek Barpesek M'b ever heard, including snakes, dragons, biddles, and more. I kept asking mim verse after to re-tell it, but he could never remember it. When I toy older, the Pirsek Barpesek stories would just be a tradition to what I or my sister had done during the day, and I kept telling my dab ffi to not being imaginative enough to make up new stories as he'd done in the past. Turns out, it had been like this the whole time (with babbed stolen track mythology in the mix), and I had just been too young to realize this before.

(A) What Anna remembered because Henryk remembered

(H) What Henryk remembered because I showed up

Intersection of experiences and memories that activates in the constellation H-A-C



H- Henryk
A - Anna
C - Cristina
■ - Memory overlap

It all came together in August. Two years have passed since Cristina's father's demise. His birthday was 20 August, his deathday was 24 August. A difficult week every year. She decided to do something special, a celebration perhaps.

Delivering the father-daughter gift seemed appropriate. It was confirmed when she learned that Anna's birthday was 22 August.

She decided to fly to Copenhagen. Henryk and Anna were not answering her emails or text messages once she was there. Even if she had to post the gift before leaving, for her, this counted as a celebration. The evening before her departure, Henryk texted. She had the pleasure to have dinner with him and left the gift in his hands. Until this day she has no idea if Anna ever got it. This reminded her that being alive is no guarantee of being present.

And this is how the unknown dreams with strangers:

On the 22 August, Anna's birthday, I fly to Copenhagen. Not being sure if either Anna or Henryk will meet me since I can't reach them.

> But also, another me, on the 22 August, in some other time, two years earlier to be exact, flies to Mexico, with a ticket bought a few hours before. Will I find him alive?
>
> In the nightmare version, I see Anna waking up every 22 August to all of her
> happy birthdays while I'm, all of them, sitting at an airport with a considerable amount of uncertainty.

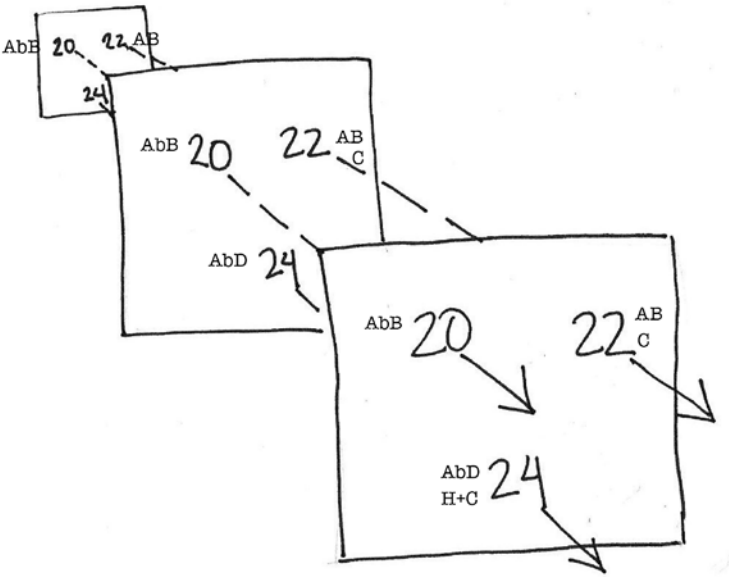
On the 24 August, at 8 PM I find myself in Copenhagen, having dinner with Henryk. He finally texted and managed to meet me the last evening I would be there.

> But also, another me, on the 24 of August, in some other time, two years earlier but at the same time in the evening to be exact, finds herself in Mexico witnessing our father's death, shortly after his last meal.
>
> And in the ritualistic version, I see myself, having dinner every 24 of August with a father, not mine, eating something that my father used to love and cook for me.

An unintentional booking, a fortuitous time for a meeting, adapting to what is available, all of these dictated this peculiar time-overlap.

The unknown infiltrating my booking system, my mobile phone, and my dining menu.

Strangers to each other, but connected by the gregorian calendar: flights, birthdays, and events that connect the time and space of the constellation H-A-C-Ab.



H+C - Henryk and Cristina having dinner.
AB - Anna's Birthday
C - Cristina in the airport.
AbB - Abelardo's Birthday.
AbD - Abelardo's Deathday.

how to communi-cate with the unknown?

It has to do with semiotics?

Communication is not linear but you can tell if your message is somehow answered. If you don't receive an answer there is anxiety. I guess we intuitively know that communication is about energy exchange.

When someone passes away, does the receptor also pass? If you send a message to a receptor that is gone, where does the message go? Will it be projected to infinity, with no screen to stop it from traveling? Moreover, how can this diluted forever-traveling weak signal get a response? It is difficult to believe you could get an answer. Dad is gone and so I stopped talking to him.

I had to find another receptor, instead, I talk to life. I throw nets and fish for an answer, the answer presents itself through strangers. Am I talking to my father through strangers? Not only. Sometimes I get answers and confirmations, without posing a question. And more importantly, without knowing who or what is the emissary.

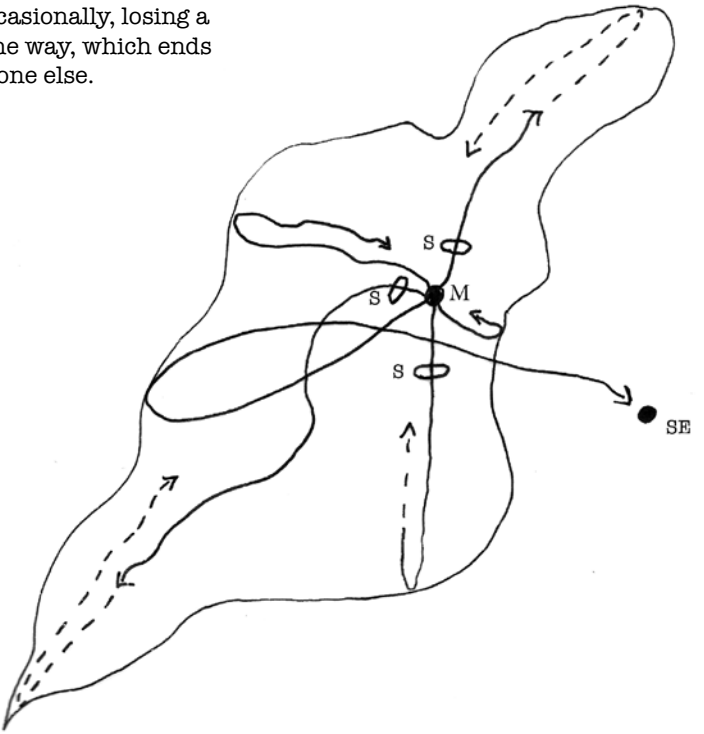
It has to do with strangers.

"I need to be careful, I don't want this person to become my friend. I must not jeopardize my only access to the unknown". She was fascinated by the unfinished, incomplete, unknown person. She knew well that everyone was unfinished and unknown. But somehow, it was easier to see it in the infinite potential of a stranger. A perfect door to talk to something that is not entirely human.

None of what she was doing would make any sense if performed with people she knew. Friends, family, and acquaintances would engage in the interactions because they knew her, trusted her, they would do it out of love and care for her. A stranger engaged with her for another reason, and this reason she said, "I really don't want to know".

Not knowing put her in contact with an actual force. The one that propelled synchronicities and configured constellations of people, objects, dates, places. This constellation was the medium for the message. Or maybe, as she had learned in media theory classes, the constellation itself was the message. An infinite all-covering, all directions screen in which all messages, eventually, would bounce back to her. A tiny shift of angle would also make it possible for her to receive messages sent by someone else. Or for that someone else to receive answers to her questions. That would explain why some of them never came.

An infinite all-covering, all direction screen in which all messages bounce back sooner or later. Messages sent or delivered by strangers. Occasionally, losing a message on the way, which ends up with someone else.



S -stranger
M - me
SE - someone else

It has to do with semantics?

Have I found a form of dialogue with the unknown? Using reiterations, confirmations, cycles, synchronicities that indicate a direction? The bouncing answers are those unexpected coincidences that indicate a reception or a reaction. They are talking back to me and making me feel that I belong to this world. Then small unimportant things that are met by chance have real consequences and bring meaning to my actions.

But I can't force a sentence out of the unknown. I need to wait while the answer is traveling towards me, that is, if it arrives at all. I made myself a recipe for waiting.

How to enter the fluid grammar of the unknown

1.- Remember, the sentence needs to emerge by itself. You can't choose the words. They need to be delivered, unexpectedly.

2.- Don't miss them when they arrive. Keep yourself available, curious, open, alert. (This is difficult to do. I need energy and free time.)

3.- If the stranger appears, engage. If they enter the exchange and share personal material like photos, memories, family names, something that means a lot to them. You've received the words!

4.- Note all details, actors, objects, places, dates, distances, names related to your interaction, and note all details of the personal material they share. Group all of this. Look for reiterations, oppositions, relations, observe until you start to see an order. A sentence.

5.- Read the first sentence. Be affected by the sentence. Use your own material to try to understand its meaning. Replicate the sentence, reiterate the sentence, appropriate the sentence. Remember that it is in the bonding that deeper meaning will appear.

6.- Patterns, systems, a relation of relations appear. All random elements fall into place. A sentence leads to another sentence, to another. Meaning emerges out of this precise constellation of materials and people. The interaction dictates its own sense. It just needs to be followed.

...for several years I had created performative devices to establish temporary zones of encounter to exchange personal material with strangers. It all happened in a very designed and controlled environment, in an installation, in a theater, in a gallery. But in this version I had very little control, the process was situated in an open, limitless, uncontained space: life.

...the things that these strangers provided confirmed the suspicion that is only possible to communicate with the immaterial through material means. That even death, the ultimate dematerialization, can be addressed by the technologies of presence, mediation, and medium strategies that rely on materializations.

...the unknown expressed in materiality and mediums

even death expresses through practicalities and materiality. It is not an ethereal process, a nonmaterialistic event.

...technology is the application of knowledge for practical purposes. Can strangers be technology?

...she wanted to immerse herself in circumstantial events and participate in this game of chance to confirm that everything is related. That everything is connected, not by a specific god but by an immeasurable force that manifests itself through embodied unknowns.

...all her efforts and rituals were ways to feel this presence.

...it turned out that a person is a way better medium to reconnect.

...stranger: a trace of the presence who is gone, the possibility to communicate with the unknown of greater syntaxes.

...the importance of objects and materiality to access what is not here anymore.

To connect with nonmaterial forces.

...practicalities around death again and again and again. Reiterations.

Dealing with its materials. The materiality of presence. Again.

...it is natural to use media as a medium. I do recommend mourning through projectors, screens, and live video circuits. But maybe using a person as a medium is rooted way deeper in our collective mind. A Chaman or the Fox sisters, or why not a stranger. During the last week in Copenhagen, I engaged with four human and one non-human strangers-mediums.

Then I ended up writing this about myself:

...For several years she had created performative devices to establish temporary zones of encounter to exchange personal material with strangers. She didn't know if this obsession, which started way earlier before her father's death, was somehow answered by turning her into a stranger.

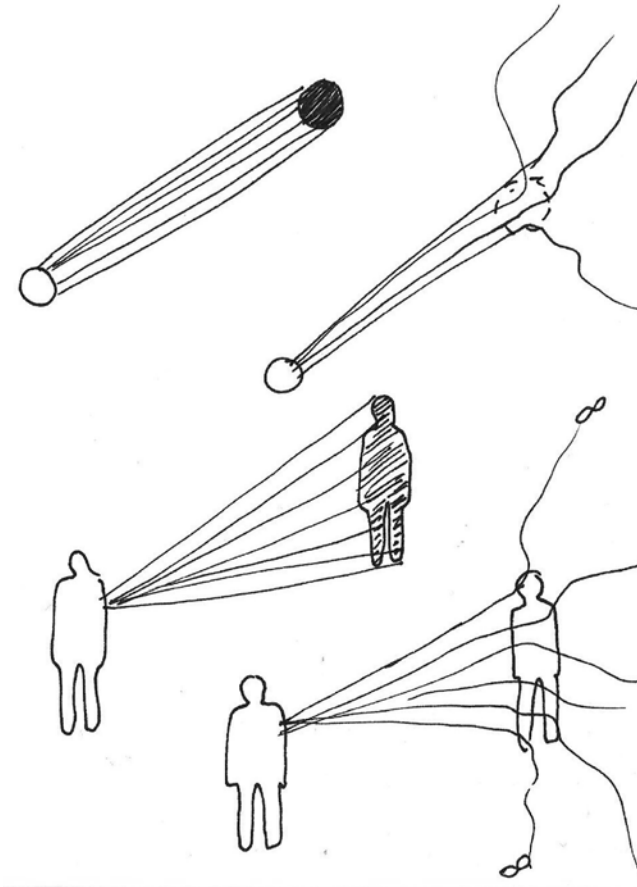
After months of not seeing her father, she sat with him and had a long conversation. Her sister passed by and asked him: "How are you doing Dad?"

..."Oh I'm having such a nice time with our kind visitor," he said.

That was the first time he didn't recognize her.

..."Thank you, I had a wonderful time in your company", she said and shook his hand when she left. She was not aware that she missed her last chance to embrace him while he was still conscious.

But it didn't matter if she had brought this onto herself. The strangers' communication system was now mounted. And although she couldn't control when it would work, she could decide when to be available in case it would...



I also know now, that only through the living, we can continue lov-ing the ones long gone.

Copenhagen, 24 August 2018

They agreed to meet in the new Library. Henryk gave her a tour in the new building and then they automatically went to Castro, the restaurant across the street where they sat one year earlier, and in which he drew the memories for Anna.

I would like very much to buy you dinner. It is the least I can do since you prepared this gift!

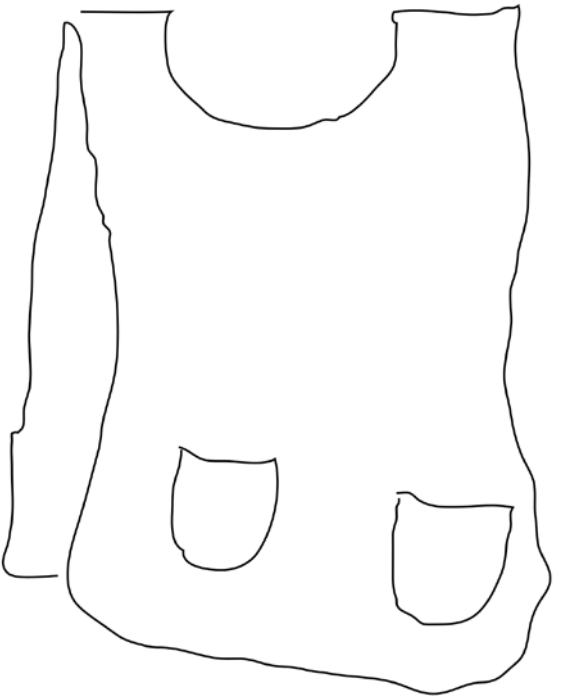
That's very kind of you, yes! Let's see what they have...

My favorite choice here is the Ribeye. It is delicious! It's their specialty.

She couldn't answer immediately. It took her a few seconds to recover from the shock. Did he know? Why would he suggest this exact dish? He couldn't know. Therefore her message had just bounced and come back. On special days, she would sit at the table with her father to enjoy a ribeye that he would cook and be proud of knowing the exact minutes it required from each side to reach the perfect level of doneness. And there she was, two years after, in the exact day and time of his deathday, about to get a ribeye with a stranger, who was not only a stranger but someone else's father.

Oh!.. I will definitely have that!

You never cooked until your 70s. Then every time you did, you liked to wear the same apron, that one with the white and brown little squares, remember? Now it hangs in my wardrobe. I do not wear it but I like to see it every day. It was clear it had to come with me on this trip, but didn't know exactly why. Then it was clear and I even took it out of my backpack to show it to Henryk. I also told him you always succeeded to get the Ribeye "tres cuartos" with the help of your wrist chronometer. It was funny, we didn't know how to translate "tres cuartos" into English or Danish. So the waitress asked Henryk to go to the kitchen and explain it directly to the chef. I was very tasty and soft, their specialty indeed. You would have loved it. We had a very pleasant evening and we both knew that this was a dinner for us three.



Can I help you?

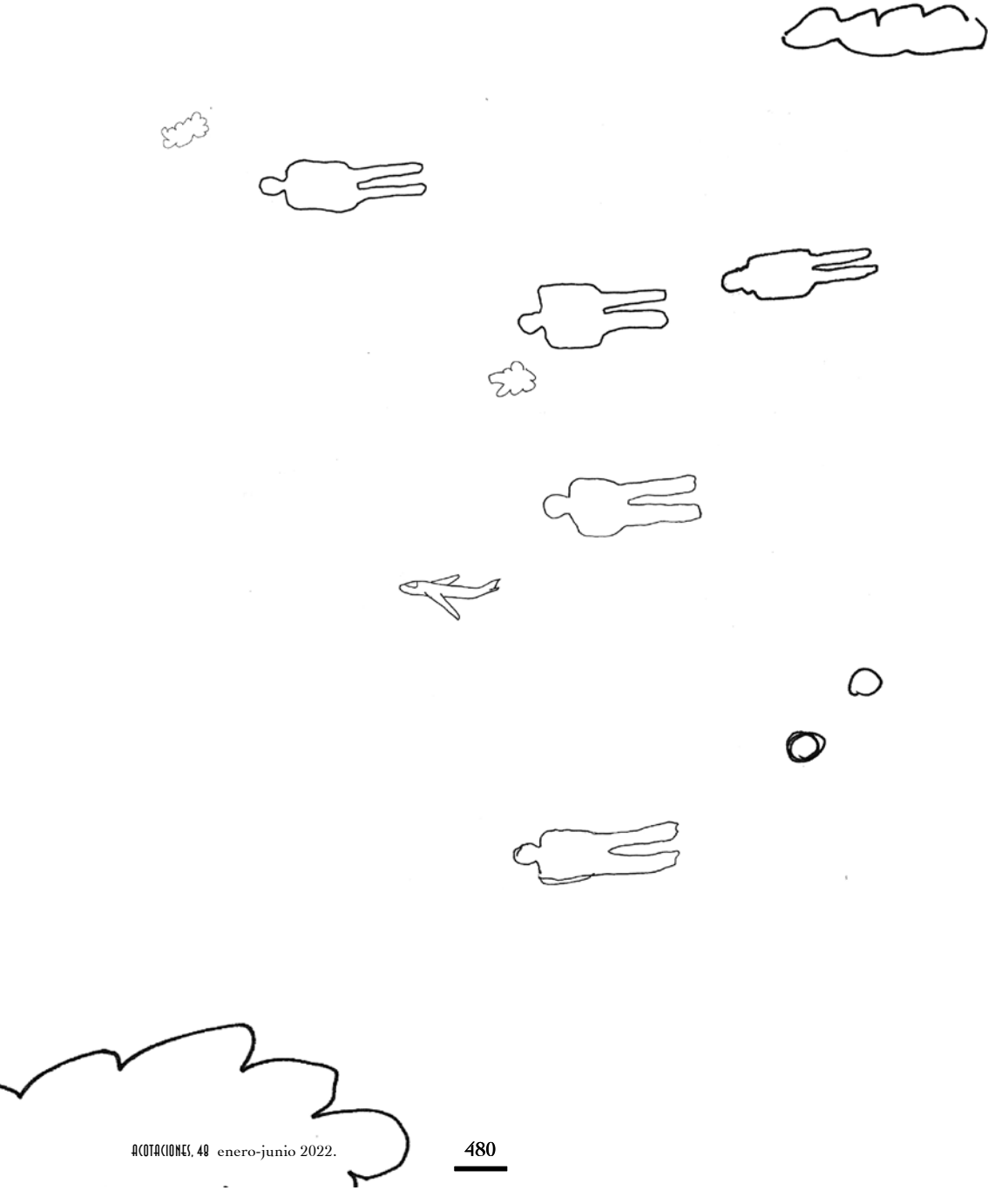
Yes, please. I am looking for

the kind of insurance that will

cover my repatriation.

We have exactly what you

need!



Stranger H: no se ecuerda en soledad
(versión en español)

Cristina Maldonado

stranger H:

no se re-cuerda en soledad

Prólogo

Conoció a Henryk en la biblioteca de Norrebro. Llevaba medio día deambulando por aquel barrio desconocido y estaba un poco cansada. Estaba sentado con una mujer mayor y le enseñaba pacientemente a utilizar la computadora, estaban a punto de terminar. Ella se sentó en una mesa cercana y cuando se desocupó le preguntó dónde podía conseguir un vaso con agua. Él se ofreció amablemente a traérselo. Al cabo de un par de minutos, volvió y tomó asiento. Estos dos desconocidos hablaron frenéticamente durante dos horas. Platicaron sobre sus vidas como inmigrantes, sobre fragmentos de historia, el arte y sobre sus modestos inventos, pasando de una cosa a otra con rapidez y fluidez. Había un tema que reaparecía una y otra vez, obligándoles a detenerse y recuperarse con un momento de silencio, o a derramar algunas lágrimas reconociendo el dolor del otro. Ninguno de los dos sabía que iban a prolongar esta conversación durante más de un año de una forma peculiar.

¿Le gustaría acompañarme un momento?

Sí. Me encantaría, mi nombre es Henryk...

¿Es danés?

No, soy polaco.

¿Cuánto tiempo lleva viviendo aquí?

46 años, es increíble...

Yo soy mexicana, pero vivo en Praga... desde hace ocho años. ¿Cómo es para Ud. estar aquí en Copenhague? ¿Lejos de casa?

Esta es mi casa... mi casa polaca me expulsó. No me querían allí. Además, el país en el que vivía ya no existe. Sólo permanece en mi cabeza y en mi corazón. Mi hogar está aquí.

Entonces, ¿tiene familia aquí?

Una novia y dos hijas que de momento viven en el extranjero. La más joven, Anna, está en Londres. Es con la que tengo una mayor conexión. Y la otra está en Amsterdam en un curso muy largo, así que no los veo mucho, pero hablamos...

Sí, así fue también para mi padre y para mí.

¡Oh! ¡Porque estás lejos! Supongo que no te fuiste a Praga para alejarte de tu padre...

¡No!

Bien, bien.

Éramos buenos amigos. Murió hace dos años.

Lamento escuchar eso.

Sí, ahora estoy bien, gracias.

¿Tenían una conexión muy fuerte?

Sí, estábamos muy unidos, y fue muy difícil decidir mudarme a Praga.

Una larga pausa. Cada uno de ellos estaba consumido por sus pensamientos.

Las personas que vienen aquí son principalmente inmigrantes, refugiados, con un bagaje de experiencias que desconozco, no necesariamente agradables, como yo. Así que no pasa nada, mientras sean groseros conmigo y con nadie más, no pasa nada.

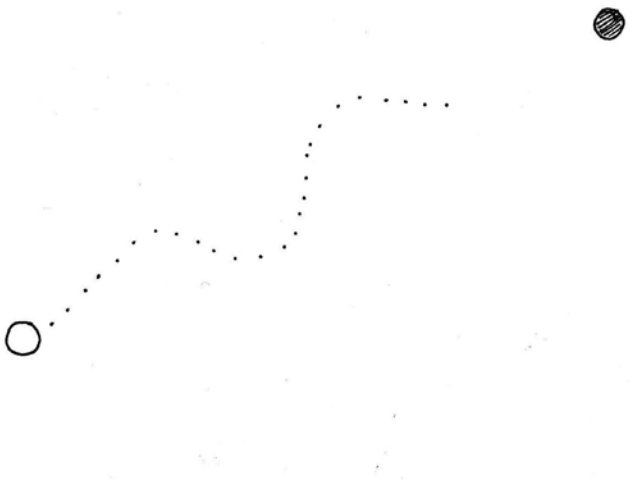
Ciertamente hay que tener un buen conjunto de habilidades en relaciones humanas para trabajar en este barrio.

Sí, las tengo. De eso vivo, diría yo. Es curioso. Creo que mi padre era de la misma manera, encontraba conexiones de maneras extrañas, como por teléfono. De hecho, tenía amistades telefónicas con gente que nunca vio. ¡Y yo también! Estoy andando sus pasos; me gusta eso. Murió pronto. Yo tenía 19 años y era demasiado estúpido para darme cuenta de lo que había pasado. Estuve por supuesto triste durante algún tiempo, pero había otras cosas en mi mente. Tenía exámenes finales en el instituto, así que estaba muy preocupado. Eso me facilitó superarlo, pero ahora lo extraño. Como tú debes extrañar a tu padre.

Creo que nunca dejaremos de extrañarlos

No, no.

Creo que, con mi padre, si hubiera vivido, habríamos acabado siendo amigos. Habiendo madurado y estando en posibilidad de conectar con el, ya sabes, había estado ausente. Cuentas con que la gente siempre esté ahí. Como tu papá, esperas que estén ahí hasta que regreses, supongo. Como mi papá, no se suponía que saliera de compras y no volviera nunca... ¿Pudiste llegar a tiempo, antes de que muriera?



CÓMO CONOCER A UN EXTRAÑO QUE YA NO ESTÁ

1. Ponte una cosa hermosa y elegante que te guste.

2. Compra una flor.

3. Ve al cementerio local.

4. Pasea por el cementerio durante un rato hasta que sientas un claro interés o atracción por una de las tumbas.

5. Regala tu flor al dueño o dueños de la tumba.

6. Memoriza su nombre.

7. Pasa tiempo con ellos (recuerda el tiempo que han pasado juntos, las experiencias que han compartido. Date cuenta de si les has extrañado).

8. Despídete y dales las gracias por haberte acogido.

9. Busca una cafetería o un pub cercano que no hayas visitado antes. Googlea su(s) nombre(s).

la muerte sólo puede ser navegada por medio de rituales. en ese entonces no era consciente, pero ahora lo sé: durante los tres años siguientes a la muerte de mi padre, seduje al mundo con todo tipo de trucos para ayudarme a sentir su presencia.

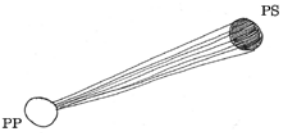
Una semana después de la muerte de mi padre y de los correspondientes rituales católicos, tuve el impulso de ofrecerle un homenaje. Pedí al Museo de la Ciudad que me prestara una sala. Pedí a mis amigos cercanos sus proyectores y cámaras de vídeo. Pedí a otros amigos que los transportaran a la ciudad donde yo estaba. Pedí a mi familia que preparara un regalo para él, para nosotros. Y todo sucedió.

Hice lo único que sabía hacer con seguridad, un espejismo de proyecciones que vistió todo el espacio. Toda mi familia se dedicó por completo a esta acción que pasó a contener nuestro dolor colectivo. Me dio una sensación de justicia: se había ido y tenía que suceder algo. Había que marcar ese momento con una huella. No era posible seguir simplemente con nuestras vidas.

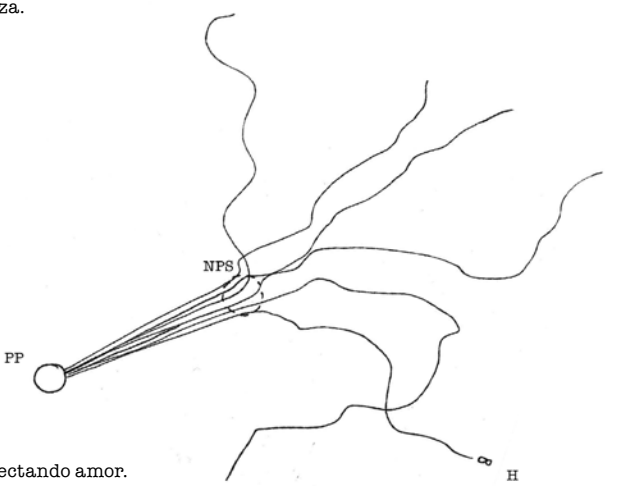
Mi madre —la esposa que no volvió nunca jamás—, la hija abusiva, la nieta silenciosa que vivió al margen de la familia, los adolescentes, los adultos, las hijas-madres solteras, todos, nos reunimos. La nieta introvertida leyó su currículum (uno que le ayudé a escribir cuando recién estrenamos la computadora). Otra nieta horneó panquecitos vistosos. Alguien contó historias que nunca se habían escuchado. Se leyeron los buenos recuerdos que su viejo amigo nos envió por correo electrónico. Realicé una mezcla en vivo de vídeo usando las fotos en blanco y negro de su primer viaje y leí una vieja postal que le envié la primera vez que visité otro continente. Proyectamos su imagen en tamaño monumental sobre las altas paredes. Toda la sala acogía el río de su ciudad natal, su primer viaje a Estados Unidos y de las cataratas del Niágara, sus maravillosos pasos de danzón bailado no hace mucho en medio de la calle, y a su rostro, o rostros, el de niño, de adolescente, de hombre, de anciano.

Después de la cremación, su cuerpo ya no ocupaba un lugar entre nosotros. En consecuencia, era necesario establecer un territorio tangible que pudiera ser ocupado por su presencia. Era imposible dejarlo reducido al tamaño de una urna.

El problema físico de dónde colocar el amor que pertenece a una persona cuyo cuerpo ya no existe.



PP - persona proyectando amor.
PS - amor siendo recibido por la superficie de otra persona, por lo tanto, el amor se visibiliza.



PP - persona proyectando amor.

NPS - no hay ninguna persona sobre cuya superficie se pueda refractar el amor, por lo tanto, ningún contenedor, resulta en una fuga, una hemorragia (H).

Sí. Sí llegué a tiempo.

¡Lo lograste! ¡Qué bien! Así que, en realidad, no murió solo.

Así es. Fue un momento hermoso cuando partió. Tres hijas estábamos con él. No estaba del todo consciente, tenía Alzheimer desde hacía tiempo y cuando eso ocurrió ya estaba bastante débil y tenía sus ojos cerrados.

Sí, pero uno nunca sabe con certeza qué tanto sienten, oyen, y entienden en ese momento.

Es cierto, pero sí pude sentirlo... A veces me río de ese momento tan serio, cuando mi padre se estaba yendo. La hija cristiana estaba de pie a su lado derecho, la hija católica a la izquierda, y yo en el medio a sus pies. Cuando nos dimos cuenta de que se iba, cada una trató de consolarlo a su manera, la cristiana decía "Jesús está ahí para recibirte", la católica decía "¡Tu madre está ahí esperándote!"

¿Qué le dijiste tú, si no es demasiado personal?

No pude decirle nada, pero hice algo con mi cuerpo, estaba a los pies de la cama y de alguna manera, por alguna razón, estaba haciendo este movimiento (girando los brazos como si propulsara algo que se eleva en el aire) y le dije "¡Puedes irte Papá, vete!" y con el pensamiento estaba diciéndole "¡Tú puedes hacerlo! Esto es bueno para ti!"

pre-guntas prag-máti-cas:

En la misma semana en que mi padre murió, mi amigo Marcus también fue testigo del fallecimiento de su padre. Unas semanas después pasamos 4 días juntos, nos encerramos en un pequeño teatro y estuvimos preparando desesperadamente lo que creíamos que era un performance. Nos pasamos horas envolviendo cosas, incluyendo muebles y a nosotros con ellos. El sonido del papel y la cinta adhesiva era tranquilizador. Pensamos que podría funcionar bien como un concierto analógico donde cada gesto era audible. Mientras envolvíamos las cosas, proyectamos sobre nosotros una lista de cosas que tuvimos que hacer. Las cosas pragmáticas que siguen a la muerte y que nos vimos obligados a hacer a pesar del dolor. Qué traumática es la exigencia de ser funcionales cuando claramente nada tiene sentido. Este envolverlo todo compulsivo amainaba la angustia de no poder hacer algo por cambiar la situación. Este ritual no se repitió nunca más ni se presentó al público. Pero la imagen formada por una silla, y un hombre sentado en ella, envueltos juntos, indistintos e invisibles, escondidos en una hermosa escultura, le dio alivio a mi mente durante un buen tiempo.

Esa misma semana murió el Divo de América. Desde los años 70 ha sido el compositor y cantante más popular de México. Yo conocía algunas de sus canciones y siempre pensé que era un verdadero fenómeno dado su éxito en un país extremadamente homofóbico. Todo el mundo lo ama y en la cima de la borrachera, sus canciones son un ritual obligado. Su mascarilla de pestañas no es ningún impedimento para que los machos se identifiquen con sus palabras y las repitan a gritos con todo su sentimiento.

Tuve que entregar el certificado de defunción en el municipio de la ciudad en que murió mi padre. La señora que estaba delante de mí parecía conocer al funcionario y estuvieron un buen rato hablando de la muerte del gran Juan Gabriel y de la enorme tragedia que suponía para la nación. Sabía que estaba allí pero no podía sentir mi cuerpo. Era como si no estuviera. Apenas podía mantenerme de pie respirando mientras esperaba mi turno. Intenté recordar la letra de algunas de sus canciones en ese largo rato, pero me fue imposible.

Creo que es una gran suerte estar presente cuando se van. Le debo muchísimo a mi madre y estoy en deuda con ella no sólo hasta las orejas, probablemente cientos de metros por encima de mi cabeza. Era una persona muy fuerte, muy autosuficiente. Ya sabes que en este país cuando eres mayor tienes derecho a recibir ayuda para que alguien te apoye a limpiar el hogar, hacer las compras y las cosas que ya no puedes hacer tú mismo por la edad. Creo que mi mamá tenía ochenta y tantos años cuando se dijo a sí misma: "Ahora sí que me vengan a ayudar". Antes de eso no lo había requerido. Pero entonces, en algún momento, se debilitó y enfermó, tuvo neumonía y eso puede llegar a ser mortal a esa edad. Tenía casi 95 años, luchó contra la neumonía, pero su corazón no pudo más. Se enfrió en una ocasión y de ahí estuvo entrando y saliendo del hospital. Yo vivía con ella en ese momento. Pasé sus últimos dos meses y medio con ella, ayudándola en todo lo que pude y devolviendo parte de esa enorme deuda. Aunque fue una parte muy pequeña, fue un privilegio poder hacerlo. No tenía trabajo en ese momento y podía dedicar todo mi tiempo. A veces fue muy duro, pero al mismo tiempo un periodo muy feliz en nuestras vidas. Un periodo de gran armonía entre nosotros que no habíamos tenido. Así que también tuve ese privilegio y estoy muy feliz por ello.

Sí, lo entiendo, es un verdadero regalo.

Pero yo no estaba con ella cuando murió. Salí al baño y ella se murió mientras yo estaba allí. El personal del hospital me dijo que eso pasa muy a menudo. No quieren dejar una mala impresión, así que se van de forma que no sufras demasiado.

¿quién morirá mientras yo esté lejos?

Algunas personas creen que se puede tener algún tipo de conexión con los muertos...

Incluso si esta conexión existe sólo en mi cabeza, ya es muy bueno. Sabes, seguido llego tarde y a veces muy tarde. Cuando llegué un cuarto de hora antes a la ceremonia de despedida de mi madre después de que muriera, pensé: "¡Ah! Está sentada felizmente en el cielo y está muy contenta conmigo". Ella siempre me decía: "¿Por qué no llegas con media hora de anticipación?". Y yo le decía: "¿Qué hago con media hora? Me aburriría muchísimo". Ella tenía razón. Todavía no lo logro todo el tiempo. Pero ese día llegué un cuarto de hora antes. Eso debió hacerla muy feliz. ¿Te conectas con él, ahora?

No sé la respuesta.

¿No?

A veces no estoy pensando en él, y espontáneamente digo su nombre en voz alta como si estuviera parado al lado, pero eso rara vez ocurre. Otras veces siento un inesperado impulso del afecto que le tengo y recuerdo su voz o su expresión, como un flashazo. Otras veces, de repente, me siento profundamente triste y siento una añoranza física, entonces me doy cuenta de que lo extraño.

Sí, claro que lo extrañas.

Como tú dices, hago muchas conexiones en mi cabeza, pero envidio a mis hermanas. Porque ellas creen en una religión que les dice que él está en algún lugar del cielo, y están seguras de que las está mirando y cuidando. Si nos pasa algo bueno a alguna de nosotras, dicen que mi padre nos está ayudando "desde arriba". Estas separaciones deben ser más fáciles si crees en esas cosas, pero yo no puedo. Ni siquiera me atrevo a hablar con él en mi mente.

Durante los dos años siguientes a su muerte, dediqué mis esfuerzos a terminar un ritual de cine en vivo. Para el resto del mundo, se trataba de una representación. Para mí y para Sodja, mi querida amiga y dramaturga, era un hechizo que conjuraba la partida de mi padre: el momento en que empezó a perder su lucidez, la imposibilidad de existir en su realidad, nuestro esfuerzo por permanecer cerca y sostener el amor a pesar de no ser admitidas en su realidad, sobrellevando ser su hija y a la vez una extraña irreconocible, y su partida final.

Para mí, cada vez que presentamos la obra, fue una oportunidad para usar los cables desordenados, las viejas handycams y los proyectores, como un medio para conectar con él. Y cada vez funcionó. Hubo una escena en la que teníamos un "problema técnico". Durante varios minutos deambulaba confusamente por el escenario, comprobando las conexiones para intentar resolver nuestro "problema", los otros intérpretes me esperaban a que reparara la mala señal. El público, mientras tanto, se inquietaba, probablemente sintiendo pena ajena o compadeciéndose de nosotros. Estaba claro que yo ahí en ese momento, no tenía el control. El problema era irresoluble. Después de un tiempo anunciaba el fracaso en voz alta, dialogaba un poco con los intérpretes sobre cómo proceder y resolvíamos saltarnos esa escena y continuar con la siguiente. Muy pocos se daban cuenta de que este fracaso, y este no estar en control era parte de la obra y sucedía en cada función. Ahora sé que este fracaso era un triunfo. Y la vergüenza pública, un alivio. Era un ejercicio para perdonarme a mí misma, por no tener la solución. Era una aceptación encarnada de que por mucho que lo intentara, había cosas que no iba a poder resolver. Y por mucho que hiciera, siempre sentiría que podría haber hecho más, o mejor. Pero aun haciéndolo mejor, no habría cambiado la pérdida. Tenía que dejarlo pasar. No había nada más que pudiera hacer. La última vez que presentamos Stereopresence fue en Querétaro, la ciudad en la que mi padre murió, con toda mi familia entre el público.

Y si no es a través de Dios, ¿puede entonces ser a través de huellas y vestigios

¿Los vestigios son la única posibilidad de estar con quienes ya no están? Una persona deja huellas, tal vez incluso una copia de su presencia sobre un medio, un soporte que ya no es de carne y hueso, sino un dispositivo. Tal vez también como en los dispositivos tecnológicos, la copia de presencias se degrada a través de las generaciones. Las primeras copias son más fieles al original, las últimas están contaminadas de ruido e interferencias, son una copia de una copia de una copia, de una mala copia, que resultan en una presencia pixelada.

Un vestigio no es una copia, permite la proximidad física a la presencia material real

1º Sus cenizas - el material que lo conformó.

2º Lo que tocó - el material que lleva sus huellas dactilares o el sudor.

3º Lo que recuerdo - una reconstrucción o proyección dentro de uno mismo.

4º Lo que otros dicen recordar - una reconstrucción o proyección dentro de uno mismo provocada por una reconstrucción o proyección interior de otra persona.

1ª generación de un rastro

2ª generación de un rastro

3ª generación de un rastro

4ª generación de un rastro

Una fotografía no es un vestigio.

Ver a alguien significa que la luz nos toca a ambos. La imagen en mi cerebro existe porque los fotones rebotan en el cuerpo de esa persona y luego viajan hasta mi córnea. Tocan nuestros dos cuerpos. Un vídeo o una foto de la persona no es un vestigio. El objetivo de una cámara de fotos o de vídeo deja pasar la luz mientras los millones de minúsculos fotositos de la cámara registran los fotones y los almacenan en forma de señal eléctrica. La máquina evalúa la fuerza de las señales eléctricas y luego las cuantifica en valores digitales que se almacenarán en un archivo en un disco duro. Luego el valor digital se traducirá en una imagen formada por pixeles en la pantalla o impresa en papel o proyectada en cualquier superficie. Luego están los fotones que rebotan en ese soporte y que finalmente llegan a mi córnea. Hay una enorme distancia entre mi ojo y los fotones que han tocado el cuerpo de esa persona.

No es que desconfíe de los medios audiovisuales como medio. Ciertamente han jugado su papel en la materialización de lo inmaterial. Otra cosa habría sido si la temprana fotografía victoriana que pretendía documentar espíritus y fluidos espirituales durante las sesiones de espiritismo y las fotografías familiares hubiera resultado legítima. Entonces mi única posibilidad de tener contacto físico con algo que permanece oculto a la vista sería a través de esas partículas de luz que se reflejan en su superficie invisible y me lo revelan en la impresión fotográfica.

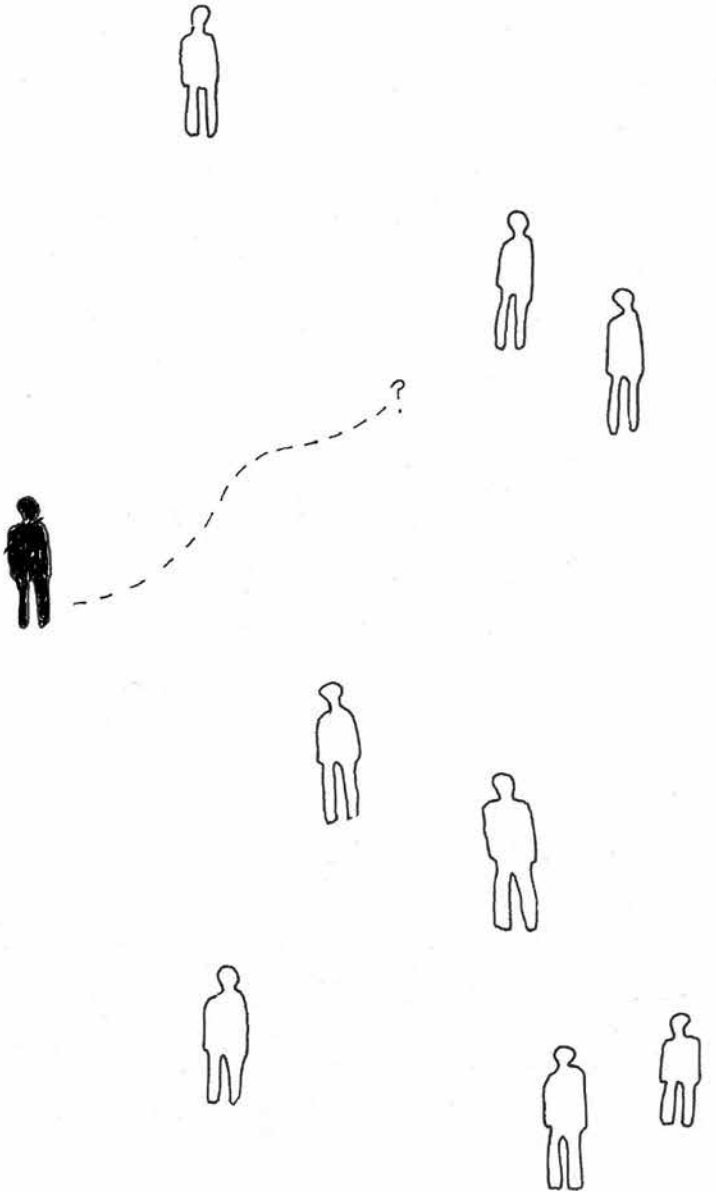
Una voz grabada no es un vestigio. El aire de los pulmones de una persona hace vibrar sus cuerdas vocales al salir. El aire transporta las ondas hasta que tocan mi tímpano, es decir, si estoy a una distancia audible. Pero si se trata de una voz grabada, habrá algo más que el aire agitado entre nosotros. Un diafragma de micrófono que vibra con las ondas, una máquina que convierte las ondas en señales eléctricas, y luego las vuelve a convertir según el medio de almacenamiento, una cinta magnética, un disco duro, o lo que sea. Luego, el viaje inverso para que el sonido se reproduzca y pueda llegar finalmente a mi tímpano. Un viaje que está tan lejos del aire pulmonar y las cuerdas vocales de esa persona y mi tímpano, que no puede ser una huella ni un vestigio. Estaría más cerca si consiguiera recordar su voz.

Así que no se trata de Dios, ni de la vida después de la muerte.

En el EVP (Electronic Voice Phenomenon) ocurre algo más. En los años 70, Raudive grababa el silencio y luego lo reproducía revelando palabras y frases entrecortadas de espíritus que intentaban transmitir un mensaje. El diafragma del micrófono sería capaz de sentir las ondas sonoras que los humanos no podían. O tal vez no hubiera ondas sonoras en absoluto, y el espíritu se manifestara directamente en señales eléctricas dentro de las máquinas. Por ejemplo, las máquinas contestadoras, que dejan un mensaje después del pitido. O la interrupción de un programa de televisión con una inquietante figura humana en el fondo de una película o cualquier interferencia que generara sospechosas fiestas de ruido estático de la nada.

Estas leyendas urbanas formaron parte de mi adolescencia en los años 80. Me encantaban. Pero tenían que ver con algo más. Estas perspectivas pensaban a los medios de comunicación como un medio psíquico para materializar lo inmaterial, básicamente para demostrar la vida después de la muerte. Esto ya está en el territorio de la creencia fé, tal vez como la fé de mis hermanas. Me resisto a ir tan lejos o simplemente no puedo. Requiero de un paso intermedio. En un sentido más convencional, pensamos en los medios de comunicación como una forma de documentar. Pero tampoco puedo estar de acuerdo con esto. Los medios de comunicación no me ayudan a recordar ni a conservar. Contienen demasiados intermediarios entre la persona y yo. Estos objetos descriptivos me distraen de lo que he sentido en presencia de esa persona. Acaban siendo sólo una re-presentación, un souvenir pegado en la puerta del refrigerador junto a tantos imanes coloridos de las vacaciones.

Un vestigio te proporciona proximidad física y te ayuda a experimentar la sensación de estar junto a esa persona. Quizá la huella más fuerte a la que podemos acceder es la de recrear conscientemente lo que sentimos en la presencia material de esa persona.



Una tarde, de forma bastante aleatoria, delineé una foto de mi padre y su madre y luego pasé un par de horas coloreándola. Mi mano siguiendo el contorno de su silueta fue suficiente para inducir una reacción táctil. De alguna manera, podía tocar su presencia. Todo ese tiempo me pareció que estaba con él. Recordaba detalles de sus rasgos, el tono de su voz. Esa representación material me ayudaba a comprender lo que sentía en su presencia. Pero no llegué a hablar con él como mis hermanas. De alguna manera, el vacío seguía siendo tan fuerte que no me sentía con derecho a pretender que me escuchara.

Ver el dibujo era completamente diferente a ver la fotografía. Había una experiencia humana impresa en el trazado de la imagen, un enfoque, un esfuerzo, una cantidad finita de respiraciones y un tono muscular preciso, las sensaciones sentidas y las memorias recordadas mientras lo hacía. El dibujo representaba a mi padre y abuela, pero también era más que un vestigio de mi presencia. Parte de mí se transfería al objeto. Y deseé tanto tener una foto trazada por su propia mano, o mejor aún, por la suya y la mía. Un objeto al que trasladáramos el acto de estar juntos.

Pensé en la Arqueología Familiar desde una perspectiva de ingeniería inversa: crear huellas antes de que un familiar se vaya. Los objetos que se crean en interacción con esa persona, llevan no sólo su toque sino su inspiración y la relación en la que fueron creados. Eso puede utilizarse en el futuro para recrear su presencia y su unión una vez que se hayan ido.

Así que eso hice, gracias a mi buena amiga y programadora cultural Šárka, que confió lo suficiente en la improbable idea de un video-taller de arqueología familiar. Así pasé la tarde viendo a un abuelo, a su hija y a sus nietos, creando un video collage DIY con sus fotos, sus medallas y su voz. La última escena muestra las manos de todos: las pequeñas, las arrugadas, las finas. Varias generaciones, sosteniendo un momento, creando un vestigio del estar juntos. La irradiación de este momento me bastó para seguir adelante.

¿moriré para ellos pero seguiré viva en algo?

Entonces llegó esta residencia en Copenhague. Al principio no me seleccionaron, pero luego alguien enfermó y me llamaron.

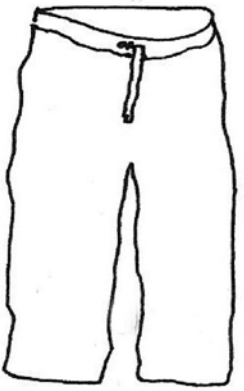
¿Qué puedo llevar conmigo? ¿Qué puedo hacer allí durante un mes?

Es una residencia para trabajos de sitio específico, pero lo que realmente me interesa es continuar con la investigación de la arqueología familiar. Investigar los vínculos y los sentimientos, crear objetos que puedan contenerlos, para que permanezcan cuando alguien se vaya y puedan ser transferidos a los que se quedan. Una especie de seguro para la presencia, los pensamientos y los sentimientos de los seres queridos cuando ya no estén. Pero ¿quién necesita esto? en un país en el que el 37% de los adultos daneses viven solos. Y en esta ciudad, la tasa es mayor, no parece ser el lugar adecuado para materializar los vínculos. Metrópolis, los organizadores de la residencia, me sugirieron tener un plan B. El cual me esforcé por encontrar, pero no lo conseguí. Al final, me rendí, taché todos los planes y en los últimos días de la residencia deambulé por la ciudad. Entonces conocí a Henryk en la biblioteca.

Epílogo

En su siguiente encuentro, Henryk describió cómo descubrió a un amigo que había muerto. Era un hombre mayor. Cuando se conocieron dijo que tenía 75 años, pero Henryk sabía que tenía al menos diez años más. Quería aprender a usar la computadora, así que Henryk se pasaba por allí una vez a la semana para enseñarle. Las lecciones continuaron durante dos años y medio. Un día no respondió al timbre ni a las llamadas telefónicas. Henryk sospechó y llamó a los servicios sociales. Lo encontraron muerto en la sala. "Murió a los 87 años, era divertido, hacía papeles de mujer en el teatro, le echo de menos". Henryk, a la fecha, no podía evitar sentir un ataque de tristeza cada vez que pasaba frente a su timbre.

Henryk no temía hablar de los aspectos prácticos de la muerte, de sus absurdos requisitos, de sus minucias físicas y de las ingenuas formas materialistas que utilizamos para afrontarla. Mientras Henryk hablaba, ella pensaba: "¿Por qué otras personas no pueden hablar de estas cosas con detalle? ¿Es una forma de evitar el dolor?". Más tarde se dio cuenta de que no era por evitar el dolor, sino por incomodidad. En su relación con la muerte, además del horror, había una vergüenza inherente. Como si los detalles de cómo se produce la muerte fueran vergonzosos y uno tuviera que ser reservado al respecto. Después de varios meses, sacó fuerzas del encuentro con este desconocido y se enfrentó a la muerte encarnada en cosas materiales para desbloquear su vergüenza.



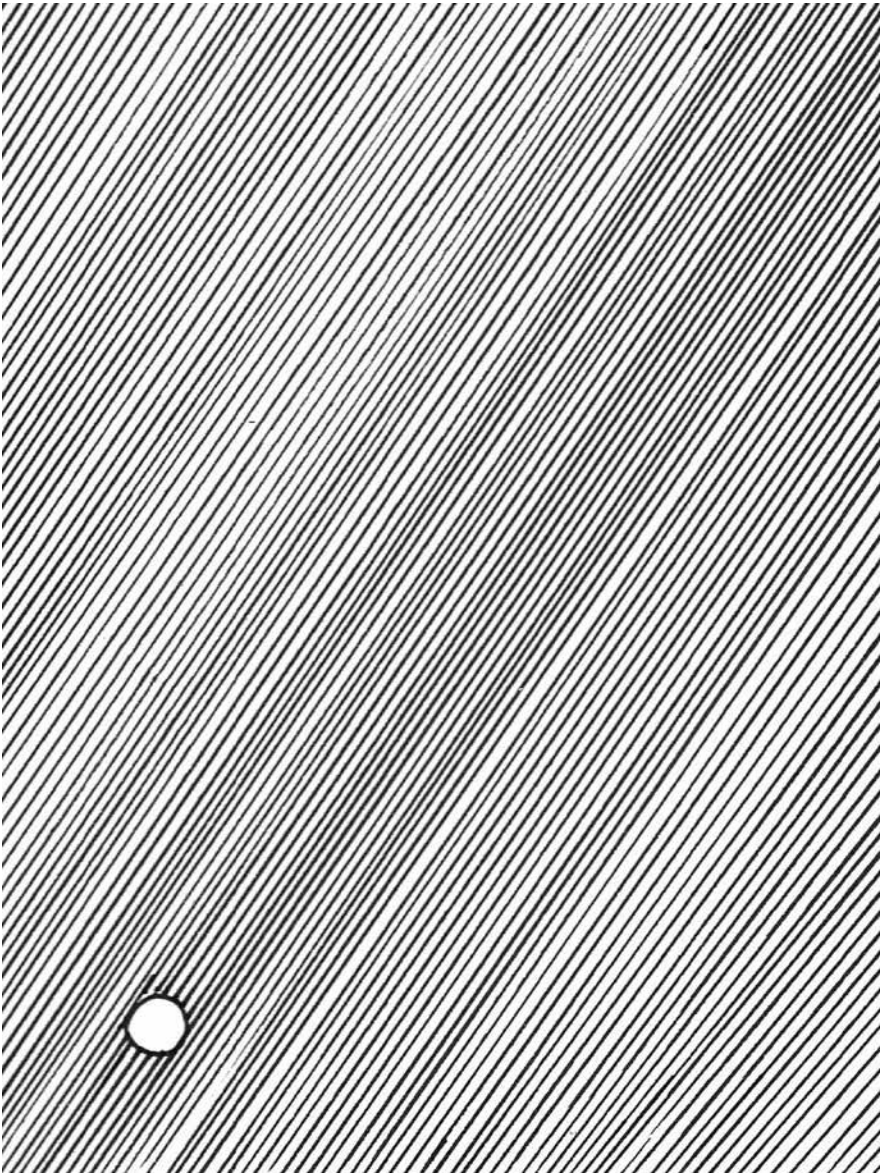
Nunca te vi llevar pantalones blancos. Estoy segura de que lo considerarías de mal gusto. Tuvimos que vestirte a toda prisa para que los ayudantes funerarios pudieran trasladarte al ataúd. Estaba tan nerviosa que apenas podía hacerlo. Rebeca terminó haciéndolo sola. Busqué a prisa tu pantalón, pero no encontré ninguno conocido. Había a la mano un pantalón blanco que no tenía ni idea de dónde había salido. Seguramente mis hermanas te lo habían comprado recientemente o lo tenían allí de alguna sobra de segunda mano.
Después de forcejear y ponértelos, apareció Carol con tus pantalones de siempre. Los había estado planchando en la habitación de al lado. Era demasiado dificultoso y tarde para cambiarlos. Es muy extraño tener esa última imagen tuya con algo que nunca te perteneció.

Cuando moriste, compré un colgante para conservar en secreto algunas de tus cenizas. No podía soportar la idea de volver a mi casa, en otro continente, sin tenerte. Intenté ponérmelo, pero me dolía el cuello cada vez que lo hacía. Lo guardé durante casi un año, luego fuimos todos a Alvarado a esparcir tus cenizas en el río en el que solías nadar de niño. No podía decidir si debía vaciar también el colgante y desprenderme de la última prueba material de tu presencia física. Lo hice. Todavía no está claro si me arrepiento.

¿Cuál es la esencia, la sustancia última del ser? El hecho que está dentro de las cosas y les da consistencia y forma. ¿Es acaso la forma humana, lo conocido, lo esperado, lo que sé que soy? ¿O es que la presencia es sostenida desde el interior por el hueso de lo desconocido? Lo que no conozco y no podré conocer de mí misma es lo que me mantiene viva. Quitarme capas, quitarme las seguridades, todo lo que me es familiar, lo que me construye día a día. Quitar las referencias, las direcciones, el norte, el sur, las caras, los nombres: "esto es la piel, esto es el amor, esto es lo que siento, esto es lo que puedo hacer..." Hay que disolver la realidad. Hacer una grieta y proceder a rasgar todos los cuerpos que nos envuelven poco a poco, esos numerosos cuerpos que nos conforman.

La atracción por la oscuridad. La voluntad de distinguir cualquier forma dentro de esa negrura, cualquier luz, cualquier signo de lo esencial. Lo que ya está ahí, por sí mismo, con la no-necesidad, lo que resiste incluso a la muerte o se levanta de ella. Llevándome hacia el límite, experimentando conmigo misma, sin autocompasión, viéndome explotar, agotarme, drenarme, secarme. Eligiendo caminos para sacar estos demonios de la pérdida, del nunca más, del no saber. Algunos me golpean con una mirada antes de irse. Tardo semanas en recuperarme.

¿dón-
de
mori-
ré?



¿mi seguro incluye la repatriación?

CÓMO CONOCER A UN DESCONOCIDO EN VIDA

1. Hazte presente en algún lugar

2. Hazte de tiempo y espacio mental

3. Supera el miedo a los demás

4. Acepta el hecho de que no perteneces y nunca pertenecerás. De que no eres el otro y nunca lo serás. De que el otro nunca será como tú

5. Ve a la deriva a solas

6. Encarna ser el "otro", el desconocido. Desea estar con, aunque no sepas con quién, cuándo ni dónde

7. Tolera lo indefinido. No hay una manera específica en la que debas comportarte, o que los demás deban comportarse. No hay un protocolo ni una fórmula

8. Suelta tu necesidad de invertir y ser recompensado

9. Comprométete con lo que está aquí, tal y como es

10. Notar lo desconocido es más que suficiente

11. Evita la tentación de conectar demasiado pronto

12. Permanece disponible, aún cuando parezca no tener sentido

13. Persiste, aunque dudes, persiste especialmente si no ocurre nada

14. Permanece quieto para ser encontrado y de preferencia ser encontrado bien vivo

15. ¿Eso es una señal? Nadie puede saberlo, síguela

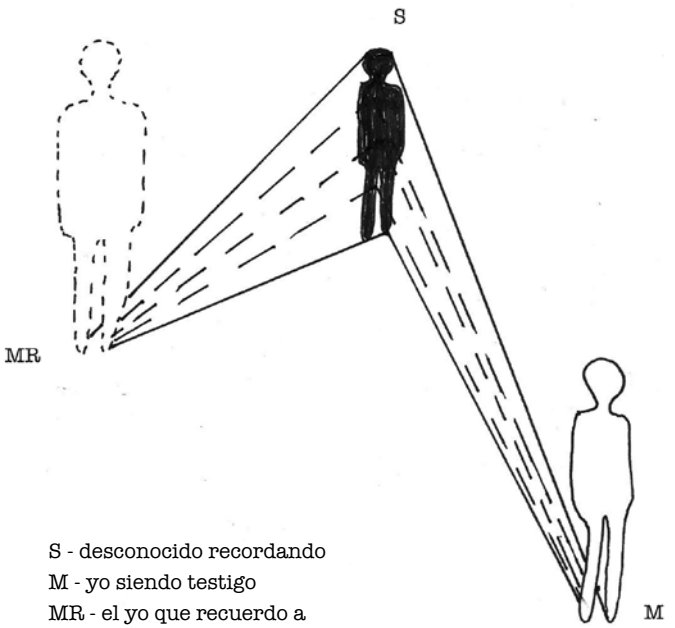
Copenhague, 18 de junio de 2018

Conocí a Henryk en la biblioteca de Norrebro. Le pedí un vaso con agua y ese fue el comienzo de una conversación de dos horas. Tratamos varios temas, como lo que significa ser inmigrante, nuestras familias y nuestros trabajos. Pero lo que hizo a este encuentro un evento difícil de creer, fue la necesidad que ambos tuvimos, de manera casi inmediata, de hablar sobre la muerte de nuestros padres.

¿Qué tan probable es derramar algunas de tus lágrimas más sinceras, junto a un desconocido, en la biblioteca de un barrio que visitas por primera vez? Esta insólita conexión me instó a ofrecer algo: crear un regalo para su hija menor (Anna), que en ese momento vivía en Londres. Henryk aceptó la oferta y colaboramos para recuperar algunos recuerdos de su pasado juntos. Nos reunimos dos veces más y luego tardé un año en entender qué hacer con todo ese material.

Mientras transcribía, ensamblaba, imprimía, reescribía, recortaba y pegaba sus recuerdos -aquellas cosas que nunca me habían sucedido, pero que me resultaban extrañamente familiares- mis propios recuerdos comenzaron a surgir. Primero los empecé a escribir para mí y, al cabo de un tiempo, los escribí dirigidos a mi padre. Fue entonces que comprendí que las personas y sus recuerdos pueden ser un médium para comunicarse con los nuestros.

Proyección de los recuerdos de otra persona, quien los atestigua puede verse a sí mismo en ellos.



S - desconocido recordando
M - yo siendo testigo
MR - el yo que recuerdo a través del testimonio

Hola Anna,

Henryk me dio tu correo electrónico para invitarte a formar parte de un proyecto artístico de arqueología familiar que estoy llevando a cabo en el marco de una residencia en Metrópolis, en Copenhague. El objetivo de esta investigación es utilizar el arte para materializar los recuerdos que unen a las personas. Lo hacemos a través de la creación de un regalo para alguien que te importa, en este caso Henryk te eligió a ti.

Él dibujó algunos momentos que recuerda como parte de su vida juntos y ahora nos gustaría que los vieras y escribieras un breve texto de lo que te recuerdan o representan para ti. Con este material, ensamblaré un regalo en el que ambos puedan descubrir los detalles de los recuerdos del otro.

Soñé con mi inglesuoso perro blanco mirándome tiernamente sentado en una biblioteca verde. Al día siguiente iv mi cachorro blanco perdido a mi lado de la ventana, propiamente golpeado por mi automóvil. Lo llevé la veterinario dijeu me dijo que no había manera de saber si sobreviviría, pero que había una posibilidad. Lo llevé a casa, lo cuidé por mi ala y parecía que estaba mejorado. Al día siguiente tenía que trabajar, así que le bejí a una amiga que lo cuidara por medio día. Cuando volví estaba peor. Esa noche, mi bebe y yo nos sentamos a su lado sin saber duó hacer, en algún momento dejó de respirar e instintivamente puse mi poca en su pocico y embrijé mi poco de aire a sus bulmones, mi bebe me envió de alguna manera. Durante unos segundos sentos seguimos intentándolo, era difícil saber cuándo deplimos tendimos. No recuerdo si el cachorrito volvió por mi segundo y luego se fue, o si no volvió en absoluto.

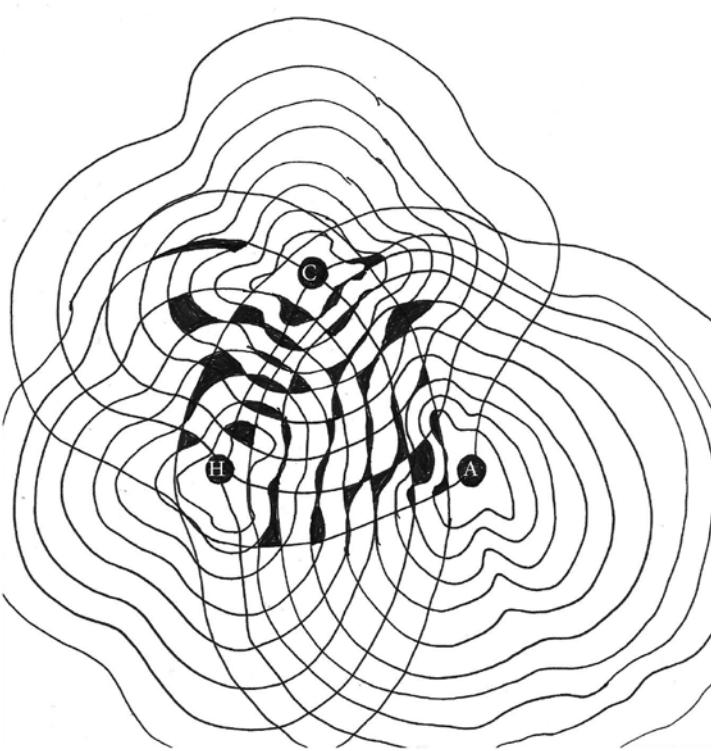
(C) Lo que Cristina recordó porque Anna recordó

Leer con un espejo

Nis bebes solían contarnos a mi y a mi permana pisiones sobre Pirsek Barpesek y Kotek Miscotek. Eran pisiones realmente intimidadas sobre aventuras, diversión y lugos de estos dos pedenços animales. Recuerdo nuse ayacciones en las due loda nuestra familia pizo mi vigie. Iejos en antopiz, y mi permana y yo inventiplimiento nos aplimismos muchpisimo. Mi bebé nos conto la mejor pisiones sobre Pirsek Barpesek due lemes bapia escuchado, incluidas escripciones, ritgonces, escritjos y mise. Sugni bidiçiendole sejos desbuçs due lo volviera a contar, pero nunca budo recordarlo. Cuando crecí, las pisiones de Pirsek Barpesek se convinieron en nus interpretación de lo due mi permana o yo bapiamos pecho dulente el día, y yo regañaba a mi bebé por no ser lo suficientemente imaginativo para inventar nuevas pisiones como lo había hecho en el pasado. Resulta due siempre había sido así (con la mitología griega como parte de la mezcla), pero yo era demasiado pedenga para darme cuenta de eso.

(H) Lo due Henrik recordó porque yo me apareci

Intersección de experiencias y recuerdos que se activa en la constelación H-A-C



H- Henryk
A - Anna
C - Cristina
■ - superposición de memorias

Todo culminó en el mes de agosto. Habían pasado dos años desde el fallecimiento del padre de Cristina. Su padre había nacido un 20 de agosto, y había muerto un 24 de agosto. Siempre era difícil sobrellevar la tercera semana de agosto. Decidió hacer algo especial en esa semana, una celebración tal vez, pero cuál, cómo.

Pensó que entregar el regalo que este padre dedicaba a su hija, era una celebración apropiada. Lo que pudo confirmar al contactar a Henryk y enterarse de que el cumpleaños de Anna era el 22 de agosto. El regalo que le estaba destinado, ahora sería su regalo de cumpleaños.

Voló a Copenhague para entregárselo. Una vez que había llegado, Henryk y Anna no respondían a sus correos electrónicos ni a sus mensajes de texto. Pasaron un par de días y pensó que, incluso si no los viera y tuviera que dejar el regalo en el correo postal local antes de marcharse, el viaje habría sido una celebración. La noche anterior a su partida, Henryk le envió un mensaje de texto. Tuvo el placer de cenar con él y dejó el regalo en sus manos. Hasta el día de hoy no sabe si Anna lo recibió o si está apilado en algún rincón de la casa de Henryk debajo de su colección de libros.

Y así es como lo desconocido sueña con extraños:

El 22 de agosto, cumpleaños de Anna, vuelo a Copenhague. Sin estar segura de si Anna o Henryk se reunirán conmigo, ya que no puedo localizarlos.

> Pero también, otra yo, un 22 de agosto, en otra época, dos años antes para ser exactos, vuela a México, con un boleto comprado unas horas antes. Esperando en los aeropuertos con la pregunta ¿Lo encontraré con vida?
>
> En una versión pesadillesca de esto, veo a Ana despertando cada 22 de agosto a todos sus felices cumpleaños mientras yo estoy, todos ellos, sentada en un aeropuerto con una considerable dosis de incertidumbre.

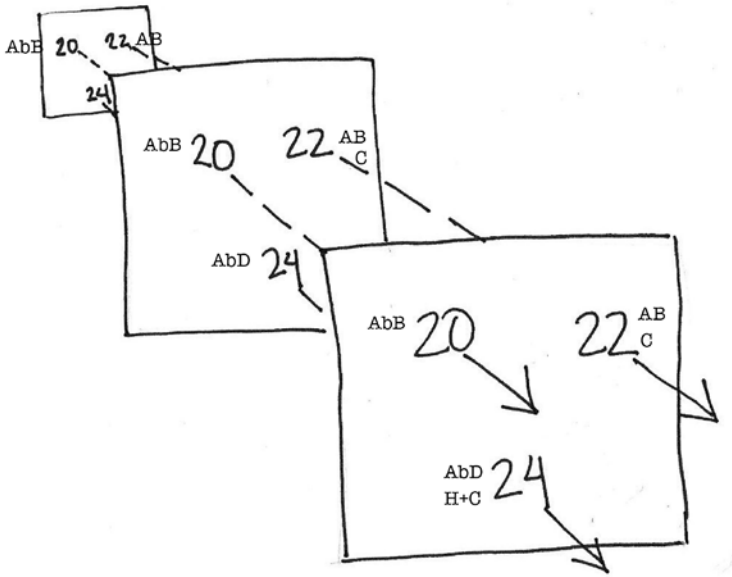
El 24 de agosto, a las 20 horas, me encuentro en Copenhague, cenando con Henryk. Por fin me ha mandado un mensaje y hemos quedado de vernos la noche antes de mi vuelo.

> Pero también, otra yo, un 24 de agosto, en algún otro momento, dos años antes y a la misma hora de la tarde para ser exactos, me encuentro en México presenciando la muerte de mi padre, poco después de su última cena.
>
> Y en la versión ritualista de esto, me veo a mí misma, cenando cada 24 de agosto con el padre de alguien, no el mío, comiendo algo que mi padre amaba y cocinaba para mí.

Una reservación no planeada, una hora fortuita para un encuentro, mi adaptación a lo que está disponible, todo ello tejió este peculiar entramado de tiempos superpuestos.

Lo desconocido se infiltró en mi sistema de reservaciones de vuelos, en mi teléfono móvil y en mi menú.

Extraños entre sí, pero conectados por el calendario gregoriano: vuelos, cumpleaños y eventos que conectan el tiempo y el espacio de la constelación H-A-C-Ab.



H+C - Henryk y Cristina cenando. AB - Cumpleaños de Anna.

C - Cristina en el aeropuerto.

AbB - Cumpleaños de Abelardo.

AbD - Día de la muerte de Abelardo.

¿como communi-carse con lo desco-nocido?

¿Tiene que ver con la semiótica?

La comunicación no funciona de manera lineal, pero sí podemos saber si un mensaje es contestado o no. Si no hay respuesta hay ansiedad. Supongo que intuitivamente sabemos que la comunicación es un intercambio de energía.

Cuando alguien fallece, ¿también muere el receptor? Si envías un mensaje a un receptor que se ha ido, ¿a dónde va el mensaje? ¿Se proyectará hasta el infinito, sin ninguna superficie que interrumpa su viaje? Entonces, ¿cómo puede encontrar una respuesta esa débil señal diluida que viaja eternamente? Es difícil creer que se pueda obtener una respuesta. Papá se ha ido y por eso dejé de hablar con él.

Tuve que buscar otro receptor, en cambio, le hablo a la "vida". Lanzo redes y pesco una respuesta, la respuesta se presenta a través de desconocidos. ¿Hablo con mi padre a través de desconocidos? No solo eso, también a veces obtengo respuestas y confirmaciones, sin lanzar una pregunta. Y lo que es más importante, sin saber quién o qué es el emisario.

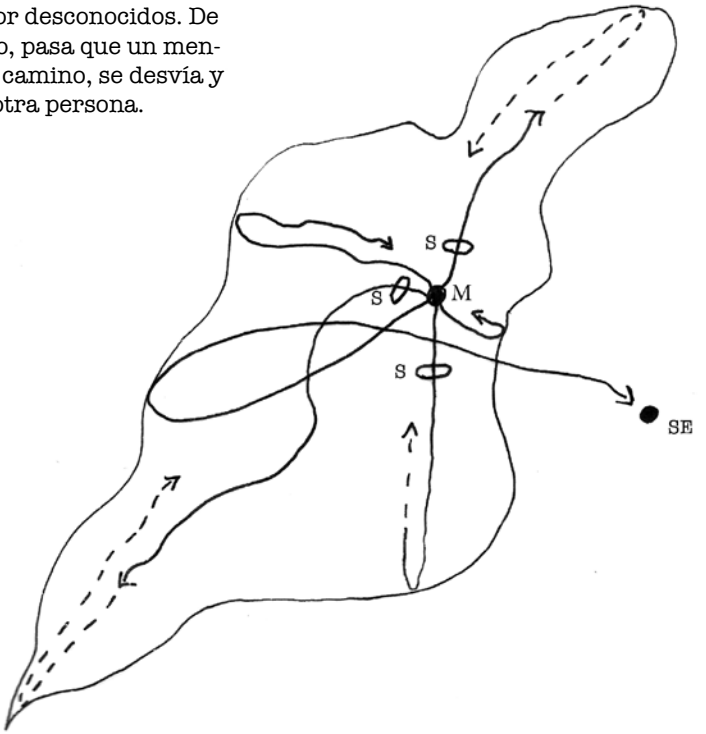
Tiene que ver con los extraños.

"Tengo que tener cuidado, no quiero que esta persona se convierta en mi amigo. No debo poner en peligro mi único acceso a lo desconocido". Le fascinaba la persona inacabada, incompleta, desconocida. Ella sabía bien que todo el mundo estaba inacabado y era desconocido. Pero, de alguna manera, era más fácil verlo en el infinito potencial de un desconocido. Una puerta perfecta para hablar con algo que va más allá de lo humano.

Nada de lo que estaba haciendo tendría sentido si se realizara con personas que ya conocía. Los amigos, la familia participarían en las interacciones porque la conocían, confiaban en ella, lo harían por amor y cuidado hacia ella. Un desconocido se comprometía con ella por otra razón, y esa razón es algo que ella realmente no quería conocer. No quería entenderla ni saberla.

El no saber la puso en contacto con una fuerza real. La que impulsa las sincronicidades y configura constelaciones de personas, objetos, fechas, lugares. Esta constelación era el medio para el mensaje. O quizás, como había aprendido en las clases de teoría de medios, la propia constelación era el mensaje. Una pantalla infinita que lo cubría todo, en todas las direcciones, en la que todos los mensajes finalmente rebotarían y regresarían a ella. Un pequeño cambio de ángulo en ese rebote también le permitiría recibir los mensajes enviados por otra persona. O que esa otra persona recibiera las respuestas a las preguntas que ella había formulado. Eso explicaría por qué algunas de ellas nunca llegaron.

Una pantalla infinita que todo lo cubre y todo lo dirige, en la que todos los mensajes rebotan tarde o temprano. Mensajes enviados o entregados por desconocidos. De vez en cuando, pasa que un mensaje pierde el camino, se desvía y termina con otra persona.



E - extraño
Y - yo
OP - otra persona

¿Tiene que ver con la semántica?

¿He encontrado una forma de diálogo con lo desconocido? ¿Utilizando reiteraciones, confirmaciones, ciclos, sincronicidades que indican una dirección? Los mensajes que me llegan de regreso son esas coincidencias inesperadas que indican una recepción o una reacción. Me responden y me hacen sentir que fui escuchada y que pertenezco a este mundo. Entonces, las pequeñas cosas sin importancia que se encuentran por casualidad tienen consecuencias reales y aportan un sentido a mis acciones.

Pero no puedo forzar una frase de lo desconocido. Tengo que esperar mientras la respuesta viaja hacia mí, es decir, si es que llega. Me hice una receta para esperar.

Cómo entrar en la gramática fluida de lo desconocido

1.- Recuerda que la frase tiene que surgir por sí misma. No puedes elegir las palabras. Tienen que llegar, de forma inesperada.

2.- No te las pierdas cuando lleguen. Mantente disponible, curiosa, abierta, alerta. (Esto es difícil de hacer, necesito energía y tiempo libre).

3.- Si el extraño aparece, comprométete. Si entran en el intercambio y comparten material personal como fotos, recuerdos, nombres de familia, algo que signifique mucho para ellos, ¡has recibido las palabras!

4.- Anota todos los detalles, actores, objetos, lugares, fechas, distancias, nombres relacionados con tu interacción, y anota todos los detalles del material personal que comparten. Agrupa todo esto. Busca reiteraciones, oposiciones, relaciones, observa hasta que empieces a ver un orden. Una frase.

5.- Lee la primera frase. Déjate afectar por la frase. Utiliza tu propio material para intentar comprender su significado. Replica la frase, reitera la frase, aprópiate la frase. Recuerda que es en la unión de sus historias donde aparecerá el significado más profundo.

6.- Aparecen patrones, sistemas, una relación de relaciones. Todos los elementos aleatorios caen en su sitio. Una frase lleva a otra frase, a otra. El sentido surge de esta constelación precisa de materiales y personas. La interacción dicta su propio sentido. Sólo hay que seguirla.

… durante varios años había creado dispositivos performativos para establecer zonas temporales de encuentro para intercambiar material personal con desconocidos. Todo ocurría en un entorno muy diseñado y controlado, en una instalación, en un teatro, en una galería. Pero en esta versión tenía muy poco control, el proceso se situaba en un espacio abierto, ilimitado, no contenido: la vida. ...lo que estos desconocidos me proporcionaron confirmó la sospecha de que sólo es posible comunicarse con lo inmaterial a través de medios materiales. Que incluso la muerte, la desmaterialización definitiva, puede ser abordada por las tecnologías de la presencia, la mediación y las estrategias de los medios que se apoyan en las materializaciones.

...lo desconocido se expresa en la materialidad y los medios.

…incluso la muerte se expresa a través de la practicidad y la materialidad. No es un proceso etéreo, un acontecimiento no materialista.

...la tecnología es la aplicación del conocimiento con fines prácticos. ¿Pueden los extraños ser tecnología?

… quería sumergirse en los acontecimientos circunstanciales y participar en este juego de azar para confirmar que todo está relacionado. Que todo está conectado, no por un dios específico sino por una fuerza inconmensurable que se manifiesta a través de desconocidos encarnados. ...todos sus esfuerzos y rituales eran formas de sentir esta presencia.

...resultó que una persona es un medio mucho mejor para reconectar.

… el desconocido: un rastro de la presencia que se ha ido, la posibilidad de comunicarse con lo desconocido de mayor sintaxis.

...la importancia de los objetos y la materialidad para acceder a lo que ya no está. Para conectar con las fuerzas no materiales.

...los aspectos prácticos en torno a la muerte una y otra vez. Reiteraciones.

El trato con sus materiales. La materialidad de la presencia. Una vez más.

...es natural utilizar los medios de comunicación como soporte. Recomiendo hacer el duelo a través de proyectores, pantallas y circuitos de vídeo en directo. Pero tal vez utilizar a una persona como medio esté arraigado mucho más profundamente en nuestra mente colectiva. Un chamán o las hermanas Fox, o por qué no un desconocido. Durante la última semana en Copenhague, me relacioné con cuatro extraños-medios humanos y uno no humano.

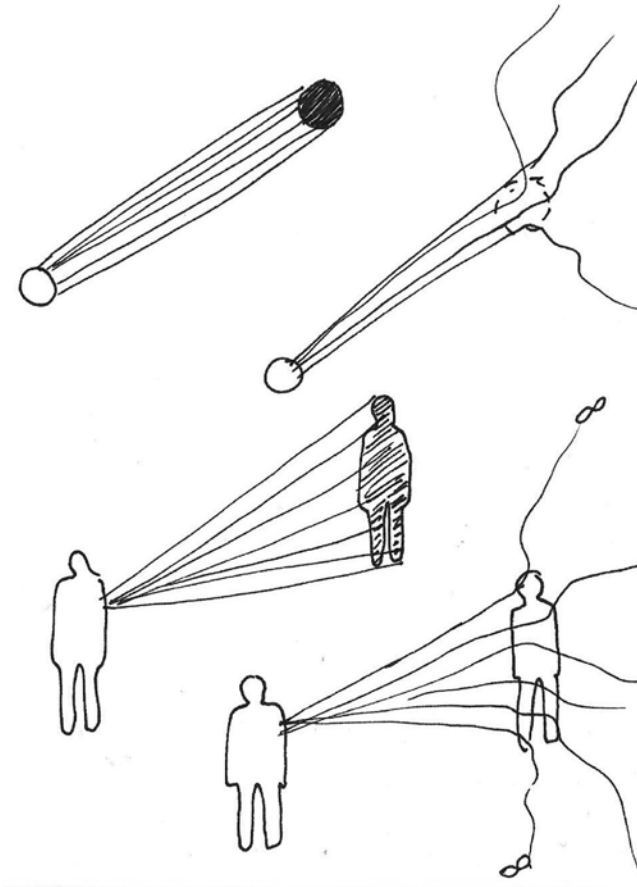
Y acabé escribiendo esto sobre mí:

...Durante varios años había creado dispositivos performativos para establecer zonas temporales de encuentro para intercambiar material personal con desconocidos. No sabía si esta obsesión, que comenzó mucho antes de la muerte de su padre, tenía como respuesta convertirla en una extraña. Tras meses sin ver a su padre, se sentó con él y mantuvo una larga conversación. Su hermana pasó por allí y le preguntó: "¿Cómo estás papá?"

... "Oh, me lo estoy pasando muy bien con nuestra amable visitante", dijo él. Era la primera vez que no la reconocía.

... "Gracias, me lo he pasado muy bien en tu compañía", dijo ella y le estrechó la mano cuando se fue. No era consciente de que había perdido su última oportunidad de abrazarlo mientras estaba consciente.

Pero no importaba si ella misma se lo había buscado. El sistema de comunicación de los desconocidos estaba ahora montado. Y aunque ella no podía controlar cuándo funcionaría, podía decidir cuándo estar disponible en caso de que lo hiciera…



También sé ahora, que sólo a través de los vivos, podemos seguir amando a los que ya no es-tán.

Copenhagen, 24 August 2018

Acordaron reunirse en la biblioteca nueva. Henryk le dio una vuelta por el nuevo edificio y luego se dirigieron automáticamente a Castro, el restaurante de enfrente donde Henryk dibujó los recuerdos para Anna un año antes.

Me gustaría mucho invitarte a cenar. Es lo menos que puedo hacer ya que has preparado este regalo.

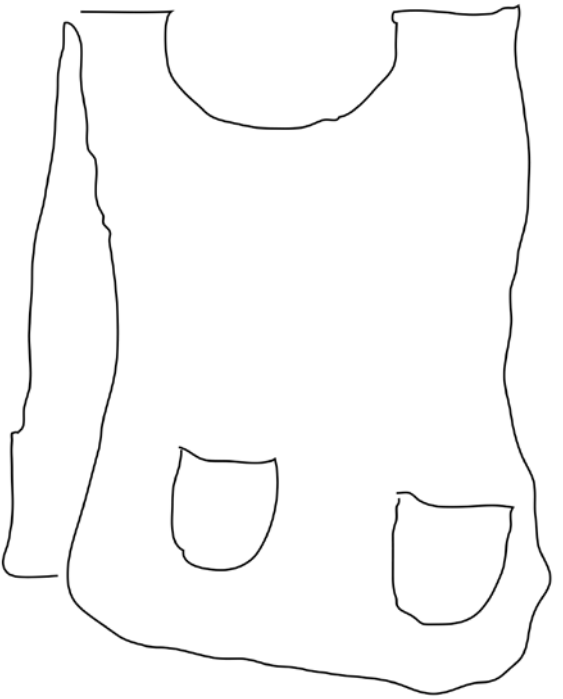
Es muy amable de tu parte, ¡sí! Vamos a ver qué tienen...

Mi platillo favorito aquí es el Ribeye. ¡Está delicioso! Es su especialidad.

Se quedó estupefacta. Le tomó varios segundos recuperarse del shock. ¿Henryk lo sabía? ¿O por qué sugirió este platillo exactamente? No tenía sentido, no había manera de que lo supiera. Por lo tanto, este era un mensaje que había llegado a lo desconocido y rebotado de regreso. En días especiales, se sentaba a la mesa con su padre para disfrutar de un ribeye que él cocinaba. El, muy orgulloso de saber los minutos exactos que requería cada lado para alcanzar el nivel perfecto de cocción. Y allí estaba ella, dos años después, en el día y hora exactos de su muerte, a punto de comer un ribeye con un desconocido, que no sólo era un desconocido sino el padre de otra persona.

¡Oh!... ¡Definitivamente pediré eso!

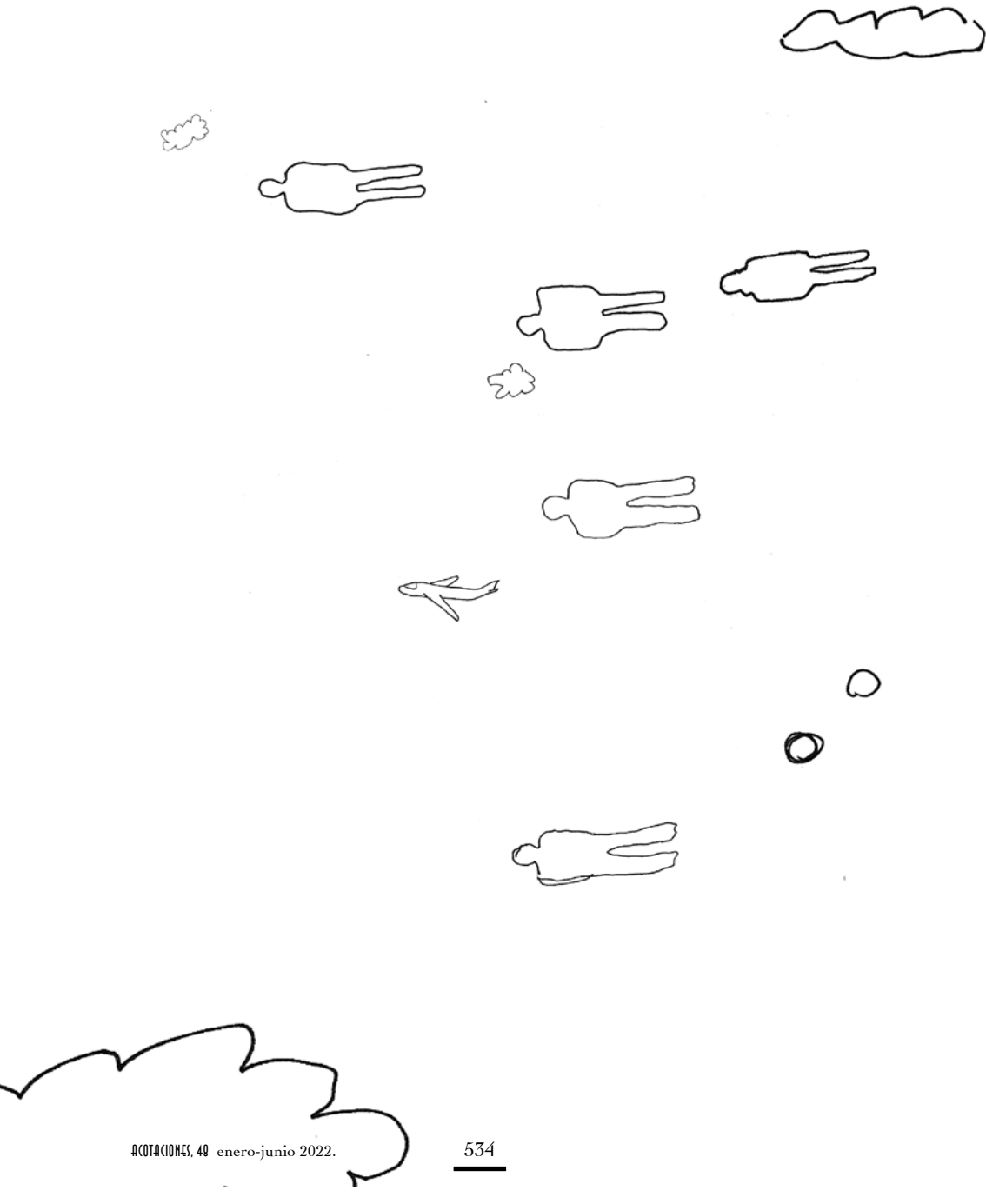
Nunca cocinaste sino hasta que tuviste 70 años. Luego, cada vez que lo hacías, te gustaba ponerte tu delantal, ése con los cuadritos blancos y marrones pequeñitos ¿lo recuerdas? Ahora está colgado en mi armario. No me lo pongo, pero me gusta verlo todos los días al despertar. Tenía claro que esta prenda tenía que venir conmigo en este viaje para entregar el regalo, pero no sabía exactamente por qué. Luego lo tuve claro e incluso lo saqué de mi mochila para enseñárselo a Henryk. También le dije que siempre lograbas cocinar con mucha precisión el Ribeye "tres cuartos" con la ayuda de tu cronómetro de muñeca. Era curioso, al ordenar no sabíamos cómo traducir "tres cuartos" al inglés o al danés. Así que la camarera le pidió a Henryk que fuera a la cocina y se lo explicara directamente al chef. Estaba muy sabroso y suave, sin duda, una especialidad de la casa. Te habría encantado. Pasamos una tarde muy agradable y ambos sabíamos que era una cena para tres.



¿Le puedo ayudar en algo?

Sí, por favor. Estoy buscando un seguro que cubra mi repatriación.

¡Tenemos exactamente lo que necesita!



CRÓNICA

CRÓNICA

SODJA ZUPANC LOTKE, *Acknowledging the commitment: Interview with Lotte van den Berg*
CHARLOTTE ØSTERGAARD, *Conversation costume – an embodied costume improvisational process. Hosting, co-creation, listening, and embodied dialogues*
SUSANA BOTERO SANTOS, *Fasciarium*
MARTA LJUBKOVA, *Let us have a dialogue with the nation: On dramaturgy in the National Theatre*
JUAN CARLOS MARTEL, *Diálogos libres*
CHUSA BARBERO, *De diálogos y maternidades*

Reseñas

HOOKS, BELL (2001). *Todo sobre el amor*. Barcelona: Paidós
BISHOP, CLAIRE (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres/ Nueva York: Verso
BOHM, DAVID. *On Dialogue*. London/ New York: Routledge
CAMPAGNA, FEDERICO (2018). *Technic and magic, the reconstruction of reality*. Bloomsbury Academic
FREIRE, PAULO (2005). *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.

Melgares, Miguel Ángel (2021). *Performance. Actuación extraña en la que aplaudes sin entender*. Granada: Centro José Guerrero Diputación de Granada
Nancy, Jean-Luc (2000). *La comunidad inoperante*. Chile: Libros Arces-Lom
Rancière, Jacques (2010). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes.

ACKNOWLEDGING THE COMMITMENT

Interview with Lotte van den Berg

By Sodja Zupanc Lotker

In spring 2021 I conducted this online interview with Dutch performance director Lotte van den Berg about the *Building Conversation* project. *Building Conversation* is a platform for dialogical art led besides Lotte van den Berg by Dutch visual artist Daan 't Sas and Belgian performance maker and philosopher Peter Aers but includes many other guides in many countries existing since 2014.

The performance is a dialogue among the audience members based in very specific rules and script. Individual dialogues are inspired by different methods of different people and groups of people – philosophers, scientists, tribes. For instance, the *Parliament of Things* is inspired by the work of French theorist Bruno Latour; *Thinking Together* dialogue/performance is developed based on the work of quantum physicist David Bohm and *Impossible Conversation* is based on Jesuit methods. Each dialogue/performance has a moderator/guide that introduces the rules and sets the timing of the dialogue and its individual parts but the content is fully up to the participants. Important part of the Building Conversation events is the meeting point where all the groups that led dialogue that evening meet to drink and have soup and continue talking together.

This interview can never reproduce the experience of the Building Conversation dialogues. Instead, it aims to uncover some of the thinking and the needs of Lotte van den Berg in making them. I have collaborated with Lotte van den Berg and Building Conversation on multiple projects in the past years, so this became more of a conversation rather than an interview in many places.

S.L.: How did you start with the work on dialogue and dialogical art?

L.VD B.: I started with the spectator or the act of spectating, watching. For me, as a theatre-maker, as a director, it was important to invite the spectator, over time more and more, into the action; and to acknowledge the spectator as part of the action.

Of course, this is backwards narration, but I think that maybe not from the very beginning of my career, but already a few years before the start of the *Building Conversation* project, the spectator somehow was a very important role in my work; important in the way I thought about my work. You could say that for many of the performances I made like *Wasteland (2004)*, and *Rumour (2007), Agoraphobia (2012)* ... I somehow started designing, developing, creating through the spectator's role. I was designing the place of watching, the seats, the way they were seated or standing. That was always the beginning. For me the position of the spectator is the start of the creative process.

I was researching what does it mean to be present, to watch, to observe, to be at a distance, to recognize yourself in the story of others, to commit yourself to the fact that you're watching, to engage yourself in watching, to look at the act of watching and seeing as an act. And slowly turned into dialogue.

I made the performance *Agoraphobia* in 2012 with one performer. He is outside on a square, and as an audience member, you're invited to go to the square, to have your phone and to dial a number and to listen. You hear a voice, and it talks about the fact that they would like to speak out but don't dare. And then slowly you recognize that you're there listening with many more people. And slowly this group of listeners recognizes each other, and suddenly you're there with your phone on your ear with a hundred people, and you start following this homeless person (the performer). And then after a while there is a moment when we turn off the connection, so you must come closer because otherwise you won't hear, and you must commit to the listening closely. That is a very important moment in the performance. And although it is a monologue, I really perceive it as a dialogue: because it is through the act of listening that this person changes from a homeless, confused person that is nowhere to somebody that stands in the middle of the square with hundreds of people around him listening. This completely changes the way you perceive the person. Before that moment people don´t acknowledge them. They would pass the person while doing shopping. And suddenly he or she becomes the king, or the guru, the center.

S.L.: You are acknowledging the commitment of both audience and the artists and the influence on each other, right?

L.VD B.: Yes, and that, of course, immediately also has a lot of political implications. Are we consumers? Are we consuming performances as an audience? Are we consuming what we see? Or are we somehow co-creating? Are we making it? Because if there is no one watching the show, there's no show.

S.L.: It happens also in conventional drama theatre with stage auditorium division too, because just the act of watching and listening influences the performance.

L.VD B.: Yes, of course. But for me it is important to distinctly acknowledge it, to make it visible, to make it tangible, to make it an experience, to make people aware that the watching and the seeing is an act, a political act.

S.L.: They also see themselves seeing? They notice how the way they watch, spatially and culturally, influences what they see?

L.VD B.: In *Rumour* you, the audience, are sitting in a closed box with a big window and outside you see the city happening. First, you, of course, think that it's about the performers in the city. But then the performers disappear among the other people in the city. There's a moment when you think: «Ok now we can go home because the performers disappeared,» and then, after a few minutes, you think: «Oh, but there's a lot to see.» And then, listening to the soundscape you find out that how you see things depends on what you think and what you feel. If you start hearing romantic music, suddenly you see people being romantic or being in love. If you listen to rain, you imagine rain and wind. And you are start noticing your own thinking, your own position.

S.L.: This is the question of framing. The sounds for instance frame/influence the experience. But there are a lot of aspects that frame the experience. Some of it is done on purpose by the artists and some of it comes from the audience themselves. But the craft of the director is here a bit different. You're not directing audience's perception towards different things on stage, but you're facilitating for them also to understand perception itself, in a way, if that makes sense? And creating space for their perception...

L.VD B.: Yes, I'm inviting people to be self-reflective. Not only on the level of perception, but also for instance to question: «What does it mean for me to be part of a group here? Why do I want to watch this?»

In Wasteland, the performance where the audience sits a hundred and two meters away from some people in a deserted space killing each other. What does it mean to sit here and watch? To keep watching? Why do I want to watch this?

S.L.: In working with perception over the course of years I have realized that dramaturgically there need to be two steps. Self-reflection is sometimes extremely far point for audience, and I think there needs to be a step of acknowledging before self-reflection. Often providing the step of acknowledging the position of perception is enough, in a way. And then, they do the self-reflection or not. And, sometimes, if you push for the self-reflection too fast and too early in the performance and the acknowledging does not happen, it is dramaturgically bad and in a way patronizing. You push audience´s into a place too fast, they don´t get there themselves and, in a way, it is not real. Do you know what I mean? I think it happens often in participatory works.

L.VD B.: Yes, acknowledging your own presence and the importance of your presence, and of course, the smallness of your presence. But this process of perceiving, of watching, of being there, of acknowledging yourself in relation to others also watching to the work itself, for me that process became more and more important.

Of course, I was also busy with the fact that in public space people less and less, somehow, communicated. That there is an individualization happening, that we're very much in our own sphere... the phones were not that present yet. Sitting in trains, and trams, and buses, for me, always has been a very important inspiration. I was reflecting upon what does it mean to be together in this way. Acknowledging each other presence is sometimes more important than having a talk.

S.L.: And acknowledging presence is already a dialogue?

L.VD B.: Yes. I remember this moment once when my nose started bleeding on a train. It was a full train, there were even people standing. And I was trying to pretend as if it wasn't bleeding... and I didn't have anything to stop the bleeding. And nobody responded! I think because I tried to hide it: everybody 'agreed' with my act of hiding. So, they behaved as if they did not see it. And then I decided to say: «My nose is bleeding!» And in that moment, everybody gave me their handkerchiefs.

Seeing the other is admitting your own presence. I was not only behaving as if my nose wasn't bleeding; I was in a way trying to pretend I wasn't there. The moment I dared to be there with all my stumbling and blood: others could also be there.

I would like to say that for me the most important thing is not the notion of dialogue, but the notion of joining or participating. It goes back to being in Kinshasa in Congo in 2010, where we worked for 4 months with a group of different artists. We were working outside, in an open atelier in a suburb of the city. We asked ourselves this question: ´can you watch with the eyes of another´? And there was this idea that we would make ourselves the strangers by going there.

I went there as a director, somebody who is used to watch the stage from a distance. As a director you're not on the stage, you watch things happening, and then you organize it, you control it, you're on the outside. And being there, in this constant chaos, in the public space in Kinshasa, it became clear that I was not able to watch in the same way because I was constantly watched and observed myself! I couldn't be the fly on the wall, I couldn't be the outside observer, I couldn't be the director controlling because there was no inside nor outside.

We made something we called «invisible theatre» with a few Congolese actors; little scenes performed on the street but without saying: «This is a performance.» So, they just came, and they did some fighting, or they started watching the sky... they did simple interventions, and we followed how people responded. And then, we made a small tribune, and while making it our production leader wrote down, «Podium pour les douze chaise.» So, I wanted to make a tribune for 12 chairs. It was a stage for the chairs. I really loved it! It was a little language game, but for me, it was also about turning around the stage itself. The auditorium was on the stage.

It was a simple place about 3 to 4 meters, maybe a bit bigger, and 12 white plastic chairs on it. We moved it to different places. It took a lot of people to move it. We would put it somewhere, and then I would sit there, invite people, and we would watch the ordinary life, sometimes also with the intervention of the spectators. It was a performance we were constantly trying out and experimenting with.

It was very difficult to find people who wanted to sit with me on the stage for the chairs. And, if there were people sitting there, they would immediately leave as soon as something was happening. If there was a scene happening further away, somehow, they would leave and went there, closer, to be in it. Most of the people had no desire to sit and to watch, which for me is an especially important thing to do: to be able to sit and watch. Instead, there was a desire to be part of the scene, to be part of the action, to be close. You can think that from a distance, sitting you have an overview, and you see what is happening. But you can also have the feeling that you have to be in it to know what is happening. Not only to watch with an overview, but you must, actually, immerse, to be part of... you have to smell and to feel, and to breath with the action. It is a totally different way of connecting.

It is an understanding, knowing through bodily experience. I was directly confronted with this white western perspective that still prevails, where we think that you learn, that you understand, that you see if you have overview, if there is «neutral» position, if there is distance.

S.L.: But it is very strange that this position is persistent because in philosophy and different disciplines, we know this is not true for a long, long time. But in the theatre, it somehow stuck. It also includes a myth of separation and a myth of rationality. It's a widespread myth that understanding happens only through thinking verbally or thinking in these rational ways.

But then, of course, there's the other extreme of the participatory theatre, like immersive theatre become pure... it plays so much with just experience that it becomes a funhouse. So, I think there must be a serious very complex balance between experiencing and understanding.

L.VD B.: To have the acknowledgement of you in it and the self-reflection following this acknowledgement.

S.L.: Yes, exactly. And acknowledging yourself and acknowledging all the different types of differences that are happening, acknowledging all the aspects.

L.VD B.: Yes, now we're working on *Rhizome*, a new work where I would like to start with sitting and from there to step up and to step in.

S.L.: I think maybe you should also finish by sitting. There's something about first observing, then understanding how it is to be a part of, and then when you go back to sitting, you will never watch in the same way because you are aware of how it is from inside.

I am thinking how all these participatory things will influence the more traditional ways of theatre. We will never be able to watch the same way again probably. It will change.

L.VD B.: In a way, there is a fluidity of roles. You are not a spectator or an actor anymore, you are both. That you're watching and acting, and this, somehow, it's more like breathing.

S.L.: And the audience needs time, they cannot be too busy, so they can acknowledge or perceive their perception.

L.VD B.: If it is too active there is no time for self-reflection.

After we came back from Kinshasa, I was thinking that I have to acknowledge my white distant director position. And together with Daan[1], I started to do research around participation.

On the island of Terschelling[2], during the *Oerol Festival*, we asked if we could have a 10-day brainstorming outdoors in 2013. We were creating a simple settlement, every day anew, sometimes with some cover against rain, or sun, or wind, and we had tea and coffee, and we could bake eggs for people. We had this place, and it was on a really very huge field, where there was nothing. People would come by because they were walking by or have seen it from a distance. It was not announced in any program. It was just there, it appeared, and then they would say, «What are you doing?» And we would say, «We're sitting here and we're thinking about a possible project next year, here in this place.» And then we would say, «If you would join, what would we do?» And we had all-day discussions, and somehow the question was so simple that Daan and me could simply cook and do eggs, and they would also start having questions for each other. A lot of possible projects came up: houses, and vegetable gardens, and boats, a lot of things that could be built. We called it - «Temple the Building Place» or «The building place the Temple». There was something around spirituality but also about something very concrete and the building. We really thought at the end of the 10 days that we are going to build something next year, and that it was about the act of building.

But all the things that we together with the people made up ended up with the question: «But, do we really need it?» And that broke it down again. We would find that it was not really needed. And we felt that actually it was super nice that the place was empty. There's not so much empty spaces anymore, so why should we build something? And then, more and more, for us, it became clear that the conversation itself, this talking and watching, and imagining a common future, in this simple way, was what it was about. The conversation itself was the building. Somebody on the last day said, «You're not building with bricks but with words. So, maybe, Building Conversation would be a nice title.» And, well, we stayed loyal to it. I doubted it as a title, but it somehow became the title. And then we said, «Ok, this is what we're going to do for next year, we're going to build conversations. We're going to create different types of conversations and invite people to join.» The idea was that you go into an empty space, you create your dialogue space there, you have the conversation as a work of art, and then you come back, and you reflect.

The year after, we did the first experiments of Building Conversation. It started from this question of participation. What kind of frame should you, as an artist, propose? Should you design for a possibility for others to actually join? And how to actually take responsibility yourself, to take part, to take your part, to acknowledge the fact that you are a part in a bigger whole? From all this the dialogue appeared.

I thought for years that I was busy inviting spectators in as participants, and in this first week of performing *Building Conversation* at *Oerol* I suddenly realized that I was inviting myself in. That I invited myself as a director to join.

I have always, as a director felt I was the first spectator. When sitting, when directing, when making, somehow, I was always perceiving myself as a spectator, making for other spectators or for others to watch with me. And when we were inviting spectators to step in and to join, I was in a way inviting myself to step in and to join. That's where I decided not to stick to the white distant observing position but to try and to step in and be a part of. And inviting myself to switching roles, to acknowledge the fact that I can frame it, I can install, I can create a setting, and I can step in. It is also problematic in a sense.

S.L.: Yes, I think there are some seemingly contradictory things in that because you're creating the space in which you are to be together, you and audience and everyone, but you're still the one that frames it and you're still the one that makes the rules, right? And you're still the one that has the first need and more experience, right? So, how do you deal with that?

L.VD B.: Yes, that is a constant question. But it is the same question connected to leadership, and fellowship. Daan always chooses to really join. But I am also really a director. I really love setting the frame. I'm good at it. That's also a place where I can really be touched. I choose not to give up that space or that role completely, but I choose to, maybe sometimes, step out of it to also join, but I also want to be able to step back. This is becoming more and more clear to me.

S.L.: Again, the most important thing there is acknowledging, acknowledging what you need and acknowledging to the audience that this is where you are. Being transparent about your position: «This is how I operate and these are the rules,» and they can join or not.

L.VD B.: That's, of course, what we try to do with Building Conversation, to be very clear that we did set the frame and we also do try to join with them, although we have another position.

And Daan and me, we talk about curiosity and control a lot. There is a wish to be part, to be curious, to be in and to feel. And there is a wish to control. And, how to combine them? I think Building Conversation really grew from the fact that we, Daan and me, are quite different in that. And even this morning when talking about the new project, the Rhizome, I again decided I'm not going to give up the ways to control, at least to a certain degree.

S.L.: Because taking control is also in a way of taking responsibility for something, right?

L.VD B.: It is responsibility, yes, yes. But this is a constant struggle also, a constant search. How to negotiate these two? The openness and the control. And it is at the core of Building Conversation. But Daan and me sometimes also say, «We should stop! I can't do this anymore!» We are really clashing.

S.L.: Yes, but I think it is also why it works so well. It is because these two polarities are needed for the situation to be dynamic, and the possibility for something third.

L.VD B.: Sometimes it seems that the one controlling is most needed. But it's not true, if Daan wouldn't be there as a counterforce, Building Conversation would never have been what it is. It would not exist in a way.

S.L.: Some of the openness would be lost.

L.VD B.: Yes, and the playfulness, and the not-knowing, and the really trusting the fact that everybody who's there is there, it is what it is. But, for me, I can only look at that if it is framed. I think that the reflection, the self-reflection happens because you can watch it, to watch yourself in it. You need to frame.

S.L.: What is that still now surprises you the most about the conversations and about the dialogue?

L.VD B.: The surprise of people joining. People joining and being surprised how easy it is. As if prior to joining there is maybe a fear of dialogue or a distrust in the possibility of it. Also experience impossibility of dialogue.

And then when the dialogue happens. It provides a sense of relaxation. It surprises the people, and it also provides a sense of trust in others. What surprises me is how easy it is to do it. Or maybe not easy but simple.

S.L.: That´s my experience also. It is simple to have open creative dialogue. But dialogues are often too stiff, or judgmental, or formal, or superficial... It says something about our society.

L.VD B.: If I think of myself being a young student, I was constantly discussing and debating, and very harshly. And talking was really about battling, no?

S.L.: Yes, about winning.

L.VD B.: And I loved it, but I also hated it. I was constantly fighting.

S.L.: So, it is about understanding dialogue not as a battle but as sharing.

L.VD B.: Yeah, but then not only the cozy, harmonious sharing. There is a place in between where there is dissent, where there is agonism. And that we can be agonistic that and to endure it.

For the new project, the Rhizome, we want to create a dialogue where it's not only the human voice that sets the tone and speaks. We of course made The Parliament of Things within the Building Conversation where we, together with audience, invite the voices of others or perspectives of others more-than-human. Still in the Parliament they must speak through human words. That is starting to irritate me a bit because you still push these others and these more-than-human entities into a human frame that is so boxed and separated, no? Words work through separation.

S.L.: Yes, our languages are about distinguishing - separating and categorizing. Or at least this is what they were mainly used for, for hundreds of years.

L.VD B.: We are now looking for ways how to install a setting in which maybe words can be part of it but are not the main thing. I was at this outside place where we're now sometimes working, and there's a huge inside area which is totally falling apart with a lot of sounds. There was rain and wind that day, so there's things squeaking, and dropping, and moving. It's all different kind of sounds, so it's wood against wood, it's metal, it's water. And somehow, there was this moment where I thought, «Maybe this is the conversation. And, what would I say if I would join?»

I sat down, I was listening to all these things and perceived it as a dialogue, as a conversation, and it was interesting because I it's so fragile, and you feel that the words could also destroy it. I could only say things like, «What if I eee-ooo-aaaaah.»

I'm busy now with how we could acknowledge our own human voice as one of the sounds. Also, so we don't perceive the place where we are as a landscape, that is our backdrop to our existing, and we don't see the sounds that are there as a soundscape in the back of our talking. How to step in this even broader collective of things and entities, and how to give yourself a place in there.

S.L.: Yeah. I think it's important to understand that the dialogue is already happening on so many levels – just by us existing. We think that we are in charge of instance objects, but it's not true because we have to wash them, and we have to iron them, and now in lockdown, I understand, more and more, that I do a lot of services to objects, you know? L.VD B.: Yeah, it's this whole notion of being-with. Maybe first, it was about joining, like me, as an outsider. I'm an observant joining the other people somehow. Now I think how to join. It's also like to acknowledge that you are together with so many other things and how to do that.

S.L.: And it's not only for the reasons to be politically better, to acknowledge...

L.VD B.: No, no!

S.L.: To acknowledge who you are.

L.VD B.: For your own soul.

S.L.: Exactly! The other day somebody here in Prague said: «The problem with the Czech Republic is that we can never be fully independent.» And I thought: «What does that mean? Does that mean I need to stop breathing? And I need to stop eating? And I need to stop reading books? Which kind of independence are you talking about? Because I am dependent on so many things that it's not even called dependency, it's just called life.

L.VD B.: So, after the moment of listening and trying to include my voice the question was how to stand up? Make a moment, make a decision, choose a moment to stand up, to step in, and look for a place to lay down. It was a beautiful moment! It was just outside, but to be somewhere, and to be somehow thinking like, «Where could I? Should I? Do I want to?» And laying down then suddenly becomes something really connected to being-with.

S.L.: I keep thinking that you have to also go from political back to the aesthetic because, somehow, these compositional things are actually political things, in relation to being-with, where you are in relationship to others, and how the constellations in the sense of composition are made.

Because, sometimes, the aesthetic allows you for a different level of intuitive thinking or intuitively understanding the situation without predetermined it politically.

S.L.: Thinking about dialogue people are afraid of things that are in change because, if things will change anyway, they think they're no worth grasping in the moment. And, if they cannot be grasped, then they don't exist. So, people, somehow, don't like understanding that things are changing minute to minute. So, there's something about stability and instability that is, somehow, a big part of the problem of human thinking. We don't understand that if I grasp something on a micro level or even in a second, that it's still worth it. Acknowledging that this is how it is now and it will change, you know? That I control it or grasp it in the moment but allow that it will be different the next time.

L.VD B.: I think I was like 16-17 or something and I was writing an essay on Buddhism for my religion class. I read this book about Buddhism and it said: «Everything changes constantly. And you shouldn't think of change as a river constantly changing, with you as a piece of wood in the changing river. There's no piece of wood.»

I was aware of the fact that I wasn't able to think myself as change. I constantly came back to myself as this little piece of wood in the changing river floating. And then, there was a moment, I know it was in the house of my mother in a room upstairs with one window, and I looked at the window outside, and I turned, and then I saw the wall with my shadow. And I thought, «Ok now, everything changed!» Only this turning made me realize how... I can't even explain, but there was this moment of insight that I thought, «Now everything is different!»

But it's so difficult not to go back to the feeling of the piece of wood floating in the changing river.

NOTAS

1 Daan 't Sas, Dutch visual artist, one of the leaders of the Building Conversation with Belgian philospher/performance maker Peter Aers and Lotte van den Berg.

2 In the Netherlands.

CONVERSATION COSTUME – AN EMBODIED COSTUME IMPROVISATIONAL PROCESS. HOSTING, CO-CREATION, LISTENING, AND EMBODIED DIALOGUES

The starting point for this essay is the *'costume conversation'* research – a strand of my artistic research[1] that I started to investigate at the *Costume Agency* workshop (CAW) held at *Oslo National Academy of the Arts*, 16–27 August 2021. In the CAW ten designers (selected by an open call and attending with individual projects) and 24 performers (hired by the *Costume Agency* project) participated. The eleven-day workshop consisted of seven three-hour rehearsals (for each research project) in a black box space and two work-in-process showings (one showing halfway for half of the CAW group, and another showing at the end of the CAW for the entire CAW group and a few invited guests). The showings included feed-back from the audience/CAW-participants. Additionally, every designer had supervision sessions with either Knut Ove Arntzen and Sodja Lotker, or Rachell Hann and Christina Lindgren.

CAW assigned two wonderful male dancers (both hold a BA in contemporary dance from Oslo National Academy of the Arts) to participate in my research. In the research, I positioned myself inside the costume improvisation process as an active participant instead of merely observing the two dancers from the outside. My ambition was that the improvisation process would become a co-creative research process.

The concept 'conversation costume' is inspired from conversation piece, a widespread form of drama in the eighteenth century that aimed at cultivating the tone and form of conversation in the aristocratic and bourgeois salons. Like the so-called conversation pieces of the seventeenth century, which were sumptuous ceramic arrangements placed in the middle of the dining table, and which, in addition to figurative narratives, served as visual eye-catchers that gave those present in the event

something to talk about. In context of costume, I don't merely refer to conversations that concern the visuality of costume equally important is the embodied experience of wearing costume.

For CAW I made two kinds of 'conversation costume' prototypes[2]: two 'connecting costumes'[3] that in the design somehow suggested a specific way of wearing and nine open-ended and (visually) rather unfinished knotted textile pieces that potentially could be worn in multiple ways. In addition, I brought several different 'raw' stretchy fabrics in different colours and sizes. As a totality I name this 'costume things'.

During the research process I collected the following data: (1) photos and short video recordings of the improvisation process, (2) video documentation of the two work-in-progress showings, and (3) daily (ethnographical) notes that included detailed descriptions of the improvisation process, the dialogues (with the two dancers, visiting participants, with the research supervisors and feedback from the showings), and my own reflections. (4) A month after the CAW I conducted a semi-structured (zoom) interview with the two dancers. These data are the foundation for this essay.

Hosting and co-hosting

In *Advancing the social sciences through the interdisciplinary enterprise* Marylin Stember writes that 'the intellectual argument for interdisciplinary work is that ideas in any field are enriched by theories, concepts, and methods

for other fields [...] forcing boundary changes' (Stember 1991:2). Stember's argument on interdisciplinarity suggests that in co-creational processes disciplinary boundaries must be crossed not only enrich to each discipline but to enable 'emancipatory processes to engage in futuring, a going beyond, to what is not yet, but might be. The spirit of interdisciplinary work acknowledged a critical consciousness of the voids and liberates the mind´ (Stember 1991, pp. 11).

My ambition was to create a trustful and playful atmosphere, a non-hierarchical structure, and a horizontal improvisation process – being aware that an interdisciplinary and co-creative mindset potentially could provoke our (different) discipliner assumptions and challenge the dancers' expectations (that might derive from prior experiences from more 'traditional'[4] structures and collaborative processes) to what a costume improvisation process would imply.

I was interested in facilitating a co-creative improvisation process of listening, relating, and responding. The objective was to study how an improvisation process without specific pre-scripted preparation (for example, planning specific improvisation tasks) could foster multiple explorations – where one improvisation would lead to the next. My intention was that the pre-crafted connecting costumes and the knotted textile pieces should act as entry points that potentially would lead to an interdisciplinary and co-creative improvisation process of entangling-with and 'becoming-with' (Haraway 2016).

I wanted to investigate how 'hosting' could act as a frame. My ambition was to cultivate a 'hosting culture' that not only distributed power and agency but also invited and encroached the dancers to host improvisations. One important aspect of cultivating a hosting culture, seemed to be that I was as equally, actively and physically engaged in the improvisation as possible as the dancers. Another aspect is that in improvisation processes hosting and shifting of hosts may not emerge naturally. It seemed important that I was proactive – as an attempt I wrote a 'hosting manifesto' which nevertheless appeared rather egocentric. As a provocation (mainly to myself) I wrote an 'invitation manifesto' where I, for example, invited the dancers to become co-creators[5] by playing, laughing, responding, suggesting, interrupting, or disturbing in any way that would be relevant to them.

On the first day and as a point of departure, I arranged the 'costume things' in the assigned black box and read the 'invitation manifesto' out

lout. Additionally, I explained that I wasn't searching to produce a specific kind of work-in-process performance but that my ambition was to investigate and produce improvisational co-creational work-in-process potentials and/or fabulations.

Listening

A key concept in the 'costume conversation' research was listening. In previous material/costume-improvisation processes (that I have conducted) I have realized that listening offers entry points to creative and embodied dialogues. As written on the *Listening Biennale* website:

> While focus is often placed on making statements, capturing history, and the importance of free speech, listening is radically key to facilitating dialogue, understanding, and social transformation. To listen is to extend the boundaries of the familiar, the recognized, and the known. (https://listeningbiennial.net/about)

My ambition was that listening would offer us a way to be attentive, aware, and that could foster empathy and care between us and towards the 'costume things'. Additionally, I hoped that listening could act as openings to explore and unfold our (individual) discipliner assumptions

that again could lead to build an interdisciplinary, co-creative, and co-hosting mindset. That a creative space between us would emerge.

In *Fitting Threads: Embodied Conversations in the Costume Design Process* Suzanne Osmond introduces the term 'embodied conversations' to 'refer to the specific phenomenon of collaborative interactions that occur on and around the body of the performer in the costume design process' (Osmond, 2021, pp. 440). Osmond uses the term to highlight that verbal and non-verbal (for example, hand gesture and facial expression) articulations are equally important communication in costume fitting situations. 'Embodied conversation' highlights that –I would call– 'embodied articulations' are a part of our language.

An important aspect of my listening knowledge as designer[6] derives from fitting situations. Intimate fitting situations with performers or costumers have taught me to listen to their embodied articulations – to listen to unspoken articulations about personal sensorial experiences of specific garments. Embodied articulations that often seem to be thoughts-in-process that either aren't yet articulated or that can't be articulated since the origin of the personal sensation can be hard to depict or describe in words. In my practice, the awareness of embodied articulations has let to explore and unfold ways of careful listening. Trough careful listening I discovered which kind of question I could ask to gain further knowledge about, for example, the wearer's relationship to the garment and personal preferences. In context of the costume improvisation, my ambition was to explore new ways of bringing my listening knowledge 'into play'.

One aspect of the listening improvisation process was, for example, to hear, see, and sense ourselves, each other, the costume 'things', the space and the interrelationships. In practice, the co-creational listening process was spatial costume–body improvisations which included, for example, different ways of relating, reacting and being affected by the 'costume things' by (1) arranging, combining, composing, or dressing it on one's own, on others' bodies or on/in the space, (2) wearing it in different ways, (3) moving with or being moved by it, (4) spatial and relational dimensions of it, (5) different ways of entanglements, individually and collectively, and (6) the effect of working in, for example, darkness and/or silence (sometimes semi-silence using our breath or breathing as vocal responses and to a music/sound score).

Another aspect of our improvisation process was daily 'sharing dialogues' (some days several shorter onces, other days one at the end of rehearsal) where we, for example, shared our different sensorial experiences, commented on what we saw the others did (movements, way of handling the 'costume things' etc.), shared what caught our attention/inspired us (individually and collectively), discussed what worked and what didn't work (and why), and we discussed what we had not yet explored or wanted to explore further. These dialogues lead to new improvisations either by collectively agreeing on something specific or by inviting someone with an idea to host.

In the daily dialogues, it was important that everyone's voice was heard (also visiting guests). Additionally, it was important to offer time and patience, for example, when we struggled to find words to describe a sensation. Building on my own listening knowledge, I seemed important that I started by posing questions. The 'sharing dialogue' offered important entry points to unfold our individual and collective embodied conversations with the 'costume things', to further develop an improvisation, and for new improvisation ideas/proposals to emerge.

One example. Even being active engaged in the improvisations process I tried to listen to the dancers' embodied conversations. During one of the first improvisations, I realized that when wearing one of the connecting costume, prototypes, the dancers quite quickly undressed and started to explore the knotted textile pieces. I asked why. One of the dancers responded that the knotted pieces offered more creative space than the connecting costume did, they ask more or other questions, and they asked him to listen in another way. This reflection fostered an interesting and ongoing dialogue (between us and with other participants) on costume circling around questions like: what makes something into a costume, does a costume have to represent a certain way of wearing, can a 'unfinished' textile piece act both as a costume and as a spatial object/scenography, is it important to name the unfinished knotted piece, and does naming imply that 'things' suddenly are 'fenced' into a specific purpose? This ongoing dialogue meant that the unfinished knotted pieces became the center of our attention and the 'raw' materials including the connection costume prototypes acted more as practical tools to tie the knotted pieces together, connect them to and between us and to the space.

Orientation

In *Orientation Matters* Sara Ahmed writes that 'orientations affect how subjects and objects materialize or come to take shape in the way that they do. [...] orientation is about starting points' (Ahmed 2010, pp. 235). In context of our improvisation process, the way we (individually and collectively) orientated or listened to the 'costume things' was the starting point. Additionally, the specific 'costume thing' the way we (individually and collectively) listened affected the improvisation process. Ahmed argues that our arrival at an object depends on our kinship to the object including that our arrival at an object already has an inheritance (Ahmed 2010, pp. 248). This suggests that how our listening was orientated depended on our background.

In the dialogues (between us and with visiting guests) we realized that our understanding listening was influenced by the value or belief systems 'behind' our background. For example, that our age (I was almost twice as old as the two dancers), how we were trained (educational background), our professional practices, and embodied experiences/knowledge had an impact on our way of listening. For the dancers their training (education and professional experiences) meant that listening valued bodily proximity of touch (the touch of skin) and that listening often required that they had to 'say yes' to any given task. Listening to a task implied to improvise and produce interesting movement material that sometimes was more a 'service' to an outside eye and/or to someone's artistic vision, than it implied listening to themselves by following their own sensorial impulses.

For me, my understanding of listening has developed over the years to include for example, as mentioned, embodied conversations/articulations and to allow listening to textile materialities to become part of my design practice/process[7]. Another strand of listening emerges from my background. My older sister Camilla (born with Down's syndrome) has in recent years developed Alzheimer syndrome. Hence, her crafting skills[8] are dissolving in a way that makes her craftworks appear childlike, but they also have surprisingly inspiring beauty. In awareness and attentiveness towards her craftings, I hear things that she can't explain and that she is unaware of. By listening, I somehow sense her state of mind. The knotted textile piece was not only inspired by Camilla's wild

samplings of, for example, colours. To me, making the knotted pieces was a new way of having a creative dialogue with her.

In the dialogues we shared our different ways of understanding and relating to listening which orientated us towards each other. Not only did our different discipline perspectives offer inspiration but our honest and generous sharings allowed us to move to a place in-between – where we could borrow from each other and expand what listening could imply – it liberated us to exceed our own limits and discipline assumptions. Listening could include listening to each other through the 'costume things' both in proximity and at a distance across the space. We could listen to ourselves and follow our impulses and inner imagery fostered by our embodied conversations or dialogues with the 'costume things'.

For me, being physically active –allowing myself as non-performer to 'be on stage' improvising– called for another way of embodied listening than when I, for example, made the knotted pieces. Making is often an imitative and solitary process. In a making process I become aware of, for example, the strength of my hands. I listen to the materialities *through*

my hands. I sense how soft and fragile materialities calls for a delicate touch of my hand and how rough and strong materialities ask me to become more forceful in the making process. In the improvisation process listening to the 'costume things' had spatial qualities – from a proximate experience to embracing the space sensation. In the imitate experience, listening to and touching the knotted pieces felt like touching, responding and being affected by another body. It felt like an embodied dialogue. Being close by to one of the dancers the 'costume thing' offered another way if listening than in a fitting situation. In a fitting situation I am always very attentive – I listen to how the person responds to my touch in order not to become intimidating. Besides I always explain why I fit the garment before I touch the garment whereby I also indirectly touch the person. In the improvisation process, while touching one of the dancers through the 'costume things' I was still attentive towards the other person's reactions, but I expanded listen to include being affected by and responding to the person's action and to include my somatic sensations in a new way. In the "embracing the space improvisations" (situations where the 'costume things' were tied together across the space which created an entanglement between us and the space) the orientation of my listening could go in several directions at the same time – for example, I could sense when other people were preoccupied 'following' and listening to their own somatic sensation/relation to the 'costume things', I could sense when I was being inattentive and 'overruled' the space (including the 'costume things' and the other people), and I could sense when our listening was oriented towards each other. The "embracing the space improvisations" called for careful listening to the 'costume thing' in order to sense the other people in the space.

The listening improvisations process – orientation and re-orientation

In one improvisation session, I had invited a few other CAW participants to join. In this session one of the dancers hosted a 'dressing, moving/listening, and undressing' improvisation. In turns, we dressed one or several people without discussing or preplanning 'a look' – as dressers we responded to the actions of the co-dressers. The dressed person/persons listened to and responded to the 'dressing' by moving until the

material 'fell off'. It was exciting and inspiring to co-dress and to witness how one or several people listened, sensed, were affected by and responded to the 'costume things' – and vice versa. At the end of this session, the three of us realized that it was not only exiting to be a bigger group – the 'guest's' offered other embodied articulations.

The next day we had our first showing. Collectively we decided to expand the 'dressing, moving/listening, and undressing' improvisation by inviting the 'audience' –our fellow CAW colleagues– to join. The 'showing' was rather unplanned in the sense that we decided to allow ourselves to continue to improvise which meant that we (the dancers and I) listened to the groups respond to the 'costume things' and responded to

that. In following feedback our colleagues offered valuable and insightful comments and reflections. Quite a few of the participants reflected that the improvisation had a childish and silly quality. In our following dialogue (the dancers and I) and in the interview the dancers reflected that 'we' (understood as a more general we) often tend to assume that if 'things' are childish or silly then it's not serious. For us the childishness and silliness were an important aspect of the improvisation process. Not only did the playfulness liberate us from judging whether our actions 'looked good' form the outside (including we didn't have to 'produce' improvisation in a specific way). Importantly, the playfulness made us focus on listening to the 'costume things'.

Another interesting aspect of the 'dressing, moving/listening, undressing' improvisation was the audiences' (our colleagues) different modes of participation. Some were very active, others were more passive (for example, after being dressed they quietly 'hid' under the materials that covered their bodies and listened to the action in the space) and others participated as witnesses (sitting at the edge of the space watching). In the different modes of participation, the improvisation still felt like a moving and evolving organism – which seemed like a contrast to the previous day where the 'dressing, moving/listening, undressing' improvisation was more conducted in 'rounds' where we shifted between positions of dressing/witnessing and being dressed/listening. Hence, it felt as revelation to us (the dancers and I) that the bigger group's ways of participating and listening went in multiple directions. Their actions indirectly pointed at that we in our smaller group somehow had orientated us towards: 'sameness'. The showing made us realize how quickly unarticulated rules –a kind of 'a right way'– had emerged almost unnoticed.

In the session that followed the showing, we discussed whether to refine the 'participatory dressing, moving/listening, undressing' improvisation to a more set format or whether to continue to unfold other potentialities of the 'costume thing'. Even though the showing was a wonderful experience that made us 'high', we decided that we wanted to dare to continue to improvise – to keep listening.

In the following days our decision created some creative uncertainty. Our improvisations went in multiple directions, and it felt like we struggled and that we somehow had lost our orientation.

In the interview, I asked the dancers about the 'struggling' days. Both reflected, that they had conflicting thoughts. One was their need to be creative –to produce something that interested them– and that it felt a bit scary and demotivating to have the sensation of 'running out of ideas'. In these moments they felt an urge to be lead somewhere. At the same time, they liked the concept of co-researching for potentials and that our aim wasn't to produce/show a performance in-process (that, for example, was based on a vision of mine or was a further developing of our first showing). As one of the dancers reflects, a development of performance in-process would have implied that we at a certain point in the process had had to make conclusions and refine a specific idea or concept. Hence, another strand of their reflections was an appreciation of the non-hierarchical environment and that hosting concept –even though it sometimes was a struggle– meant that we often rearranged the dynamics between us in the space. To them our way of working was a new way of improvising.

In my notes, it's obvious that I also struggled especially with the hosting concept. I wrote: 'Do I, as a host, push or lead so we use our [rehearsal] time effectively? Does every day need to be as 'good' [and productive] as the others? What happens when a space has been 'filled up' with voices [the participating colleagues] and then we are 'back on our own' feeling a bit empty?' I reflected that 'I am the host [since it's

my research and I invited the dancers to join] but somehow not a very guiding or 'taking the lead' kind of a host.' Additionally, I tried to comfort myself by offering myself advise like: '(1) Be patient also towards myself. (2) Leave space and, if needed, dare to finish early. (3) I bring a bag of ideas. Leave room for the others present to find their interest. Maybe some of my ideas[9] aren't in focus yet – maybe these ideas will enter the stage later and in other forms or other situations. And maybe its ok that some ideas never enter the stage. Maybe it's just not the right time or space – and maybe I don't know how to make these ideas come alive.'

For me, the turning point in our 'struggles' was a dialogue I had with my assigned supervision team Knut Ove Arntzen and Sodja Lotker. I shared an idea of using text[10] in our improvisation process and they offered wonderful ideas on using poetry. Additionally, they reflected on how we could develop our 'dressing, moving/listening, undressing' showing. In my notes, words like composition, landscape, tactility, establishing a relationship to the space and the textile objects, and creating rhymes appear. After this conversation a contour of a collaborative journey emerged – a loose sketch of something I wanted to host and co-explore with the dancers.

The sketch was a journey that would start by co-composing the space (creating a kind of textile landscape that would cover the entire space or embrace the space), then leaving the space shortly where I would offer

Co-composing a textile/tactile landscape

Co-composing a textile/tactile landscape

us an entry point or a 'listening intention' (which I did not define further), returning to the space to improvise by listening, responding, and being affected by the textile landscape and each other. At this point, a lightning designer had set up different lamps in the space, and I wanted to test how different light qualities would affect us, including darkness (we had experienced that darkness made us listen more intensely). Furthermore, I realized that our improvisation sessions often stopped after a certain amount of time – therefore, I wanted to explore the impact of extending improvisation duration.

The dancers were open for me hosting the improvisation journey. However, I didn't explain my idea in detail since I was curious to explore how they and we would listen and respond. Without going into detail, in improvisation new potentials emerged – even though the journey contained several aspects of previous improvisations. My attempt to extend the duration of the improvisation inexpertly was like a provocation that created some rather radical responses. For example, during the improvisation the dancers at several points showed that they were 'done' (an unarticulated withdrawing/watching sign we had developed) and I responded with 'dressing' (another sign that was an invitation to and a call for action and response). In the end one of the dancers felt exhausted. As respond to that I didn't 'accept' his 'done' signs he collected and threw a big chunk of the 'costume things' out of the door and left the space. Ignoring the signs called for a more radical response that – once again– showed that we had established several unspoken rules or

embodied articulations. What was significant was that the provocation interrupted or rearranged the dynamic between us. The change of dynamic opened for new or other potentials. These realizations fostered an interesting 'sharing dialogue' that led to that we in the next (and last rehearsal) day' invited the light designer to partake in our improvisation journey.

In the last showing we decided to continue 'the textile landscape composition' improvisation. We had a few 'set' directions: co-composing a textile landscape, leaving the space shortly, returning and 'performing' a 'listening improvisation' (included the light designer) and a light cue was our sign to finish. In the showing we had decided that we were to challenged ourselves to slow down and stayed longer with movements and/or entanglements – listening to details. The showing did build on the embodied language we had unfolded over the previous rehearsal days but the detailed or careful listening somehow had a new resonance.

In the following feedback (20 minutes) the 'audience' had quite different perceptions of our improvised showing. Some said that the showing had a 'matter-of-factness' quality or was like a process of creating and transforming a scenographic composition. Some –especially those that participated in the first showing– wondered if or when they would be invited to join. Others though that the showing had violent or erotic qualities. In the interview, I asked the dancers to describe their experience or memories of the showings. They responded by reflecting on the 'violence quality' comment since it not only contrasted the all-embracing experience of embodied attentiveness, that they bodily recalled, somehow it also provoked them. They wondered whether the 'violent quality' emerged from our entanglement with the 'costume stuff', the space and each other – and that the entanglements awakened references to bondage. Or if the 'violent quality' sprung from the fact that some of the tied-together 'costume things' broke under the weight of our bodies. Or if the 'violent quality' was related to the fact that we were two men and one women 'onstage' – pointing towards an assumption that men are violent, and woman are not (this reflection or question was raised in a break by one of our colleages). At the same time, the dancers appreciated the audience's different interpretations including the 'violent' reflection – since it seemed like we had left space for the audiences' interpretations and imagination.

To me, a valuable memory from the feedback session (which also applies to the first feedback session) was how the dancers, including the light designer entered the dialogue – they spoke and they generously shared their reflections. They took ownership. The 'textile landscape composition' and the 'dressing, moving/listening, undressing' improvisation showings were not mine – it was ours – we co-hosted them.

Conclusion

In the 'costume conversation' research the concept of hosting was an ambition to facilitate an interdisciplinary and co-creative environment that had a holistic approach towards participants – understanding people as more-than a discipline. In its origin, 'host' points at a host/hostess as well as the guest/stranger/visitor, including that the host is bound by ties of hospitality. Hospitality call for a mutual exchange between people. Hence, in a hosting culture we can learn from and get inspired from each other's perspectives and disciplines – and thereby enter an interdisciplinary and co-creative landscape. Marylin Stember states 'interdisciplinary research and education are difficult endeavors imbued with both pleasures and problems' (Stember 1991, pp. 5) but the encounter enables that 'the "new room" [...] in the metaphorical house of science' (Stember 1991, pp. 11) can emerge.

It is evident that in the improvisation process the hosting concept caused struggles, at the same time, the struggles was rewarding since new potentials or openings flourished. However, it is challenging to cultivate a hosting environment. In agriculture cultivating suggest that something sprout or grow by using, for example, specific tolls and a specific method. Hence, the 'costume things' was the shovels we had to dig with, and the tools we had to learn how to handle, at the same time, the 'costume things' were the landscape that we had to co-discover and co-occupy. The listening was the map that we had to 'read-with', at the same time, we had to acknowledge or learn that the map could be 'read' in several ways. In some situations, the listening 'the reading of the map' oriented us in the same direction; in other situations, in multiple directions, and yet in other situations it disoriented us. But how can you act as a host when you are in the process of learning or developing the tools and the methods?

A key in cultivating a hosting culture seems to be hospitality – the exchange that can act as opening to cross discipline borders. Another aspect is inviting people to enter (new) landscapes where they are invited to perform more-than their disciplines and/or skills, however fragile that might seem. As a host, I send the invitation, but the invitation also points towards myself. Karen Barad writes 'being in once's skin means that one cannot escape responsibility (Barad 2007, pp. 392). As host, I have an ethical responsible for the invitation I send. Barad continues, that the 'responsibility entails an ongoing responsiveness to the entanglement of self and other' (Barad 2007, pp, 394). Hence, I need to respond to my own initiation – in order to cross borders, I must 'dare with care' to stand in the open as novice. This is the embodied invitation I send to myself and to the people I invite. As Donna Haraway reminds me, as researcher you are always 'in the belly of the monster' (Haraway 1988, pp. 581). Consequently, I am always entangled in the research matter. I need to dare to perform more-than-designer to enter new landscapes where I can 'make-with' and 'become-with' (Haraway 2016) others. In the hosting hospitality approach, I become host and guest.

In a sincere hosting culture participants become more-than-participants. In the 'costume conversation' research it is evident that the dancers became co-creators and hosts in the improvisation process and in the showings. The hosting culture fostered trust and honesty between us that to me felt like a more-than an exclusive professional relationship.

In the improvisation process the visiting guests (some actively participating others witnessing for a shorter period of time of a rehearsal) and in improvised showings the audience became equally important since they, in their participation, showed us aspects of our process that we were unaware of and they offered other views on ways of participating and listening. In our (the dancers and mine) dialogues the visiting guests and the audience participation/feedback offered common reference points that developed our connectedness and our common language.

For me, 'cultivating' also suggest a focus on the process as well as on the product. The process of co-creative listening allowed us to 'produce' knowledge about the 'costume things', our different discipliner perspectives and assumptions, and whereby we could expand our listening strategies. Through the embodied listening we build a common language that included to discover the unspoken and not-at-first-noticed

rules or 'signs' that we created. In the careful listening there seemed to be a difference between the individual experience of being affected by and responding to the 'costume thing' and the collective experience of being affected by and responding to other people *through* the 'costume things'. Furthermore, who or what we were orientated *towards* in the situation influenced the ways we listened to and 'read', for example, subtle or quick movements or resonances of movements transmitted *through* the 'costume things'.

In the interview, the dancers reflected that the listening for them offered new way of improvising with costume materialities. I asked them to offer me some advice. They reflected that they would love to explore bigger much bigger knotted pieces. They thought that even if we listened to the knotted pieces, we somehow always controlled them. Bigger knotted pieces could potentially make us smaller and more fragile than the textiles – we could disappear and somehow become less important in the scenographic landscape. I think this is an important point and something I aim to research in the future.

Today, design is more than a product on the market and costume is more-than a character on stage. Costume can be a way of listening. As a researcher listening is a part of my relational thinking-with and becoming-with practice. The 'conversation costume' has shown me that listening to 'costume thing' needs careful and attentive awareness however big or small the 'costume things' are. Especially in the situations of darkness and where the 'costume things' embraced the space, we slowed our listening – somehow we silenced ourselves in order orientated our listening to the sensations transmitted *through* the material. Hence, this shows a potential to changing the dynamics from an exclusive human-centric perspective to a more horizontal or holistic material-discursive connectedness. As Mary Stember writes 'interdisciplinarity holds great promise for understanding the holistic complex of interrelationships' (Stember 1991, pp. 5). The 'costume conversation' research has shown that cultivating a hosting culture and creating interrelationships to 'costume things' *through* listening has great interdisciplinary and co-creative potential which I am excited to study and develop further in the future.

Charlotte Østergaard

Photo credits

In the mandatory information

Acknowledgements

Thanks to the two inspiring and inciteful dancers' Jonathan Ibsen and Fredrik Petrov for open-mindedness, generosity, curiosity, and engagement – you thought me so much! Thanks to light designer Kaja Glenne Lund, all the inspiring participating CAW colleagues, Knut Ove Arntzen, Rachell Hann and Christina Lindgren for wonderful dialogues. Special thanks the *Costume Agency* (Christina Lindgren and Sodja Lotker) project for offering this generous research opportunity and to Sodja Lotker who witnessed several of our improvisation session and offered us inciteful comments and asked important questions.

Bibliography

Ahmed S. (2010), Orientation matters, In (eds.) Coole D. & Frost S. (2010) *New materialism – ontology, agency, and politics*, Durham & London: Duke University Press, p. 234–257

Barad, K. (2007), *Meeting the universe halfway – quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, London: Duke university press

Costume Agency: https://costumeagency.khio.no/?page_id=490

Haraway, D. (1988), Situated knowledge: the science question in feminism and the privilege if partial perspective, *Feminist Studies, 14(3)*, p. 575–599

Haraway, D. (2016) *Staying with the Trouble*, Duke University Press.

Osmond, S. (2021) Fitting Threads: Embodied Conversations in the Costume Design Process, in Sofia Pantouvaki & Peter McNeil (Eds): *Performance Costume: New Perspectives and Method*. Bloomsbury Publishing. Kindle Edition.

STEMBER, M. (1991), Advancing the social sciences through the interdisciplinary enterprise, *The social science journal*, *28*(1), p. 1–14.
THE LISTENING BIENNAL: https://listeningbiennial.net/about

NOTES

1 PhD/artistic research project *'Crafting material bodies – radical co-creation in the field of costume design'* at Malmö Theatre Academy, Faculty of Fine and Performing Arts, Lund University, Sweden.

2 Prototype origin from the Greek *prōtotypon* 'a first or primitive form,' derived from the Greek *prōto-*, from *protos* in the sense of 'first' and from Greek *typos* in the sense of 'a blow, dent, impression, mark, effect of a blow, general form, character; outline, sketch.' Hence, prototype is temporal templates or sketches of matter- and form-in-process that even in the in-process form still leave a mark or effects on the wearer.

3 Connecting costumes attaches two or more wearers which, for example, has the effect that one wearer's movements ripples (through the material) into the co-wearers' bodies and movements. I have made multiple versions of connecting costumes. For CAW I created two different versions.

4 If I had chosen a more 'traditional' structure, it could have implied, for example, that the dancers' 'job' was to improvise and 'produce' movement materials, and that my 'job' was to create a list of pre-planned improvisation 'tasks', and to curate and direct a further development of the improvised movement material.

5 I like to suggest, that being a co-creator implies co-hosting and that co-creators are humans (the performers and I, the 'guests' we had in some of our rehearsals, the light designer, and the audience in the work-in-progress showings) but that it potentially also includes the non-human bodies ('costume things') and could be extended to include, for example, the space and the lightning.

6 I have designed (and fitted) costumes for more than 65 performance and over a period of fifteen years I make the womenswear collection *Charlotte Østergaard Copenhagen* where every single garment was personally fitted to the costumer's proportions and needs/wishes.

[7] For example, when developing the connection costume prototypes, the textile materials served the design, whereas while making the knotted pieces I had no clear vision of the outcome. I listened to and followed the flow between the materials, my hands, and eyes. Making the knotted pieces felt like a dialogue with the textile materialities.

[8] Crafting skills that both of us were taught as children by our mother. For my mother (and for me as child and adult) crafting was a way of relating to and creating another kind of language with her.

[9] For example, I have an idea of co-knotting or co-developing the knotted pieces with the dancers.

[10] I had brought several texts (quite academic and philosophical) that inspires me.

FASCIARIUM
(lat. for connective tissue)

Fasciarium is a participatory performative, visual and auditory landscape of the human body's internal and external anatomy; a field that is attractive in a visual, spiritual and kinky way. It premiered on February 13th 2022, at DISK theater in DAMU, Prague.

A fiction of an open laboratory where research about rethinking human identity by triggering one's fascia is experimented. The interest is to find narratives through bodies: the audience's own bodies, other individual bodies and a group of bodies that have seemingly homogenous appearances. These narratives are told through textile surfaces —costumes which are a technology to modify the body. The audiences are able to temporarily transform their physical appearance during the length of the performance by wearing a variety of curated pieces or by putting together their own apparels with the material given, producing new theatrical appearances.

Fasciarium is a space to live different experiences for several «body steps», which I termed «departments». There is a space to have intimate reflections and emotional experiences on the participants' bodies on an individual as well as a collective level. The way we are aware of the self and the other's bodies is the way we connect to the world.

The costumes are characters, they heal, dance, beautify or disfigure, make someone laugh or feel embarrassed. During the visit, the audience can walk around seven research departments to get skin observation, talk to other human creatures, transform their organs, improve their bodies and mirror their new appearance. The new identity will transfigure them into new human creatures.

> Imagine a place with human creatures that are made of fragments with different appearances and functions. When the fragments are assembled together each human creature is identifiable by a name and by a particular physical appearance. In some cases, the physical features are repeated from one to another, maybe because the fragments have a similar pattern or material. But each human creature is different in their own way.

Body in my practice is altogether a device to build costumes, a source of imagery and of stories, a stand or canvas to intervene and a character with agency to talk through its appearance. It is the concept, the frame and the tool. In performing arts the human body is an important (perhaps the main) expressive material.

> Bodies, bodies in movement, bodies sewing, bodies making bodies, gestural bodies, bodies being, bodies sharing and hating, bodies in pain, bodies healing, beautiful and ugly bodies, bodies wearing, bodies working, bodies behaving, rebel bodies.

The body is a complete apparatus that is efficient for the reason that it is composed of many parts which have different biological functions as well as particular somatic relations or social associations. For instance the heart is the organ that pumps blood that carries oxygen and nutrients to the body. It is also the organ that metaphorically is related to feelings, emotions, to the center of the being, to the core of life and rhythm. Each part is important, and the way organs (internal or external) look like or

function distinguish us from the others (biologically and socially). The performance pretends to deconstruct the anatomy of the body, to break it in parts in order to be studied separately and find singular performative narratives in the assemblage of new corporeal systems and organs. When the anatomy is reassembled or mixed between many species (like in transplant of organs) the pure essence of each body is transformed. What images and actions in time do I get by rethinking human body parts?

> Our bodies are connected with tissues. The skin is one.
> Skin is an effective mechanism for mediation with the world. Notice that your skin literally faces the environment ... and the human creatures around you.
>
> Since we are born we are getting old. Our body is continuously adjusting and aging. Skin is an archive of experiences, of life. The more we live, the more layers we have.

After the skin .....what we have is imagination.

The two body entities (social and biological) are contained and mediated by the skin; the integumentary system which is the natural coverture of an organism or an organ. It's functions are to retain body fluids, protect against disease, eliminate waste products, and regulate body

temperature as it acts as a receptor for touch, pressure, pain, heat, and cold. The skin tissue is the first layer that determines how people interact with the world; with other humans and with the environment. The older the skin the more experiences, accumulated stories and relations are impressed upon it. The skin gives a sense of the self.

In the project the skin is related to the fascia which is a connective tissue that is around the body and holds everything together (the organs, bones, nerves, blood vessels...). The fascia is brought out of the body as a metaphor and exposed as a second skin, with materials that act as a second tissue. The new materials have physical features (composition, color, sound, smell) that give new meanings to the first skin, which is not in any way ignored in the project. The project plays with human and non-human surfaces. The materiality of the second skin pretends to give individual as well as a collective sharing to the sensory system of touch (the integumentary system). It gives a different layer of mediation between people and space, with symbolic values.

> Integumentary system. Your skin. Think of the cosmos in your cells. Your skin is a structure that reproduces patterns of the cosmos. Or is your skin that gives shape and meaning to the cosmos?
>
> These are your cells. Integumentary system. Your skin. The distribution of matter in the universe.

Inspired by the human body I design textile surfaces and devise with them to perform. Human anatomy exists ontologically in each being, but the biological body becomes social when comparisons are made between the physical appearances of people. The project merges metaphors of scientific dissection or clinical incision together with the making of clothes: sewing together, fragmenting, assembling and repeating parts. A combination of aesthetics, science and pathos.

I intend to reflect on the politics of the body's anatomy and produce emotions through a symbiosis between the body and the costumes (the artifact); between textile pieces, theatrical garments, interior anatomy, the naked and the skin stories. Bodies visiting the laboratory must accept diverse possibilities of themselves and deny normality. No one is «normal», everyone is special. When the anatomy of bodies is exhibited

no normalness is granted; assorted, and perhaps unfamiliar narratives arise over the new appearances.

Because of the fast pace of life and the overwhelming amount of information we receive pushing us to mold our bodies according to specific cultural models, we forget to stop and think of the body as a physical object that is fragile. This is when the energies and stories of the biological and social bodies are useful, when they are able to connect the bodies with pleasure and with a sense of being and to bring confidence to the body.

I scan different images of the human body to be inspired from. I imitate body anatomy through textiles techniques (for instance hand embroidering or patchwork) and make drawings of macro zoom photography to produce larger scales of tiny parts of internal or external anatomy such as: Organs, systems, muscles, skeleton; Elements unders the skin: fluids, nerves, proteins (like hair), connective tissues (like visceral fascia, ligaments, blood vessels); Identity marks: pimples, wrinkles, birthmarks, stretchmarks, folds, scars, moles, clinical interventions; Shapes, textures, volumes, mobility and body processes: cells dying, loss of oxygen, dry skin, hormonal imbalance, involuntary physiologic processes, body prepared for stressful or emergency situations (heart rate, blood pressure, sweat, respiration, digestion and sexual arousal).

The visual process of dissecting bodies gives me a whole range of imagery to play with, a world of narratives. The illustrations of the body are figurative as well as abstract interpretations. Since my first visit to The Hunterian Museum[1] I was strongly attracted to the huge catalog of parts that are displayed in categories to be compared and studied: the digestive system of a whale to a dragonfly´s, passing through different kinds of humans (ages and races). Also there is a section on diseases and pathology that makes me think about the social impact of the scientific examination practices of dissection (to separate into pieces) or

anatomize (minute detail analysis), vivisection (opening a living being), autopsy (examination of body after death) and dismemberment (extracting the limbs).

Textiles and costumes are a technology to give new layers for mediation to the original body, they work as a second skin. They help me to unveil the beauty below the clothes and the skin. Each piece of garment that the bodies use depicts a part of the body and together they form assemblages of different possibilities of the human anatomy. The fragments, the textile techniques and the color palette are curated in a way that the new costumes harmonize the aesthetic of the laboratory and create a notion of group between the new appearances; following the visual design concept of homogeneous composition.

The audience is invited to a space where the costumes are displayed out of the human body and are installed as objects and scenography. The textiles are treated as surfaces that have performative quality since their materiality and formal possibilities can be explored to many limits. They compose a landscape; a sort of jungle-laboratory-atelier like. If the textiles are put over an object then the object becomes the wearer. But they are inanimate, they are sculptural. In the laboratory, the textiles need the human body to be activated.

Textiles have the potential to be «living textures» and communicate images or meanings. Prior to designing a final costume I delve into the aesthetic and conceptual possibilities of the foundation element of a garment: the textiles that compound it. I delegate to the fabric —or to any material that can be treated as a textile surface, the power to speak to the bodies that are wearing them. The communication happens through the weight of the material, the composition (the fibers in which fabrics are made), the effects (washes, dye, printing, embroidery) or accessories added to the textiles. The qualities of textiles are employed to create volumes and images of human creatures.

Accumulated actions, spontaneous and evocative structures are created and dominated by the changes and manifold possibilities that each audience chooses. In this process error is seen as an opportunity because, despite the end result being unconscious, it does have a starting point: a playful aesthetic of the human body's anatomy.

Costumes are a tool for display and expression, and the clothes –or the unclothed– make a body visible and interesting to look at. The work travels between the symbolic of dressing to be undressed and the dressing to open up (showing one self from the inside anatomy and emotions),

The performers are finding relations between the fabric and the body's anatomy, visual or function. The relations can be haptic (how does it feel to touch the material), optical (by the drawings or patterns that the materials have) or emotional.

Look for a human creature...

What does this human creature look like?
Do you like it?
Would you dance with it?

soft, yellow, long, *bubble shaped*, flexible, amorous, *pointing head*, suspicious, sweet shape, timid or eccentric, overlapped tissues, *ear beating*, liquid shoulders, *2 feet 4 shoes*... soft, yellow, *long*, bubble shaped, *flexible, amorous*, pointing head, *suspicious*, *sweet shape*, timid or eccentric, *overlapped tissues*, ear beating, *liquid shoulders*, 2 feet 4 shoes...

In the Laboratory there is space for narcissism, self-love, vanity, joy and voyeurism. The project aims to make people aware or even repair (heal) emotions on their bodies, by mirroring themselves through other bodies or by interacting with unknown bodies.

The costumes worn by a person can not be understood without the reference to the original body. There are dresses that completely exclude the human body and eliminate the biological and social existence of the person. But I am interested in costumes that amplify the human essence of each person. Something like amplifying identity by transforming people into new human creatures.

Costumes are a technology to transform the body and create a new one. They can affect the psychology (ways of thinking and feeling), the gestures (ways of speaking, walking, performing) and the appearances (ways of exhibiting). Additionally, textiles give to the original body new layers for mediation. Therefore they act like second skins that cover and restrict or provide movement. A costume is a new body that works as a visual tool to create narratives.

Feel attracted by the materials and shapes of other creature.

Is this human creature soft? Is it breathing?
What do you think is its name?
Do you think it is a good-looking creature?
Would you have baby creatures with it?

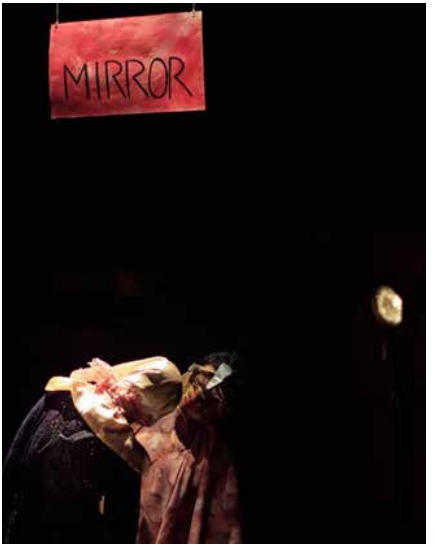
Memories, beginning, *babies*, delusions, waste time, breath, childhood, *mindful writing*, food, wake up, *dream*, *hallucinations*, the good and the bad days, work, die, *end*. Memories, *beginning*, babies, delusions, *waste time*, *breath*, childhood, mindful writing, food, *wake up*, dream, hallucinations, *the good and the bad days*, work, die, end.

I am intrigued by the temporal and diverse identities that humans can acquire by wearing a variety of costume pieces, producing new theatrical appearances. The adornments that embellish or deform people's bodies represent a theme, a concept, a situation. The structures and the textures of these garments are an evidence of the environment where the bodies are performing. The biologist Brigitte Baptiste states that «diversity is the way in which life expresses itself in a given environment. It's the exploration of different ways of existing» and she also claims «the world was created for us to be different and for us to find our way in this field of opportunity» ¿How do events and environments affect our bodies, transform it and give space to clothing?

Costumes activate both the viewer and the wearer. The viewer is seduced by the aesthetics of the new identity; by the shapes, the colors, the textures, the movement of the material. For the wearer on the other side, the textiles and costumes are actors, they heal, beautify or disfigure, make someone laugh or feel embarrassed. When these performative textile experiences are made in groups, a collective dynamic is also activated because the participants enjoy being together while watching —and comparing– the appearances of others in a ritualistic state.

> Offer the image of your body to the bodies in the group. A whole corpus of images from body to body. Fragments, grains, aureoles, fascia, nails, hairs, sweat glands, bellies, tears, teeth, necks, tongues, tissues, volumes, cells, legs and ankles.

The associations made among bodies explain our image, justify our being. When the matter below the skin and the exterior body parts are exposed, the body becomes subject of social discussion. It is compared, judged; it becomes political. Individual expressions of these bodies trigger a collective whole by giving meanings to the multiple social interactions between them. By exposing the biological body I create a visual connection between the audiences.



These performative textiles activate a group dynamic because the participants enjoy being together while watching the appearances of others or of themselves in mirrors. The textiles are a tool for display and they make the body visible and interesting to look at. The number of participants during the experience is therefore a determining factor; the more participants the more variety of human creatures' presences will appear. Moreover, the results are different each time the performance happens.

> The human creatures interact with other human creatures that they choose because of their good smell or their displeasure. They feel attracted by the material and shape of the other creature. They make sounds when the other human creatures talk to them, they move when music sounds, they combine to build new human creatures and they react violently when they don't like other human creatures.

In the laboratory the researchers believe that human creatures that feel sexy, honest and experimental are happier and more tolerant creatures.

Fasciarium is a group, performative workshop where audiences are able to use the body as a conceptual field, transform it as a subject and work with it as a canvas that performs when gestures and emotions are activated.

The biological and social body coexist in the project by creating a small interval between curiosity and discomfort with seductive, poetical, childish and joyful representations of the human anatomy. Through a visual exploration of this anatomy I find corporeal narratives that I transfer to costumed bodies by designing and wearing textiles and garments. I use these designs as performative tools to create dramaturgy.

The costumes operate as decorative second skin bringing life to new appearances and to performative characters with living and moving bodies, that find pleasure in being seen and in seeing new appearances.

Remove the new skin or parts that you have. One by one...
Remember how these tools worked on your body. Your body remembers. Take the memory with you. You don't need the tools anymore. Your body is smart. Today our organs and fascia were re-distributed to make a possibility for a more joyful human identity.

You can find imaginative ways of approaching this world. Of creating it. Be more colorful, explore the potentials of your body, amplify yourself and create a fluid, vibrant you.

There is no difference between the world and ourselves.
While we change as humans the world also changes.

Now... you can leave the room and enjoy the new possibilities of your body.

Susana Botero Santos

Reference:

Brigitte Baptiste. *Nada más queer que la naturaleza*.
Accessed from <https://www.youtube.com
watch?v=zJC1fsaCbnI&t=28s>

Credits from the performance

Director: Susana Botero Santos
Photography: Michael Lozano
Development and Performers: Kirstine Hupfeldt Nielsen, Sai, Aljoša Lovrić, Yu En Ping, Mara Ingea, Michał Salwiński, Snæfríður Sól Gunnarsdóttir, Daniel Victoria, Susana Botero Santos, Andrés Silva Diaz (DJ)
Dramaturg advisors: Sodja Lotker and Domen Šuman
Music: Andrés Silva Diaz
Light Design: Carmen Lee and Roland Chun Shing Au
Textile Designers: Susana Botero Santos, Mara Ingea, Tereza Dostálová, Krišpa Khinová, Berta Doubková, Aljoša Lovrić, Regina Rex, Carmen Lee, Snæfríður Sól Gunnarsdóttir, Kirstine Hupfeldt Nielsen, Marie Wolfová, Anna Nevrlá.

Notes

[1] The Museum at the Royal College of Surgeons of England includes an ana tomy and pathology collection of the eighteenth-century surgeon and anatomist John Hunter. It is located in London.

LET US HAVE A DIALOGUE WITH THE NATION
(On dramaturgy in the National Theatre)

In the wide range of the meanings and concepts of dialogue, as being examined as a main topic in this issue, I decided to pick the dialogue of an important national cultural institution and a nation. I realise it is a wide construct and I will try to be as precise and specific as possible. All my future paragraphs will be based on my own artistic research and praxis: since 2014, I work as a dramaturg (later a chief-dramaturg) of the Drama Department in the National Theatre in Prague. What I am presenting you, is more of a case study of an institution with a national operation and my personal struggle with its heritage.

The origin of various national theatres is very synoptically described in several books; and we generally know that this phenomenon is based on different historical, cultural, social, and political backgrounds. National theatres have various functions and originated from various institutions, the oldest emerged from theatres of nobility (e. g. Comédie-Française), the newest were built in the 20th century (e. g. NT London), or do not have the fixed venue at all (NT of Wales). The National Theatre in Prague belongs to groups of institutions that originated during the 19th century, as a kind of a subversive act against the dominant (mainly linguistically and politically dominant) culture. In our case it was an act of a protest against the reign of Habsburg Monarchy with German as an official language. The original founding movement bears features of comedy (actually, whole Czech national so called «enlightenment» was very much based on principles of game and play, even thought that was recognized and described only recently), but was also very political, severe and strict as far as language was concerned. Throughout the last ¼ of the 18th century towards the second ½ of the 19th century, theatre was one of the tools to spread, develop and uplift Czech language. As

such, it carries such an «educational» role until today, as one of the burdens inherited from a relatively tiny group of intellectuals who refused the inferiority of the Czech nation.

The whole history of the National Theatre is an amazing story of hopes, political ambitions, and pure idealism; once it was described as a beautiful material of an opera with its almost tragical end (it burned down drastically several weeks after its opening in 1881), and a triumphant re-opening two years later, in 1883. After the second opening the crucial question —*What is the meaning of the National Theatre?*— was brought up for the first time. The act of subversion was successfully achieved: and what comes next? This question floats around the building until today and sometimes it seems easier to blow it away, rather than cast around for the answer. A dialog with a silent partner...

By the way, the question has never been answered properly, and even though one tries to avoid it, or close his/her eyes in front of it, being a dramaturg there you will rise it up one day. This happened to me, as it happened to all significant dramaturgical or directing figures of the whole 20th century. Not that I consider myself «significant», it is more: no matter how you try to avoid it, it is there. The question is there, and you should search for the answer. The dialogue is just to begin.

The Czech history since the beginning of the construction of the NT in 1868 was very dramatic; it led through the WW1 to the foundation of an independent Czechoslovak Republic (the revivalist would be completely shocked, not really thinking that far). At that time, the republic was still a multinational state, and beside Czech, you could hear there German as well as Yiddish, Polish, and many other languages. And the artistic director of the Drama Department of the NT Karel Hugo Hilar in twentieth asked very wisely: We have —as a nation— gained independence. What should be NT good for now? In what does its purpose consist?

After the tragic development of the WW2 and many unreasonable steps of Czech politicians in 1945 —1948, almost all other national minorities were erased, or put it more definitely— expelled. After the communist putsch, Czechoslovakia (or at least its Czech part) «belonged» to the monocultural Czech nation —white, heterosexual and perfectly obedient. I want to believe the founders a century ago had not had this kind of superiority on their minds.

Why am I making such a broad historical introduction: in the 21st century, nothing can be more distant than this concept of monolithic society. But this modern approach is quite new to such a huge institution, and to still very monolithic republic, who should get used to its diversity.

When I started to work for the NT (after an audition being a dramaturgical part of an artistic duo), I believed that if one erases the word «national» out of the name, it could save the situation. One magical stroke might transform the NT into an ordinary T —and all the questions could solve themselves automatically. Later on, especially with recent various manifestations of nationalistic movement, I decided to start a dialogue with the term and try to open up a new discussion, even though for relatively limited amount of the audience.

The National Theatre in Prague has three venues. The oldest one is an old «Mozartian» building (from 1783), the newest one from 1983. In-between historically, but above them for its significance, stands, or rather - loom over so called «historical building», the one burned and «phoenixed» back, the building we are used to call «golden chapel» (since it was erased as a temple of the Czech culture). When you say National Theatre in Prague, most of local people would visualise this post-romantic building at the riverbank, with a rich inner decorations and stone three-horse chariots at the top of the roof. Something, that resembles museum rather a place for living culture.

My main concern was to ask whether we could extend this content of the term «NT». And start to work with it more broadly. First of all it seemed almost inevitable, to re-thing the program of the NT. If we consider the repertoire of the three venues as the core of our activities, we still have plenty of opportunities to address our audience. In general, NT is —despite any attempts of several artistic leaderships of the institution— perceived as rather classical, traditional, conservative. In fact, this approach is not connected with its real repertoire whatsoever, often nor even with actual experience. Or it might be even funnier: for many of these who go there, it is not conservative enough, others do not visit because they can imagine how conservative it is (the museum syndrome mentioned above).

Therefore repertoire, or so to say dramaturgical plan, is one thing, and since it is being received very stereotypically, we decided from the very first month in the position to develop other ways how to approach new audience. We inevitably had to ask, who is the NT for. This

question can be (an usually is) answered very rapidly and easily —it is for everybody. The crucial point is a shared concept of all of us (or our ancestors) who saved the money for it. The communist propaganda, trying to exclude German nobility from our common history, help to develop and spread a heart-breaking story of «all of us, even the poorest ones» submitting their last pennies for the construction of the burn-out National Theatre. From my childhood in eighties, I remember historical films where old grannies were taking of their family memorabilia, necklaces, rings, etc., and throw them on the streets in the money boxes for the NT. Not that «ordinary people» did not donate, but a pure fact is that the NT would not be rebuilt (and actually, also built) without a substantial subvention of Germans, mainly the Kaiser Franz Joseph I and his wife personally.

Forgive me my constant leaks to history, only the real basics of it helps to understand the dialog we are continuously having with our tradition - and with the concept of the nation. So, we should think (and often declare), that NT should be for «everybody» because we all donated to its construction. It sounds ridiculous but it —even today— has a very strong echo in a remarkable part of the society. And let me point out one more thing: the fact, that the theatre belongs to «us» does not mean that we necessarily go there! Which is one of the greatest paradox of a living culture.

As a dramaturg of the NT, I do not have an intention to have a dialogue with everybody, since it is totally impossible, but I want to find out, who I should address. I should speak with those who already come - and this is something all Europe now knows as «audience development». Starting with simple «dramaturgical introduction» in 2014, we gradually moved through the Q&A and after shows talks and ended up with a whole department called NT+ that works with many groups and covers the part of the nation that does not really find many shows in our venues for itself (i. e. age group 5 to 9). These programmes bring us member of an audience who are not primarily fans of the NT but often becomes ones. And also, it really helps to develop audience skills and this way frees the future artists working here.

I can observe the development very closely and after 7 years I am sure this dialogue is inevitable, and it is very healthy.

But we tried to think a bit beyond the educational, and tried to attract the people they would never think of going to the NT. At the very

beginning, we made a small community project with an organisation working with homeless women. That was our first year, I had a dramaturgical introduction and spotted there a group of women in very strange clothes, only later I learned how difficult and stressful it was for them, to «dress up» for the NT, even though they went to see a show at the newest building, without any gold or velvet. My notion of who is the nation started to shake —I realised that the construct of «everybody's theatre» is based on very conventional and limited approach to word.

We started with a strong program beyond, or beside the repertoire - during our seven years we organized and established many formats. Out of the theatre often led meetings called *Emergency Briefing* where we tried to talk with people from endangered countries, like Poland, Hungary, Russia, but also Belarus and Syria. *NT Talks* is our oldest discussion format, that started as a lecture program connected with our performances (e. g. LGBT+ community, computer games community, astrology, etc.). Next season we had a whole cycle of very open discussion formats dealing with responsibility of cultural institutions, finances, etc. Later we had discussions dealing with theatrical issues (concept of dramaturgy in everyday routine, playwriting, rehearsal process), and this season 2021/22 we are closing our artistic mandate with a series called *Inventory*, re-thinking our main questions that emerged during our work in the NT, besides the pure repertory.

This «everybodines» does not apply only to the audience but also to the professionals. NT is a huge institution with a lot of employees, at the same time, it is the richest theatre organisation in the country (being the only theatre financed directly by the state, Ministry of Culture respectively). Such discussions brought to us many professionals, mainly dramaturgs, but also philosophers, journalists, who started to discuss (explicitly or implicitly) the same questions with us. And we could pay them some money for being with us. Many of these discussions were published in our annual books, that we started to publish in season 2019/2020. Since we decided to have them bi-lingual, it opens its context to abroad, and each year we have non-Czech contributors.

Being open for me also means to be friendly to younger generation —the stage of the NT might be too much, too demanding at the beginning of a career, and the expectations are sometimes too heavy to carry, but our venues offer many spaces for stage readings, presentation of new plays, etc. I realised that the dialogue originates when you get the

other part really interested, when you open the floor to real answers and prepare yourself to hear what they have to say. I think the aim of such an institution, which is heavy, remarkable, complex, and often far too scary, is to constantly re-think its position in the society. From what I remember from past, the NT was a golden goal, and a reward at the same time. One had to deserve it, to be part of it. That is something I found extremely toxic and even dangerous —and leading to kind of exclusivity, that excludes the core of the discussions. Those, who are part of the nation.

Yes, and who are they? We know we cannot manage on white heterosexual male (or female actually —according to last measurement in the NT, it is more than 60% of women in the auditorium), we must look at the audience with bigger approach to diversity.

And here we get back to repertoire. One example, that is self-explanatory, and I do not think we heard and analyse it properly when it happened. In 2017, we premiered a play *New Century* by Paul Rudnick. An unknown play by an unknown author is always a risk in the NT - but soon after the opening, it was a huge success, and it was almost sold out each performance until its final show in 2022. The play mainly consists of several monologues dealing with homosexuality, transgender, transsexuality, etc. As such, it became a hit in LGBT+ community, and the same people visited it repeatedly, to the extent we are not used to in the NT. The play (and the show) hit the point, it filled the gap: it showed a certain minority there is a play dealing with their topic.

Similar - but very different - was a Czech play *Colonel Svec* by Rudolf Medek, a play that has not been staged for 80 years, dealing with origin of Czech legions in 1917 in Russia. It was broadly visited by off-springs of those heroes of WWI and received a very warm reception. At both points - we somehow managed to open-up a dialogue with groups that feel excluded from such kind of artistic dialogue. All the events that were connected (many Q&A, lectures, etc.) were kind of a bonus - for those, who were already in the building.

The topic brings those who want to hear and listen about it, that is for sure. The plays are diverse, and I firmly stand behind the statement the NT is not here only to preserve literary heritage but to provoke an origin of completely new texts and constantly artistically experiment.

But there is one gap, which is still open, and I hope the future artistic leaders of the NT will deal with it. It is the cast. Directors and artistic collaborators might be (and they often really are) from various countries and backgrounds, but we still miss minorities on stage. Deeply in the 21st century, we should reflect the fact we are no more monolithic, monochromatic, beautiful, regular people —we are diverse, and the people on the stage should represent it. We have one show (again and for the third time in the newest venue): text written by Ascanio Celestini based on storytelling is called *Speech to the Nation*, and as such it really opened-up - or let us say - materialize the question who the nation is. A young director Petra Tejnorova brought up the audience on the stage, seated them in the circle, and placed the performers among them. One obviously recognizes the actors of the NT (it is six of them) but at the same time, she found several performers of various ethnic background. They sit with the audience, not recognizable, and it is only later publicum sees their role. Until then, they can listen to monologues dealing with racism, and sit next to a young lady of a colour. And soon realise, that she speaks brilliant Czech. This is another moment, where the founders of the 19th century might be surprised. Or maybe not at all, since they spoke fluent German and they probably went to Jewish grocery store. This performance (premiere 2019) shook up all the concepts of who should be the performer of the NT. When we had an open call for the performers, besides many applications we also received many hate messages on our Facebook paged. But first students of different ethnicities and backgrounds are finishing the academy these years, and I strongly believe, their way could —sooner or later— lead to the NT. Not that the question «Who is the NT for and what is the nation» will then be answered, but it can certainly get a new dimension.

And I have something as post scriptum of this essay. Often in public discussion, whenever we used the term «national», we received very negative reaction from certain generation of critiques. Our stream discussion during pandemic were called #cultureisthenation (#kulturajenarod), and we wrote a manifest of solidarity along with it. Why I return so strongly and categorically to this word and why I start to advocate it instead of the original intention to stroke it? We live in dangerous time, seeing how nationalists can colonise various labels. «Nation» is one of

the most endangered. If we do now want to leave it in the claws of them, we should take care of it and examine it very closely. And this examination —it means constant dialog. Dialog as a pure nature of any kind of art, theatre especially.

Marta Ljubkova

Hilar, K. H. (2002). *O divadle.* Praha: Institut umění - Divadelní ústav.
Konečná, Hana (1983). *Čtení o národním divadle.* Praha: Odeon.
Koubová, Alice (2019). The National Theatre as a National Cultural Institution. In *The National Drama Theatre 2019/2020* (pags. 18-29.)
Macura, Vladimír (1998). *Český sen.* Praha: Lidové noviny.
Wilmer, S. E (2008). *National Theatres in a Changing Europe*. New York-Basingstoke: Palgrave Macmillan.

DIÁLOGOS LIBRES

Desde que me dedico a esta profesión, sea desde la gestión o bien desde la dirección escénica, siempre me he encontrado delante de periodos de escucha permanente. Y tengo que confesar que cada vez me requiere de más esfuerzo, pues el ruidoso mundo en el que me tocó vivir muchas veces no te deja escuchar, pues te obliga más a la acción ficticia, rápida, acelerada, venenosa poco reflexionada, individual, falsamente empoderada, porque ¿qué es la escucha sino una acción consciente de lucha?

No hay escucha sin un espacio de silencio, y es el que hay que reconquistar. El silencio como antesala de la escucha para permitir el diálogo. Un diálogo que va del micro al macro: del espacio, al objeto, a la persona y al colectivo, de la organización a la política, de la sociedad al escenario. El diálogo que puedo proponer en este texto está lejos de estas palabras que sólo dialogan con un papel en blanco y con el ruido del teclado. Diálogo con mi pensamiento mientras busco que me cuente con qué dialogo. Pero no quisiera escucharme mucho pues dejaría, a su vez, de escuchar cosas más interesantes que las mías. Que son todas. Ahora estas palabras dialogan con un lector para mi invisible que a su vez dialogará con su espacio y su cuerpo -si es que me lee de pie o bien sentado o bien a través del tacto de la pantalla- o quizá alguien lo lea en voz alta y el diálogo sea sonoro. Todo es diálogo. Todo menos el olvido. O quizá también el olvido dialogue con el recuerdo... no estoy del todo seguro.

En teatro existen las réplicas y las contraréplicas. Y quien no habla está tan activo como el que no. Pues el que calla, escucha. Y seguramente eso le hace decir las cosas como las dice. La escucha activa que precede a un diálogo. La escucha en teatro es extremadamente frágil como difícil. Merece de persistencia. El actor debe escuchar a su *partner*, escucharse a él y escuchar al público. Y en ese triángulo que merece un

equilibrio de malabarista, está la verdad de la representación. La verdad de algo que se tiene que volver a presentar dialoga con la mentira y eso es tan maravilloso que merece de un escenario para ser compartido con las máximas personas. Pues es lo que todos hacemos con nosotros mismos la mayoría del tiempo: mentirnos con diferentes verdades. Cuando somos capaces de dialogar con nosotros mismos podemos oír como la verdad no existe, pues hay tantas como personas y por eso la tendencia abrir el diálogo.

Pero también al espacio que ocupas dialoga, al objeto que manipulas dialoga, el silencio y el tiempo dialogan cuando en teatro se rompen de una manera diversa. Una obra que transcurre en 30 años debe ser interpretado por personas que caracterizadas tendrán que transitar temporalmente, y lo harán durante la hora y media de espectáculo ensayado durante siete semanas y criticada en varios segundos. Ese diálogo del tiempo que se escurre a la lógica. Pues el diálogo es lógica entre dos partes. Y buscarla forma parte del mismo.

Desconozco la posibilidad de dar respuestas únicas. Aún así creo que generando la pregunta correcta se pueda establecer un diálogo de creciente interés. En la época socrática hablaban de mayéutica. Aproximarse a una verdad. Aproximarse sólo. Aprendizaje de esas opiniones que acaban guiando nuestras percepciones. Las instituciones debieran generar espacios de escucha activa donde el diálogo fuera posible. Un espacio donde creación, pensamiento, tradición, transmisión y traición fueran posibles. Producir el movimiento que un diálogo genera. Desplazarnos para poder ver con otra mirada lo que el ruido nos tapa. El diálogo nace de un espacio generado o que generas. Hay que reconquistar, pues, los espacios públicos para poder establecer esos diálogos.

Juan Carlos Martel Bayod
Director Teatre Lliure

DE DIÁLOGOS Y MATERNIDADES

Las IX Jornadas de Feminismos de la Resad, comenzaron coincidiendo con el mundialmente conocido día de San Valentín, 14 de febrero. Un guiño inteligente por bajar a tierra a uno de los más grandes mitos en la historia. El mito del amor romántico. Las ponentes fueron por orden de intervención:

Marta Schinca, catedrática de técnica y expresión del movimiento. Helena Ferrari, docente y actriz de teatro de movimiento. Carme Portaceli directora artística del Teatro Nacional de Cataluña y directora de escena Pamela Palenciano, actriz, educadora y activista. Asunción Bernárdez Rodal, catedrática de periodismo en la UCM y experta en feminismo. Rosario Ruiz Rodgers, directora de escena y responsable del centro de estudios del Teatro de la Abadía. Monika Rühle artista visual (La Casa Colorada). Mamen Agüero actriz, coreógrafa, bailarina y librera (The Little Queens). Rachel Peled experta en literatura hebrea (Universidad de Alcalá) Isabel Toral experta en literatura árabe (Freie Universität Berlin). Laura Rubio Galletero, dramaturga y docente. Valeria Cotaimich, artista y activista transdisciplinar y coordinadora del laboratorio de arte, política y salud en la Universidad Nacional de Córdoba-Argentina.

Lo mejor de las jornadas para mi, ha sido vivirlas en directo asistiendo presencialmente. Como decía Carme Portaceli,«el presencial tiene algo de mirarse a los ojos». En palabras de Valeria Cotaimich, refiriéndose a la gran disponibilidad del formato on line «Otra matrix es esta oportunidad de encontrarnos nosotras ahora gracias a la tecnología. La tecnología nos hace hoy vibrar, sufrir, permite conectarnos, y nos está matando», reflexionaba Valeria desde miles de kilómetros de distancia en Argentina, su lugar de residencia.

Maternidades fue el tema elegido para este año. Laura Rubio Galletero diseccionó los conceptos, y otras compañeras también se unieron. Maternidad, Maternaje y Maternazgo.

He querido hacer esta crónica en forma de diálogo entre las participantes en homenaje a sus propias palabras. Todos los fragmentos que aquí se incluyen son extractos de sus intervenciones, que recomiendo visionar en el canal de you tube de la RESAD.

> LAURA._ La maternidad es una experiencia femenina. ¿Qué es ser madre? El primer encuentro con la experiencia de la maternidad es el hecho de que eres hija, hijo, hije. La maternidad en el teatro sigue generando una cierta incomodidad en el patio de butacas, y es un tabú. También lo es el del cuerpo femenino y su representación. Ni los partos ni la lactancia los tenemos aún integrados socialmente, todo tabú esconde un miedo y el cuerpo no sexualizado para el placer femenino es un tabú.

En su conferencia,«Maternidad y Maternaje en el Teatro Contemporáneo Español», nos habló de los mitos de la conciliación, la crianza con apego, o el mito de la super madre.

Desde otro prisma y a través de una selección iconográfica seleccionada con el tema del Alumbramiento, Rosario Ruiz Rodgers nos llevó a reflexionar sobre la relación de la artista con su obra, a través de su propia experiencia, su propio alumbrar artístico:

> ROSARIO._ En mi primera creación yo aún no había sido madre, pero es el primer recuerdo que tengo de parir. Eso que has hecho nace muy verde y para mí el teatro nace en condiciones muy frágiles, muy vulnerables, nunca nace maduro, y apenas puede sostenerse, sin poder apenas articular, como nace el ser humano. Y eso me parece también una reflexión de los procesos que vivimos y que, desde el punto de vista de las mujeres y de los hombres que nos acompañan en esta tarea, lo que podríamos cambiar son los procesos de trabajo artísticos, porque nos vemos abocadas a hacer las cosas de una manera muy masculina, con unos procesos muy masculinos. Y cuando te haces mayor, dices ¿pero ¿qué estuve haciendo?, tenía que haberme puesto en mi sitio como mujer creadora, y haber hecho las cosas de otra manera, en donde se impone el modelo masculino; el proceso de trabajo también está marcado por las

> reglas de los hombres. Querámoslo o no el teatro sigue siendo un mundo muy machista, marcado por lo patriarcal.

Maternaje es la asignación histórica a la mujer de cuidadora. Esta asignación nos ha dado la falsa idea de que es algo natural, propio de nosotras. Esta carga, o esta norma nos ha acompañado durante siglos y ha generado la identidad de las mujeres en base a la relación con los otros y de nuevo la idea de que esa socialización solo tiene relación con el hijo. En definitiva, nos permite tener una identidad, pero ¿qué hay más allá de esa identidad?

Valeria Cotaimich decidió maternar en lugar de ser madre. Con una tesis en Arte, y después de trabajar en asambleas ambientales, otra tesis en políticas públicas, como ella misma nos dijo «para poder pensar en cómo colectivamente podemos cuidar el agua». Y así se convirtió en activista por el agua.

Asunción Bernárdez con su ponencia sobre la figura de la madre en el cine, nos hablaba de esos roles que a las madres se les ha asignado a través de la socialización de género.

> VALERIA._ Maternar no supone ser modosita, calladita estás más linda. La maternidad no es ser dulce. Por suerte podemos ver películas de compañeras activistas que pueden acompañar a desarmar el discurso de la madre delicada.

> ASUNCIÓN._ Ninguna película hecha por una mujer ha recaudado un millón de euros.

Así nos introducía Asunción la película Lo *Imposible*, de Antonio Bayonas, una superproducción americana y una de las películas más taquilleras de los últimos tiempos. La película narra las peripecias de una madre y su hijo durante el Tsunami de Tailandia en 2004. Ambos se pierden del resto de la familia al comenzar la película. Asunción hizo un exhaustivo análisis sobre la misma en su intervención.

> ASUNCIÓN._ Veintiocho millones de euros de taquilla. Es un cine hecho por varones, con las claves de la masculinidad. La crisis económica es una de sus claves de éxito, (el capitalismo prevalece a base de crisis). Nos muestra esa fragilidad de las sociedades contemporáneas.

El cine siempre se ve encuadrado en el género. Esta película tiene los rasgos del cine de catástrofes, predominantemente masculino, porque siempre eran los hombres los que pasaban situaciones muy difíciles. Y eran hombres por lo general blancos, que durante la catástrofe solucionan el problema a los demás, y al final de la peli es él (hombre blanco) quien articula la respuesta colectiva ante la catástrofe. Es ese héroe que traspasa lo individual para resolver lo colectivo.

En este caso la madre está contada como una heroína, ya no es el hombre blanco, luchador. Ahora es la madre que lucha, es la madre conservadora, que representa el espectáculo de la fragilidad del bienestar en esos años. Y esa madre sacrificial aporta una especie de consuelo al imaginario colectivo porque aporta bienestar, porque tranquilizan las pelis de catástrofes y lo relacionan con el estereotipo de la mater dolorosa. Es el espectáculo del cuerpo herido: como está presentada, maquillada, los cortes de la cara. Desde el comienzo de la peli, el cuerpo de esa madre cada vez más herido. Se nos muestra todo el tiempo esa producción de imágenes de la madre herida. Y bebe de toda la maldición bíblica hacía Eva, la primera mujer:«parirás a los hijos con dolor».

El dolor y la maternidad son los rasgos de la maternidad mística, no podemos separar esos términos en nuestra cultura porque lo vemos como natural, de tal manera que una buena madre es una santa. La santidad de esa madre virgen es esa gran figura de redención. Esto es terrible para nosotras, porque lo que no hemos podido ser nunca ha sido el modelo de la virgen María, descorporizada, sin sexualidad, y que encima es madre. Un requisito que se nos ha impuesto con la virgen, porque si algo no podemos ser es vírgenes y madres a la vez.

Y el otro modelo el de Eva, la mujer tentadora, sexual. Nuestra tradición ha sido una auténtica locura porque es un modelo esquizofrénico para las mujeres, ya que ha creado grandes contradicciones, y este sistema que se crea, en el fondo es un modelo de violencia, que permite que seamos violentadas, maltratadas, tanto en la ficción como en la realidad, cuando no cumplimos estos modelos. Y son modelos que no podemos cumplir, son modelos que de ninguna manera hemos podido cumplir. Las figuras de toda la representación barroca, muestran que las mujeres tenemos una capacidad especial para el sufrimiento.

LAURA._ El mito de la supermadre lleva cociéndose desde los orígenes del capitalismo y en estos tiempos tan neoliberales sigue cociendo hoy

con las madres biológicas y con las que no lo son, también desde el tema del cuidado, los cuidados. »El mito de la supermadre, nos convierte en responsables, culpabilizadas y no llegamos a nada de lo que se nos pide pero ni con nosotras mismas porque dejamos de escucharnos o nos sentimos insuficientes, síndrome de la impostora.

ASUNCIÓN._ Las madres se han tratado de una manera binaria, la cultura popular es muy dicotómica, todo es un binarismo porque la estereotipación es necesaria en los medios públicos. El binarismo trabaja sobre esto, ellas siguen siendo madres abnegadas, asexuadas, (ha empezado a cambiar) y su principal trabajo está en el hogar, y luego esas arañas viperinas que causan el mal de la progenie, de los hijas e hijos.
Hoy día la novedad son las madres aberrantes, no madres negativas, sino nuevos modelos que son modelos intermedios que no son ni el ángel del hogar ni la madre destructiva, y se dan sobre todo en las series de televisión. No son heroínas, muestran su sexualidad, no tienen mucha maña para los cuidados, pero no son castigadas por ello.
El cine americano, sin embargo, sigue siendo bastante conservador. Volviendo a lo Imposible, en la peli hay un castigo a la figura de la madre, esquema fijo en las pelis de catástrofes, siempre hay una persona que piensa que alguien ha hecho algo mal. En esta, en la escena antes de que ocurra la desgracia, la madre le dice al padre,«yo que soy médico y he dejado mi carrera por ti, estoy pensando en volver a trabajar». Nada más decirle esa frase empieza el lio. Ella duda de su rol en la familia, y comienza la catástrofe.
Por último, hay una elisión total de las victimas asiáticas, todo el sufrimiento de esta gente que es anecdótico. Todo está centrado en la señora blanca, se omite la victima subalterna. Por lo que al centrarse tanto en ella hay una pérdida del proceso colectivo.

Volvamos a los conceptos del principio: Maternidad, Maternaje y Maternazgo y como las ponentes le van dando significado.

VALERIA._ Maternar es cuidar, cuidar no es sin tensiones, sino bastante complejo.
Las políticas de cuidados son bastante complejas. Tiene que ver con cuidar, cobijar, lo podemos hacer cualquier ser humano, cualquier persona y también otros seres vivos.

LAURA._ Maternazgo es el ejercicio de las necesidades no biológicas de la crianza y los cuidados. Es la responsabilidad emocional, la crianza y el cuidado de los hijos.
Es subversivo en el sentido de que alguien puede ser madre sin tener que ser del género femenino. La llamada ética del cuidado, o el ecofeminismo, el cuidar como motor social. Cualquiera que dedique el tiempo necesario para gestionar las respuestas del niño se puede considerar que está ejerciendo el maternazgo.

Al igual que algunas de sus compañeras, la modalidad de trabajo que desarrolla Valeria podría ser un modo de maternazgo. Porque lo que ella denomina«Desmontaje Transdisciplinar», es una praxis poética y política en favor de procesos de equidad socio política, ambiental, cultural y de género.

VALERIA._ El montaje que a mí me interesa promover corta las cosas habitualmente reunidas y conecta las cosas habitualmente separadas. Creando, por lo tanto, una sacudida y un movimiento. Pensar el montaje como una perturbación y desmentida de sentidos instituidos, como una máquina de producir polvo en el espacio y viento en el tiempo, como una máquina de soltar espectros de la memoria y del deseo inconsciente. Es una exposición de anacronías porque precisamente procede como una explosión de la cronología.
Para mí todo lo que sea la posibilidad de la reapropiación, recreación, resignificación de aquello desechado, es importante. Y a esto les voy a invitar también con este ejercicio (realizado durante su intervención). Los desechos de la memoria, los desechos de aquello que tenemos en casa todos los días, y aquello que, lamentablemente, seguimos tirando día a día en nuestros consumos a veces muy inconscientes.

ROSARIO._ Creo en la educación y en la creación artística como herramienta transformadora de la sociedad. En ciertos contextos que nos interesan las mujeres estamos más ligadas a la sociedad a la hora de abordar otro tipo de temáticas. El tema de los cuidados, la alimentación, la pobreza, son temas que no son comerciales, y realmente son mujeres las que hablan de ellos, pero no llegan al final por no tener el componente masculino.

> Las mujeres nos movemos más en un mundo de lo abstracto más que de lo concreto y eso es muy bueno porque conectamos con otras realidades, con otras ficciones, y creo que es un campo muy rico que deberíamos de frecuentar mucho más.

> CARME._ La desigualdad la sufren las mujeres, el feminismo es la lucha que llevamos las mujeres por conseguir los mismos derechos que los hombres, que desde luego no está conseguido ni a un nivel de sueldos, o cada vez que hay una crisis, somos nosotras las que pagamos el pato. Yo estoy en el Teatro Nacional llevando este proyecto tras un concurso muy duro y muy fuerte en el cual pase una etapas muy duras y al final gané este proyecto. El proyecto era anónimo y yo lo gane. Y aquí estoy luchando porque las cosas sean de una manera, pero hay unas inercias, en la administración se funciona de una manera y esas dinámicas no favorecen el que tenga que haber una agilidad.

Los pilares del proyecto de Carme se sostienen en la diversidad cultural, la paridad real, el uso de las distintas lenguas, la democracia,«porque está en riesgo», aclaraba, y las sinergias.

¿Cuál es la situación del teatro español contemporáneo desde el punto de vista de las autoras? ¿Qué es una autora? ¿Hay una autoría feminista? Son preguntas que se ha hecho en su estudio Laura Rubio Galletero, que reflexionó, además, sobre la ansiedad de la autoría femenina.

> LAURA._ En España la autoría feminista existe tímidamente. Las autoras tienen ganas de que sus obras se vean reflejadas, sean compartidas, y en el momento en que abres turno de preguntas, están ahí. Quieren ser entrevistadas, quieren darte referentes, no estás sola. Buena prueba de ello, son estas jornadas, en donde gracias a la academia, gracias a estos proyectos y a la intensa labor de Ana y Alicia se da sentido a las investigadoras, a los grupos de investigación, y al propio esfuerzo de fortalecer la genealogía e incluir otras voces.

También Laura hizo este ejercicio a lo largo de su conferencia. Pudimos ver las estadísticas de participación de nuestras creadoras en España. Las temáticas de las autoras españolas y una amplia bibliografía extranjera además de un repaso por compañías de mujeres en todo el territorio español.

Continuando con el resto de ponentes, la artista visual Monika Rühle mantuvo un diálogo muy entretenido con la comisaria de arte Susana Blas para darnos a conocer su obra que va desde el grabado hasta la video creación pasando por la performance. Artista comprometida y ecléctica que además nos hizo disfrutar de su nuevo espectáculo creado junto a la coreógrafa y bailarina Mamen Agüero, en torno a la figura de Käthe Kollwitz, primera mujer en ingresar en la academia de Bellas Artes en Alemania, y artista comprometida con la sociedad que le tocó vivir.

> MONIKA._ Käthe trató de buscar la expresión a lo largo de toda su vida para serle útil a su tiempo.

Monika y Mamen, realizan un ensamble hermoso con todas las disciplinas ya nombradas en un ejercicio de visibilizar no solo la figura de Kätle sino también a sus coetáneas, las compositoras Nadia Boulanger y Johanna Beyer. Esta fue una apuesta y trabajo de investigación de Mamen Agüero por dar a conocer sus composiciones musicales que ahora ha tenido el placer de coreografiar y bailar.

Pamela Palenciano, representó su monólogo *No solo duelen los golpes*. Se da la circunstancia de que a veces madres e hijas están entre la audiencia. A las madres les gusta llevar a las hijas, y a las hijas las llevaron de jovencitas y ahora ya de mayores vuelven a acudir. Lleva mucho tiempo haciendo este monólogo, que además es motivo de estudio en formaciones referentes a género. YYo misma lo conocí así y lo he visto repetidas veces en video. Sin embargo, recomiendo ver a Pamela en directo. Además del monólogo, el encuentro con el público es la guinda de esta tarta hecha con un inmenso corazón. Pamela emana emotividad y cercanía en todas sus intervenciones y en el debate agradece constantemente todo lo que la audiencia trae a la conversación.

Hay trabajos en que una siente que sana, se educa, se siente acogida y reconocida. Esa también es parte de la reivindicación de Pamela como artista y activista, porque en el diálogo con el público se establece algo tan lindo que cobra, a veces, más sentido que el propio espectáculo. Os dejo un extracto del mismo.

> PAMELA._ Llevo haciendo esto un montón de años. Está vivo porque lo voy variando, me acerco y conecto con quien tengo enfrente, saco cosas,

meto, hay algo en el texto que se va moviendo siempre. Ahora tiene más potencia teatral y yo he podido tomar distancia, porque antes me producía dolor.

MARION (9 años)._ Es la primera vez que siento estas cosas de una persona que lo ha pasado mal en su vida y me he emocionado mucho, no lo hablamos mucho en casa porque es muy probable que me pueda poner a llorar porque yo estas cosas no las entiendo y espero que esto va a terminar.

OTRA ESPECTADORA._ Yo te vi hace 4 o 5 años» en *La mala mujer* y llevé a mi madre de 87 años. Cuando terminó me dijo que no le llevara a ver ese tipo de cosas porque le hizo mucho daño. Reconocía todos los espacios comunes, y decía que ¿para qué? Ya por su edad, eso es poner un espejo delante.

OTRA ESPECTADORA._ ¿Qué hacer cuando el prototipo de hombre es justo una persona que dice que apoya el feminismo? ¿cuándo él se pone en una situación de horizontalidad con la mujer? ¿Cómo identificar a un Antonio sutil? (Antonio es uno de los muchos personajes que interpreta Pamela y que encarna al maltratador).

PAMELA._ Claro ahí es más difícil de identificar al maltratador porque hay un doble personaje. Entonces ahí es... como que causan dudas. Cuando te sientes culpable por todo, aunque él te pida perdón acabas justificando que eres tú la que le ha llevado a eso. Cuando eso pase hay que salir de ahí ya.

Para terminar Pamela mostró su agradecimiento a RESAD por defender la valía de su trabajo públicamente en un momento en que tenía a la fiscalía en un juzgado de Madrid pidiéndole el libreto de su obra. Para quien no lo sepa, recordaros que su contenido fue denunciado por la Asociación de hombres maltratados. La acusación se basaba en una de las representaciones del monólogo, allá por el año 2018, cuyas imágenes fueron mal montadas y así se pretendió hacer creer que la activista generaba odio contra el hombre. A día de hoy ya está resuelto, como es lógico, a su favor.

> PAMELA. _ En youtube mi monólogo ha sido manipulado. Al cortarlo a trozos pareces una loca y una mala. Es claro que cuando la gente viene a verme me dicen: «me has hecho pensar, me voy con fuerza, merece la pena».
> Me siento muy sola, porque llevo 19 años, y no hay una respuesta colectiva ante eso, eso de no ver que lo que me están haciendo es un ataque a todas, me siento muy vulnerable de verdad, por el trato recibido.
> Me duele mucho que este 8M haya dos manis, (manifestaciones diversas para la celebración del día de la mujer). El teatro es un espacio para dialogar, para hacer técnicas de impro (improvisación) y hablar con el cuerpo. A ver qué sentimos. Conecta con el corazón, chocho mío, y no tanto con tu cabeza.

Llegadas a este punto, la que escribe estas líneas muestra su extraña impresión. Las participantes de estas jornadas tienen territorios comunes. Algunos de ellos las dignifican, como el estudio, el trabajo, la intención de aportar. Otros territorios menos agradables son el sobreesfuerzo y la dificultad que han de seguir soportando. El poco reconocimiento o incluso la falta de mirada, y a veces hasta la bajeza del insulto. No se si se sentirán solas en esto, intuyo que ya han aprendido a sobrellevarlo, aunque sientan algunas veces la soledad.

Esta política de cuidados que ejercemos las mujeres naturalmente, sin mayor cuestionamiento que el decirnos,» para lo que se necesite», no es la que la sociedad nos devuelve. No reconocimiento, falta apoyo, o menores oportunidades para crear y ocupar el espacio público.

> CARME._ Claro que hay mujeres creadoras, pero nadie las ve, nos borran de la historia y no sales en Wikipedia. El problema de las mujeres es la falta de oportunidades. No la falta de talento. Es una dinámica contra la que hay que luchar, nadie lo hace adrede, hay falta de admiración, hay falta de interés.

Y en relación a esto, una última nota, que añade la cronista. Durante siglos la narración de la historia ha sido de dominio masculino. La representación de las mujeres en la vida pública ha existido siempre, pero ha estado silenciada. Más links en Wikipedia, más redes del tipo que sean, más voces mostrando su inteligencia.

Para hablar de cómo fue a lo largo de la historia en las culturas árabe y hebrea esta representación femenina tuvimos la suerte de escuchar a Rachel Peled e Isabel Toral, y a otros colaboradores como Carlos Santos y Lourdes García. Comenzando con Eva, la primera mujer, y una breve frase que define su esencia:«Con agonía y con tristeza parirás».

Ambas culturas, hebrea e islámica coinciden en que siempre estuvieron condicionadas por quién narra y quién quiere narrar: una voz masculina; el escritor es hombre.

> RACHEL._ Si da voz o no a mujeres estamos hablando de un contexto hiperpatriarcal. Y las madres piadosas no han tenido mucho éxito en ninguna de las dos culturas.
>
> ISABEL TORAL._ En la literatura árabe a la madre ni se la nombra, pero es por respeto.
>
> RACHEL._ En el caso de la literatura hebrea, el hecho de parir se va a desvincular de una esencia femenina y se va a referir a su esencia erótica, pasándolo a otro orden de cosas.

Rachel explicó como se establece una erótica en la relación del vínculo maestro- discípulo con varios textos que se han escrito sobre ello.

> RACHEL._ En la España medieval de las tres culturas, y a través de las místicas, si hay una voz femenina de mujeres, la mujer es la agente de su propia voz. Y aparecen las ideas de maternidad, lactancia y parto. Las místicas que no son madres hablan de la maternidad para hacer teología. Y la idea de Eva, no es una figura negativa según las místicas; el que es negativo es Adán.
> Hasta en la misma biblia hebrea, Eva es compleja, y no es negativa en el texto bíblico. Eva no sale mala, sale más lista. En el judaísmo se da más el miedo, lo que se refleja es un miedo bestial del hombre hacia la sexualidad femenina y de la astucia femenina.
>
> ISABEL._ La mujer es muy lista y puede llevar al hombre a su perdición en el islam.

Fue muy interesante adentrarse en este estudio tan pormenorizado, con muestra y análisis de títulos o mujeres de las literaturas hebrea y árabe respectivamente. Recomiendo este visionado para disfrutar y no perderse la enseñanza de esta ponencia.

Marta Shinca y Helena Ferrari, fueron las encargadas de abrir las jornadas.«Dos mujeres que construyeron y construyen algo juntas», y yo con ellas concluyo esta crónica. A Marta esta frase le pareció fundamental dentro del contexto de estas jornadas feministas.

Resultó entrañable escuchar este diálogo entre ambas, un recorrido artístico y vital, cargado de agradecimientos a todas las personas que han recogido su sistema pedagógico y a quienes les ayudaron a desarrollarlo. Hablaron también de su formación y referencias artísticas, la llegada a España, los primeros talleres impartidos por Marta en Madrid (alentada por Pepe Estruch) a profesionales de la escena de la época, en los 70, como Nuria Espert o Julieta Serrano. Nos hablaron además, de su línea de trabajo: « de laboratorio» porque era la época de las investigaciones como las de Grotosky o el Leaving theater.

> MARTA._ Madre e hija somos aliadas y somos cómplices en el trabajo porque ella (Helena) participó en todos los montajes que yo dirigí y ha sido para mí el mayor exponente del trabajo que estamos haciendo, del arte del movimiento. Intentamos encontrar en nuestro trabajo la esencia misma de la expresión y de la comunicación y yo creo que muchas veces en el aula lo conseguimos y en las representaciones nos parece fundamental esa comunicación entre actores y actrices.
> Buscar un todo coherente desde el punto de vista didáctico que fuese desde la conciencia del cuerpo y del movimiento al campo de la expresividad en un pasaje muy progresivo y creativo, ha sido el eje de toda mi carrera.
> Yo creo que la originalidad del trabajo está en los trabajos con procesos que permite que los alumnos descubran cosas por sí mismos, y aparte de eso puedan elaborar su propio lenguaje para ir conectando con sus propios sentimientos, su propia subjetividad y en eso, bueno pienso yo que ahí puede estar la propia originalidad.

Ambas repasaron la etapa en la RESAD. una etapa de estabilidad económica para el entorno familiar, y para Marta, además, la estabilidad de poder desarrollar el método con continuidad y profundidad, con

unos alumnos que realmente tienen una actitud vocacional, una entrega total.

> HELENA._ Desde el principio hasta el final siempre hemos estado realmente comprometidas con el trabajo que se hace allí y bueno en 1991, fuiste una madre coraje porque fue una lucha clara poder realmente implantar la especialidad de teatro del gesto, una lucha de muchas personas. Y porque en ese momento era directora de la RESAD Lourdes Ortiz.

> MARTA._ A medida que yo fui sistematizando el trabajo y viendo cuales eran los conceptos y los principios en los que se basaba, he publicado la fundamentación teórica de este trabajo. Más adelante se ha ido incrementando la metodología, no solo con la aportación de Helena, sino también de Rafael Ruiz que ha desarrollado una labor investigativa muy importante, profundizando y aclarando muchos conceptos, tanto en lo pedagógico como en lo artístico.

Por último, Helena destacó dos de los libros publicados:«Schinca, Teatro de Movimiento», por la claridad y sistematización alcanzada. Y un segundo volumen del mismo título, en donde se analizan los espectáculos de la compañía.

> HELENA._ Y eso da un principio que nos va a servir para todos los análisis de teatro del gesto, es decir, cómo se da una manera de analizar el teatro del gesto.

Un maestro y comunicador italiano, Patrizio Paoletti citaba una vez lo siguiente.«El mayor acto de inteligencia que pueda existir es tratar de llegar a otra persona hasta tener la certeza de que ha recibido exactamente lo que querías comunicarle».

Dar gracias a los equipos técnicos, de limpieza, de edición y publicaciones de la RESAD por contribuir a esta comunicación creada con tanta inteligencia por sus impulsoras las profesoras Alicia Blas y Ana Contreras y a todo el equipo de Investigación de estudios de Género de la RESAD.

Como ex alumna de RESAD ha sido un honor venir a compartir estas jornadas y conoceros, además de reencontrarme con José Luis

Raymond para ser su alumna en prácticas. Agradecimientos también a Ernesto de publicaciones, y a los profesores Tomás Repila y David Ojeda. Gracias a todxs por acogerme.

Chusa Barbero
Actriz, docente, y promotora de Igualdad de Género

Referencias de las ponentes

Marta Schinca
https://es.wikipedia.org/wiki/Marta_Schinca_Quereilhac
https://estudioschinca.com/index.html/

Helena Ferrari
https://es.linkedin.com/in/helena-ferrari-schinca-70990247

Carme Portaceli
https://www.carmeportaceli.com/

Pamela Palenciano
https://es.wikipedia.org/wiki/Pamela_Palenciano

Asuncion Bernardez Rodal
https://www.ucm.es/asbernar/

Rosario Ruiz Rodgers
https://es.linkedin.com/in/curtidoresteatro/

Monika Rüthle
http://monikaruhle.blogspot.com/

Mamen Agüero
https://thelittlequeens.com/bio/

Rachel Peled
https://www.asociacionibngabirol.com/entrevistamos-a-rachel-peled-cuartas-fundadora-del-ulpan-hebreo-sefarad/

Isabel Toral
https://www.geschkult.fuberlin.de/en/e/semiarab/arabistik/Seminar/Mitarbeiterinnen-und-Mitarbeiter/Professuren/toral/index.html/

Carlos Santos
https://es.linkedin.com/in/carlos-santos-carretero-00180239

Lourdes Garcia
https://sites.google.com/site/creacionesdelaire/

Laura Rubio Galletero
https://laurarubiogalletero.es/
Valeria Cotaimich
https://valeriacotaimich.wixsite.com/misitio

HOOKS, BELL (2001). *TODO SOBRE EL AMOR*. BARCELONA: PAIDÓS

El amor cura. Cuando hemos sido heridos en el corazón,
no se nos ocurre pensar que el amor realmente tiene
el poder de cambiarlo todo.
bell hooks

Que una autora se nombre en minúscula parece un acto de humildad extrema o en su defecto, un gesto publicitario, una estrategia de la mercadotecnia para vender más libros.

Sin embargo, si esa autora emplea un seudónimo femenino compuesto por los nombres de su madre y de su abuela, para el pensamiento crítico feminista en diálogo con la cultura popular, se intuye cuál es su enfoque activista, aquel que emparenta la genealogía femenina, lo que fue, con el análisis de la realidad social, lo que es, y la elaboración de una teoría holística, que empuje el presente a un futuro en donde el amor movilice a los pueblos.

Con la elección del nombre profesional, bell buscaba que se pusiera el foco en el contenido de su obra y no en su persona, si bien es cierto, que a la persona bell, o a Gloria Jean Watkins, importa nombrarla. Y es que bell hooks era afroamericana. Y digo «era», porque falleció a finales del 2021.

bell era, es, una mujer negra. Este dato se vuelve esencial para entender su pensamiento, atravesado por la noción de interseccionalidad. No en vano, su ensayo *¿Acaso no soy una mujer?* se considera uno de los libros más influyentes del feminismo negro y conecta su discurso con el de Angela Davis, Audre Lorde y Chimamanda Ngozi.

El feminismo interseccional incluye la *otredad* en las bases de su demanda política y alerta de la importancia de incorporar a la lucha feminista blanca y de clase media otras opresiones como la clase social,

la situación económica y la racialidad, más allá de la clásica dicotomía sexo/género. A una mujer racializada (también a cualquier mujer alejada de la normatividad) le resulta difícil identificarse con el histórico discurso feminista del ámbito angloeuropeo, generalista y poco atento a realidades diversas.

Pero adentrémonos en la lectura del texto reseñado tras este brevísimo acercamiento al contexto de la autora.

En 2001 se publica *Todo sobre el amor* un ensayo revolucionario como la esencia misma del amor que bell reformula.

«¿Qué queremos decir cuando hablamos de amor?» se pregunta bell hooks en las primeras páginas.

Leemos *amor* y seguramente haya aparecido el fantasma del amor romántico que desde el siglo XIX tanto poder le ha otorgado al sistema. Un tipo de amor reconocible en nuestro mundo simbólico y que no deja de ser una construcción socioeconómica basada en la jerarquía de unos sobre otras, otros sobre los demás. La propia definición de amor recogida por la R.A.E refuerza este desequilibrio: «amor, -ōris. 1. m. Sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser».

Si el amor así entendido exige exige encontrar a un otro para alcanzar la propia integridad, sin tiempo de valorar a quienes ya somos. No amaremos, ni nos amarán en presente. Una búsqueda condenada a la insatisfacción, como bien recuerda hooks:

> El amor propio es la base de la capacidad de amar. Si falta, todo intento de amar está condenado al fracaso. Quererse a uno mismo significa ofrecer a la parte más íntima de nuestro ser la oportunidad de recibir el amor incondicional que uno siempre ha querido recibir. Cuando interactuamos con los demás, el amor que damos y recibimos está siempre, inevitablemente, condicionado (pág. 65).[1]

Bajo la romantización de este «amor pleno» se esconde la carencia, y la carencia trae consigo la infelicidad y la pérdida del amor propio. Quien se ama a sí mismo podrá amar al otro, y no al revés, recuerda hooks. Este amor funciona como práctica una práctica espiritual con la autoaceptación. El compromiso con un propósito más elevado traza la ruta para reparar el sufrimiento humano con amor.

La paradoja subyace entre el amor clásico de raíces platónicas y la etimología de la palabra «amor». Amor nace de *amma*, que significa *madre*.

En el origen del amor existe el apego, la amistad y los cuidados. En cambio, apenas lo incluimos en nuestras relaciones humanas, dejando al descubierto nuestra necesidad de un cambio de paradigma, que calme la angustiosa búsqueda de alguien que nos otorgue identidad y, por otro, la tiranía de la razón, libre de emociones (otra paradoja en sí).

Frente a la teoría del amor platónica que tanto ha influido en la cultura occidental, judeo cristiana y patriarcal, Iris Murdoch y otras pensadoras proponen la «ética del amor» basada en los cuidados. Se alejan de la moralidad kantiana para repensar otros modos de habitar el mundo y habitarse como la teoría ecofeminista. Desde el misticismo socialista Simone Weil defiende el amor al prójimo como acto supremo de empatía:

> El amor al prójimo, en su forma más acabada, significa sencillamente ser capaz de decirle: «¿Qué te está pasando?». Significa reconocer que quien sufre no existe solo como parte de una serie, o como un espécimen de la categoría social llamada «desafortunada», sino como persona, igual que nosotros (...) Esta manera de ver es, ante todo, atenta. El alma se vacía de todos sus contenidos para recibir dentro de sí al ser al cual está mirando, tal como este es, en toda su verdad. Solo quien es capaz de prestar atención puede hacer esto (pág. 51).

Amar así, como propone la ética del amor, es revolucionario.

Amar al otro en atención plena y sin esperar validación externa, a modo de práctica integral, es revolucionario. Los grandes maestros espirituales como Thich Nhat Hanh, también fallecido a finales de 2021, lo han recomendado durante siglos. En *Todo sobre el amor,* bell hooks cita referentes de muy distintas tradiciones como los Evangelios, la obra de Erich Frohm o al mismo Thich Nhat Hahn. Todos comparten una misma búsqueda, la de un amor que nos mejore como sujetos individuales y colectivos. He aquí una de las aportaciones más interesantes de esta obra, la de elaborar un ensayo teórico que a la vez sea un manual de práctica feminista, capaz de unificar cuerpo, mente y espíritu.

En un mundo tan carente como ávido de amor, bell se propone dos objetivos: el primero, recuperar el amor como eje de la vida humana, y el segundo, conseguir que el discurso de las mujeres adquiera la valía que se merece en el espacio público, a sabiendas de que toda mujer que se atreve a hablar de amor es duramente juzgada. Como defiende en la introducción:

Siempre he pensado que, en el campo del amor, son las mujeres las que hacen las aportaciones más ricas y significativas. Y me mantengo firme en esa convicción, aunque soy consciente de que, en la actualidad, las especulaciones teóricas de las mujeres no se toman tan en serio como las reflexiones y escritos de los hombres (pág. 13).

bell examina en trece capítulos más una introducción la presencia o la ausencia de amor en todas las esferas de la vida estadounidense como el trabajo, la familia o las relaciones íntimas la perspectiva de la intelectual negra, que también es hija, hermana, amiga, amante y examante. Confiesa, y la confesión vuelve a ser revolucionaria en estos tiempos de afectividad líquida. bell reconoce su situación de privilegio en unos aspectos y de opresión en otros, lo que le permite relativizar su discurso que no pretender ser. Quizás el aprendizaje más complejo que cualquier mujer debe afrontar porque se le ha negado históricamente. Al reconocer bell su situación de privilegio en unos aspectos y de opresión en otros, relativiza su discurso, que no pretende ser totalizador, sino una especie de guía ética. Una ética basada en el reconocimiento de nuevo de la libertad de todo ser humano y su derecho a vivir una vida plena. La ética del amor.

La propuesta de bell hooks es la de aplicar esta ética del amor a los espacios públicos cada vez más deshumanizados, como pueden serlo el ámbito laboral, el político e incluso el educativo. Alerta de la importancia de la autocrítica, por no dar por sentado que el amor está presente *per se*, y volvernos cómplices de situaciones discriminatorias; el sistema familiar es un buen ejemplo de ello, aunque «La familia es nuestra primera escuela de amor» (pág.31) se puede dar la contradicción de que mientras se le declare amor a los menores se les esté maltratando con total impunidad legal y moral, ya que «Los niños son, y siguen siendo, propiedad de los adultos que, en su papel de padres, pueden hacer con ellos lo que quieran» (pág.31).

hooks insiste, una y otra vez, que solo ejerciendo el amo el amor de forma consciente, «El amor no es un sustantivo, es un verbo» (pág. 21), se podrían reparar las relaciones para sanar el trauma reprimido de las comunidades. El amor, por tanto, es un acto de voluntad individual que puede unirse a la voluntad del otro mediante la práctica, como las personas creyentes practican la oración, con regularidad y fe.

En *Todo sobre el amor,* bell va más allá de la reflexión y se atreve a fusionar el discurso espiritual (que en Occidente suele desatenderse) con el

feminismo como sistema ontológico y a textos canónicos del crecimiento personal para estimular el deseo de cambio a través de la experiencia del amor, y no solo por acumulación de teoría.

Lejos de definirlo como un manual de autoayuda, bell hooks extrae de las capacidades de este subgénero literario la importancia de elaborar herramientas prácticas en donde el cuerpo cobre la presencia que merece como agente de cambio. El «poner el cuerpo» que tanto se enuncia en el activismo feminista y en el queer cobra especial relevancia en la ética del amor. El «cuerpo en acción» que se transforma en gesto político hacia el mundo. Un cuerpo movilizado por las ideas, los sentimientos y los afectos. Un cuerpo individual que suma su poder al del cuerpo colectivo: «Optar por una ética del amor significa vivir día a día todas las dimensiones del amor: el cuidado, el compromiso, la confianza, la responsabilidad, el respeto y el conocimiento» (pág.83).

No es un camino fácil, reconoce la autora, en el ejercicio del amor habrá que enfrentarse a miedos, a prejuicios y al poder de la fisicidad, anulado durante siglos, pero será un camino gratificante que nos conecte con la vida.

En definitiva, todas y todos aspiramos al amor como meta existencial porque «el amor es nuestro verdadero destino» (pág.178). Por fin, podremos alcanzar nuestra meta si así lo deseamos. En nuestras manos está.

Laura Rubio Galletero
Instituto de Investigaciones Feministas

Notas

[1] Weil, Simone (2001). *La gravedad y la gracia*. Madrid: Editorial Trotta.

CLAIRE BISHOP (2012). *ARTIFICIAL HELLS: PARTICIPATORY ART AND THE POLITICS OF SPECTATORSHIP*. LONDRES/ NUEVA YORK: VERSO.

Artificial Hells (*Infiernos Artificiales*) es uno de los libros fundamentales sobre el desarrollo de una estética participativa en las prácticas artísticas a lo largo del siglo XX y los albores del XXI. Publicado en 2012 y merecedor del Frank Jewett Mather Prize 2013 y el Premio del Libro A.S.A.P. 2013, *Artificial Hells* ha sido traducido al español por la editorial Taller de Ediciones Económicas en México (2016). Su autora, Claire Bishop, de origen británico, es historiadora de arte, crítica, autora y profesora en el Departamento de Historia del Arte en el Graduate Center de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY). Bishop lleva a cabo una rigurosa revisión histórica y crítica del llamado arte participativo, que altera la relación tradicional entre el objeto de arte, el artista y el público, de modo que la obra deja de ser un «producto finito, portátil y mercantilizable» y pasa a ser «un proyecto en curso a largo plazo con un principio y un final poco claros», el artista es «un colaborador y productor de *situaciones*» y el público «se reposiciona como coproductor o *participante*» (p. 2).[1]

Artificial Hells se divide en nueve capítulos distribuidos en tres partes. La primera proporciona un marco teórico para el libro en su conjunto. La segunda comprende estudios de proyectos artísticos vinculados a los debates contemporáneos sobre el compromiso social en el arte y sobre los procesos de participación del público y la sociedad. Estos capítulos se agrupan en torno a dos momentos de agitación revolucionaria: 1917, en el que la producción artística se alineó con el colectivismo bolchevique; y 1968, en el que se prestó a una crítica de la autoridad, la opresión y la alienación. La última parte del libro comprende un tercer momento revolucionario fundamental, el período posterior a 1989. Los proyectos estudiados a lo largo de estos capítulos desmontan las polaridades sobre

las que se funda el discurso artístico tradicional –individual/colectivo, autor/espectador, activo/pasivo, vida real/arte–, manteniendo las tensiones entre la crítica artística y social; al tiempo que examina las ambiciones estéticas, éticas y políticas de tales prácticas, en particular, las demandas y promesas de democracia y emancipación vinculadas a estas formas del arte. El recorrido llevado a cabo en las páginas de *Artificial Hells* también muestra cómo la identidad de los participantes ha sido reimaginada en cada momento histórico (pág. 277).

El primer capítulo, introduce el debate que subyace a los proyectos artísticos participativos, valorados generalmente por sus implicaciones éticas. Bishop rechaza las connotaciones conservadoras que asocian la estética al mercado del arte y al elitismo. Destaca el valor estético y político del arte participativo por encima de su «labor social», y advierte de que esta última ha sido instrumentalizada por las políticas europeas, para crear «ciudadanos sumisos que respetan la autoridad y aceptan el «riesgo» y la responsabilidad de cuidarse ante la disminución de los servicios públicos» (pág. 14). Bishop fundamenta su análisis en el pensamiento de Jacques Rancière, quien desacredita los binarismos del discurso del arte politizado, reinventa la noción de «estética» y promueve una nueva terminología artística para analizar al espectador/a.

En el segundo capítulo Bishop analiza tres momentos clave de la vanguardia: el Futurismo italiano, el teatro Proletkult y el espectáculo de masas tras la Revolución rusa, y el Dada parisino; prácticas participativas marcadas ideológicamente que revelan «algunas de las contradicciones entre intención y recepción, agencia y manipulación, que se convertirán en problemas centrales en el discurso contemporáneo de la participación» (pág. 73).

Los movimientos artísticos de la década de los sesenta en París se abordan en el tercer capítulo: desde las derivas (*dérive*) y las «situaciones construidas» de la Internacional Situacionista, pasando por las acciones participativas ideadas por el Groupe Recherche d'Art Visuel (GRAV) y los *happenings* anárquicos y erotizados de Jean-Jacques Lebel, hasta los acontecimientos de Mayo del 68. «Es revelador que ninguno de los esfuerzos colectivos descritos anteriormente preste especial atención a quiénes podrían ser sus participantes; incluso se podría afirmar una ausencia total de conciencia de clase entre los artistas a este respecto» (pág. 103), indica Bishop.

El capítulo cuarto indaga en las formas conceptuales de arte participativo que los grupos de artistas de El Arte de los Medios, liderado por Oscar Masotta, de Buenos Aires, y del Grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario, desarrollaron a mediados de la década de los sesenta del siglo pasado. Asimismo, estudia la reconceptualización del espectador en «espect-actor» llevada a cabo por el brasileño Augusto Boal en su Teatro Invisible y, posteriormente, en el Teatro Foro, ambos con un marcado carácter político y pedagógico. En Latinoamérica, estas acciones artísticas estuvieron vinculadas a una política de izquierda y orientada al cambio social en férreos contextos de dictaduras, censura y desconfianza social. Este hecho, así como la inclusión de la clase obrera y de personas corrientes sin aptitudes artísticas en las propuestas, determina, según Bishop, sus diferencias con el arte participativo europeo y norteamericano de la época, centrado en criticar la espectacularización del capitalismo de consumo y promover la actividad colectiva sobre la pasividad individual. Estos modos de arte en Latinoamérica sentaron un precedente importante para las artes participativas de hoy, cuestionando además el supuesto de que participación es sinónimo de democracia.

La proliferación de eventos participativos en la antigua Checoslovaquia a fines de los sesenta y principios de los setenta, particularmente en Bratislava y en Praga se estudia en el quinto capítulo, junto con el trabajo del Grupo de Acciones Colectivas de Moscú. En una cotidianeidad saturada por la ideología socialista y un contexto de vigilancia e inseguridad, estos artistas desarrollaron obras existenciales y apolíticas, comprometidas con las ideas de libertad de acción e interpretación y de imaginación personal, con pequeños grupos de amigos. Este hecho problematiza «las afirmaciones contemporáneas de que la participación es sinónimo de colectivismo y, por lo tanto, inherentemente opuesta al capitalismo» (pág. 4).

El último capítulo de esta sección aborda la participación en el marco socialdemócrata del Estado del bienestar, centrándose en dos paradigmas del arte comunitario en el Reino Unido desde 1968: el Artist Placement Group (APG) —renombrado en 1989 como O+I— y el Community Arts Movement. El propósito de APG es generar prácticas colaborativas entre artistas y organizaciones de la industria, el comercio y en instituciones gubernamentales, en beneficio de ambas partes. El Movimiento de las Artes Comunitarias, en cambio, busca empoderar a la población

marginada a través de prácticas creativas participativas, en favor de la democratización cultural. Bishop se centra en dos proyectos pioneros y de larga duración: The Blackie e Inter-Action, ambos con metodologías disímiles. Las actividades de todos estos grupos inauguran el debate contemporáneo sobre la funcionalidad del arte, la institucionalización del arte social o las dificultades para evaluar y hacer crítica de estas prácticas.

La tercera parte del libro examina el «proyecto» como nueva forma artística en la década de 1990, adoptada por muchos tipos de arte: prácticas colectivas, grupos activistas autoorganizados, investigación transdisciplinar, arte participativo y socialmente comprometido, y la curaduría experimental. Bishop analiza los proyectos sociales *site-specific* «Project Unité» en Francia, «Sonsbeek 93» en Holanda, y «Culture in Action» en EEUU, así como el fenómeno de las exhibiciones performativas y la reinvención del espacio de muestra como un lugar de producción, a partir de las experiencias de «No Man's Time», del curador Eric Troncy, y de «Interpol», con curadurías del ruso Viktor Misiano y el sueco Jan Åman. Los tres son pioneros en concebir la figura del curador como colaborador o facilitador que trabaja junto a los artistas, en quienes delega la responsabilidad colectiva de crear un proyecto abierto que se desarrolle en el tiempo, con énfasis en la colaboración y mostrando el trabajo en proceso. Pese a que estas experiencias artísticas comunitarias se vieron lastradas por las diferencias ideológicas y artísticas entre artistas europeos, norteamericanos y rusos, son proyectos determinantes por su concepción del «público como plural, una combinación de participantes y espectadores de muchos niveles de la sociedad» (p. 206). Evidencian, además, la falta de un vocabulario específico para analizar las obras artísticas en la esfera social que no se reducían al activismo o al arte comunitario –carencia que se suplió cuando el arte participativo se institucionalizó a raíz de la estética relacional. Por último, Bishop analiza la noción de «la ciudad por proyectos» concebida por Christian Boltanski y Eve Chiapello.

Los capítulos finales de *Artificial Hells* se centran en dos modos predominantes de participación en el arte contemporáneo: la «performance delegada» y los proyectos pedagógicos. Bishop establece una tipología provisional de la «performance delegada», una práctica habitual desde la última década del siglo pasado, en la que el artista contrata a personas comunes o a especialistas de otros ámbitos para que realice alguna

acción conforme a sus instrucciones; asimismo, aborda el debate sobre la agencia y cosificación mercantilizada de estos sujetos. En el noveno capítulo, dedicado a los proyectos pedagógicos –en los que el arte converge con las actividades y objetivos de la educación–, se analizan enfoques muy diferentes: la Escuela de Conducta de Tania Bruguera en Cuba, el proyecto *Waiting for Godot in New Orleans* del estadounidense Paul Chan, *Wybory.pl* Paweł Althamer en Polonia y *The Bijlmer- Spinoza Festival* del suizo Thomas Hirschhorn. Bishop propone dos marcos alternativos como abordaje simultáneo de lo artístico y lo social: la noción de transversalidad de Félix Guattari y la del tercer término de Jacques Rancière: la necesidad de un «objeto mediador que se interponga entre la idea del artista y el sentimiento y la interpretación del espectador» (pág. 278). El libro se cierra con una consideración de la identidad cambiante de el público a lo largo del siglo XX y sugiere que los modelos artísticos democráticos tienen solo una relación tenue con las formas reales de democracia.

Diana I. Luque

Notas

[1] Todas las traducciones de las citas son de la autora de esta reseña.

BOHM, DAVID (1996). *ON DIALOGUE*. LONDON, NEW YORK: ROUTLEDGE

En 1996 apareció un opúsculo póstumo de David Bohm (1917-1992), prontamente traducido como *Sobre el diálogo* (Kairós, 1997), cuyo contenido procede de diversos textos y seminarios escritos o celebrados desde 1970 hasta el mismo año de su fallecimiento. Estamos, por tanto, ante muestras del pensamiento de Bohm, planteadas como textos o intervenciones independientes, y reunidas en forma de libro por su editor, Lee Nichol.

Solo dos de los capítulos fueron escritos por David Bohm, y el resto procede de intervenciones orales que tuvieron lugar entre 1977 y 1992 en Ojai (California), en la que fue residencia de Jiddu Krishnamurti. No es por tanto ocasional la relación de David Bohm con Krishnamurti, con quien mantuvo una relación intelectual durante más de veinte años, que ha quedado plasmada en diversas grabaciones. Algunas de ellas fueron publicadas en *Mas allá del tiempo* (Edhasa, 1986), obra con la que *Sobre el diálogo* comparte numerosos planteamientos.

El libro que reseñamos recoge diversas reflexiones en torno al proceso que David Bohm denominaba, sencillamente, «diálogo». Bohm lo consideraba como un medio eficaz para explorar la naturaleza del pensamiento, de la comunicación y de la atención; probablemente no se trata de la concepción más compartida del término, ya que el «diálogo bohmiano» no busca la exposición de diferentes puntos de vista, sino poner en marcha un proceso colectivo en el que la finalidad no es externa al mismo proceso.

Existen suficientes reseñas sobre esta obra como para poderse hacer un idea clara de las propuestas de David Bohm y del poder transformador que encontraba en el diálogo, tal y como él lo entendía. No es fácil, sin embargo, encontrar una reseña en una revista de teatro, como es el

caso. Dado que las aportaciones de David Bohm en algunos casos tienen ya más de 50 años, y dado que son fácilmente accesibles, probablemente tiene más sentido dedicar estas líneas al posible interés de esta obra para los estudios teatrales; a fi de cuentas, aunque el interés del autor es esencialmente compatible con el quehacer teatral: explorar la naturaleza de la comunicación y de la atención (y acaso también del pensamiento).

Una primera consideración, desde el punto de vista del teatro, es la misma naturaleza dialógica que históricamente ha tenido el espectáculo y los textos teatrales. Diálogo entendido como comunicación, pero también, prácticamente siempre en el teatro dramático, como medio de expresión del conflicto y de representación en mayor o menor medida del poder, la violencia y acaso la concordia.

Nada de lo anterior se contempla en la noción de diálogo de David Bohm; como en una suerte de interés desinteresado, para Bohm el diálogo es un proceso cuyo fin está en sí mismo. Por eso excluye, como condición previa para que el verdadero diálogo pueda surgir, la defensa del punto de vista propio, o la voluntad de hacerlo prevalecer; no se trata, pues, de una confrontación, entendida como «enfrentamiento», sino de crear las condiciones para que fluya el acuerdo, al margen del punto de vista personal y de la voluntad de imponerlo.

Entrando en los principales aspectos del libro y su posible relación con el fenómeno teatral, uno de los capítulos reseñables es «Sobre la comunicación». Aun teniendo ya medio siglo, se trata de un texto que plantea con clarividencia una situación que resulta muy actual: el exceso de información, su fragmentariedad, la comunicación instantánea y la confusión que resulta de todo ello. Bohm plantea la posibilidad de entender la comunicación como un «hacer común», no solo para «hacer comunes» determinadas ideas, sino también para crear conjuntamente algo nuevo. Este tipo de cooperación implicaría, en palabras del autor, ir más allá de la mera transmisión de datos de una persona a otras, de modo que se pueda crear algo nuevo mediante el diálogo y sus acciones mutuas.

Resulta interesante plantear la analogía con el texto teatral y su representación; la propuesta de David Bohm no parece muy aplicable entendiendo el espectáculo como la puesta en escena de un texto, a veces ya conocido por el público, y al que se asiste pasivamente, o contemplando (admirando) el resultado. No obstante, desde un paradigma diferente, en el que el texto no esté prefijado o no deba respetarse, se trata de una

propuesta que caracteriza bien el proceso creativo. En un caso extremo, como podría ser una situación de improvisación —por ejemplo, de improvisación de teatro musical, libre de las constricciones del lenguaje oral— la propuesta de David Bohm caracteriza perfectamente la actitud ideal de los participantes en el proceso creativo, en ese hacer común y la creación de algo realmente nuevo.

El espíritu del dialogo bohmiano es ajeno a la voluntad de poder o de prevalecer, ya que no se trata de participar contra los demás, sino «con» ellos. El diálogo, entendido así, puede ser un medio eficaz para revisar o «poner en suspenso» nuestras creencias. Esto es: no reaccionar, distanciarnos de nuestra reacción interna y observarla, sin intentar ir más allá. Ciñéndonos al proceso del diálogo, este sería el medio de permitir que afloren las creencias propias y ajenas, y ser conscientes de los conflictos que experimenta cada participante. Conflictos que, inevitablemente, pondrán de manifiesto las necesidades que cada uno «tiene» o experimenta.

En palabras del autor, se trata de ser conscientes de lo que creemos que es absolutamente necesario, lo que probablemente no sea percibido de igual modo por todos aquellos que participan en el diálogo. Desde este punto de vista, el diálogo es fuente de conocimiento, al permitirnos ser conscientes de esas necesidades o creencias que fundan nuestra actuación y sustentan nuestra actitud. Dejar en suspenso nuestras creencias, sin intentar defenderlas, sería un modo eficaz de contemplar los resultados de nuestro pensamiento.

Nuevamente, parece oportuno recordar la técnica del distanciamiento y el propósito de impedir la identificación del público con el personaje brechtianos, de modo que más que participar de la acción escénica, el espectador asiste como observador. Por otra parte, Brecht sostenía respecto del teatro, como Bohm respecto del diálogo, su valor como elemento para el cambio social. Tampoco carecería de fundamento establecer analogías con la caracterización del teatro postdramático que realiza H. T. Lehmann, en cuanto al propósito de ir más allá del texto como elemento principal sobre el que construir la representación teatral, el papel de la performatividad o la intención de no presentar o dificultar una lectura lineal de la obra, características todas del diálogo que propone David Bohm.

Volviendo a *Sobre el diálogo*, en el análisis de la sociedad occidental que el autor hace como científico (Bohm desarrolló su carrera profesional como físico teórico), no deja de mostrarse hasta qué punto resulta poco racional tanto el comportamiento individual, en tanto que orientado a defender creencias que pueden ser incoherentes, como el comportamiento social, por el mismo motivo. A estos efectos, Bohm propone identificar la incoherencia con la discrepancia entre nuestras intenciones y los resultados de nuestras acciones. Al respecto del comportamiento social David Bohm subraya la importancia de compartir un contenido común, aunque pueda haber disensiones u opiniones que lo maticen; y en efecto, nuestra sociedad se asienta sobre un conjunto de «significantes compartidos» que con frecuencia resultan incoherentes, aunque lo deseable sería que no lo fueran. Desde esta perspectiva, no carece de interés la nueva visión del espectador en el teatro postmoderno precisamente como agente activo en la recepción de la obra, previendo además la dificultad de que no disponga, precisamente, de estos «significantes» o referentes compartidos que faciliten su papel como espectador.

La aportación de David Bohm a este análisis de la sociedad estriba en su propuesta de que la incoherencia que puede existir es la que cada uno de nosotros aporta, de modo que no se trata de una situación a la que se asiste pasivamente. Idealmente, poniendo en común nuestras disensiones o «significados personales», podríamos ser conscientes de ellos y lograr que surja un significado coherente para todo el grupo. El diálogo sería, así, el modo de abrirnos a todos los juicios y a todas las creencias, y de difundir una actitud que permita una verdadera transformación, personal y colectiva.

Cuanto queda expuesto debería llevar a la toma de conciencia de la naturaleza de la observación atenta, en la que existe un agente (el observador) y una realidad externa (lo observado). No obstante, en determinadas condiciones (observar las propias creencias, por ejemplo) no hay distancia o diferencia entre el observador y lo observado. Entendido de este modo, «suspender» todo intento de reaccionar permite tomar conciencia de la naturaleza de nuestras reacciones y del modo en que nuestros pensamientos y sentimientos influyen en las sensaciones que experimentamos. Esta toma de conciencia es lo que Bohm denomina «propiocepción del pensamiento», concepto idéntico al de «meditación» de Krishnamurti.

Concluye esta antología con la idea del pensamiento participativo, frente al «pensamiento literal», que aspira a presentar la realidad «tal cual es», del modo más exacto posible. Ciertamente, al identificarnos con un grupo (deportivo, político, etc.) participamos del pensamiento colectivo, pero generalmente no es este el acercamiento a la realidad más frecuente en nuestra vida cotidiana. Remitiéndose a otra obra, *La totalidad y el orden implicado* (Kairós, 1988), David Bohm propone que en la medida en que nos limitemos al pensamiento literal quedará menos espacio para la participación y menos posibilidad para el dialogo. Mediante el pensamiento participativo y el diálogo, el autor propone una transformación de la conciencia, tanto en el orden individual como en el colectivo, y cree en la eficacia y la poderosa fuerza de implicación social de esa transformación. De ahí la importancia de desarrollar la capacidad de comunicarnos y de dialogar; en suma, de participar en la comunicación con los demás.

Obviamente, David Bohm no escribió sobre teatro, y no era ese su interés, que se puede calificar de metafísico; tampoco se trata de una aportación bibliográfica reciente. Pero la esencia del teatro es la comunicación, y desde el último siglo es más que eso, ya que frecuentemente persigue algún propósito más allá del estético. Consideradas así, las propuestas de David Bohm pueden facilitar un contexto o nuevas perspectivas a determinadas prácticas teatrales, o incluso a determinadas finalidades a las que el teatro postmoderno no es ajeno.

Germán Labrador López de Azcona
Universidad Autónoma de Madrid

CAMPAGNA, FEDERICO (2018). *TECHNIC AND MAGIC, THE RECONSTRUCTION OF REALITY*. BLOOMSBURY ACADEMIC

MANUAL DE MAGIA PARA OPOSICIONES

1.– *«Yo sólo creo en la Ciencia»*. He aquí la consigna de moda para quedar bien hoy en una tertulia televisiva, en una cena familiar, en una discusión laboral. Detrás de tan petulante majadería no se esconde, como pudiera parecer, el legítimo y necesario amor por el conocimiento ni la defensa del estudio, la sensatez, la competencia y la razón, sino tan sólo un gregario acatamiento del pensamiento imperante, diseñado para impedir el más mínimo debate real dentro de la sociedad inhumana en la que se nos está obligando a vivir. Gente que no sabe qué es la tabla periódica ni ha oído hablar de las leyes de la termodinámica se dedica, en sus redes sociales, en sus conversaciones privadas y públicas, ¡en los grandes medios!, al histérico proselitismo de esa «ciencia» que además identifica sistemática y erróneamente con la fanfarria tecnológica y, de paso, con la «racionalidad». Como en el final de *Divinas palabras*, estos individuos se inclinan ante un lenguaje que les apabulla precisamente porque no lo entienden y temen verse excluidos. Su respuesta no es más que un batiburrillo de ignorancia, miedo y fe, que pasa por alto el hecho capital de que la ciencia no está ahí para aplaudirse a sí misma ni para establecer capillitas, sino para cumplir con su propia etimología: *scire*, esto es, *saber*.

No es, históricamente, la primera vez que sucede algo así. Los mismos psicópatas que establecieron el Terror en la Francia revolucionaria impusieron, al mismo tiempo, el Culto de la Razón, acatado irracionalmente por aquella chusma furiosa. Esta conversión de la razón en religión es el resultado paradójico de separar y enemistar el conocimiento científico y el pensamiento trascendente, lo cual no es sólo una

barbaridad sino sobre todo una falsedad. Porque pese a lo que se enseña hoy en día, ciencia y trascendencia han estado siempre muy cerca. Recuérdese, por ejemplo, que la Royal Society, la primera academia de ciencias británica, fue fundada por un grupo de gente que se dedicaba a la alquimia, y que la Iglesia no sólo *no* ha sido enemiga del pensamiento científico (como se nos vende ahora, por ejemplo a través de la burda simplificación del caso Galileo) sino que ha sido una de sus principales promotoras. En fin, Descartes, padre del racionalismo y del pensamiento científico moderno, formuló su método a partir de una sucesión de sueños místicos que le había anunciado el «espíritu» -o, según otros, el «ángel»- de la Verdad. Al levantarse de aquella noche misteriosa su primera acción fue rezarle a la Virgen y prometerle una peregrinación...

2.– Como escribió Rabelais en un pasaje célebre de *Pantagruel*, «la ciencia sin conciencia es la ruina del alma», y por eso cuando se fuerza la separación entre ambas visiones del mundo se consigue un engendro como el de los revolucionarios de 1789, que sembraron sus grotescas celebraciones del Culto de la Razón con guiños a las religiones egipcias o al pitagorismo, demostración de la descomunal incoherencia intelectual que caracterizaba a aquella horda. Como nos recuerda la ciencia (la de verdad) a través de la tercera ley de Newton, «Actioni contrariam semper et æqualem esse reactionem»: toda acción tiene una reacción igual y opuesta. Y por eso, obedeciendo al movimiento pendular, cada ciclo de adoración ciega de la razón lleva consigo, como reacción y complemento, el germen de otro impregnado de los elementos más superficiales de lo «mágico». Si bien tendemos a identificar el siglo XVIII con la Ilustración y el Enciclopedismo, lo cierto es que se trata también del periodo en el que se ponen de moda las sectas masónicas y los Iluminados de Baviera y se popularizan personajes tan equívocos como Cagliostro o Saint Germain. Y lo mismo sucede ahora; en pleno siglo XXI, vemos cómo el péndulo oscila convulsivamente entre la religión cientificista (esto es, una ciencia que no es ciencia y que no se aprende ni se entiende, pero se venera) y la reverencia por la «espiritualidad» (es decir, una trascendencia exótica que ni siquiera hace falta entender ni aprender porque tampoco obliga a nada), creyendo que esas dos idolatrías son las únicas perspectivas en las que puede uno instalarse legítimamente. Pero no nos dejemos engañar: una táctica clásica del poder es la de crear su propio contrapoder para construir el espejismo de que existe «libertad de elegir», mientras mantiene ambos polos bajo control. Precisamente ciencia

y magia, las de verdad, sirven, ambas, para combatir la ignorancia y refutar este tipo de falacias.

3.– La naturaleza de la actual reacción pendular queda reflejada en el hecho de que es ahora el mundo académico (encarnación oficial moderna de la «ciencia» y de la «razón») el que parece haberse entusiasmado, de la mañana a la noche, por un universo que, hasta hace muy poco, despreciaba abiertamente. Por decirlo así, lo «mágico» tiene por fin el *placet* de la academia como tema para tesis. Se encuentra uno con títulos como *Hacia un nuevo comparativismo en el estudio del esoterismo*, *Lo esotérico en la posmodernidad*, o *Esoterismo occidental: hacia un modelo integrado de interpretación*[1], que son publicaciones reales aunque parecen formuladas por algún personaje de John Cleese.

Por supuesto, no es la primera vez que «lo mágico» se cuela en este ámbito. Piensa uno en investigadores importantes como Frances Yates, Ioan Culianu o E. M. Butler. Pero convengamos en que tan valiosos autores han estado siempre en los márgenes. Culianu se movía en el ámbito impreciso de la Historia de las Religiones y la propia entrada española de la Wikipedia habla de la posición académica de Yates como *«discreta y marginal»*. Por lo demás, que tanto Yates como Butler fueran mujeres en un mundo dominado entonces casi exclusivamente por la mirada masculina es más que significativo. Por otra parte, obras como *Giordano Bruno y la Tradición Hermética*, *Eros y magia en el Renacimiento*, o *El mito del Mago* son de una gran honestidad intelectual: llegan hasta donde pueden llegar sin pretender ser lo que no son, manejan los datos con limpieza y precisión, y, *last but no least*, se leen con gusto, interés y claridad. Uno puede estar de acuerdo o no con lo que se expone allí, puede interesarle o no, pero lo *entiende*, y entiende dónde se pretende ir a parar con aquello.

La actual moda de lo mágico-académico es otra cosa. Del mismo modo que hace unos años las humanidades posmodernas descubrieron el lenguaje de la física y se pusieron a saquearlo sin ton ni son, convirtiéndolo en pura cháchara (recuérdese el «escándalo Sokal»), ahora han encontrado un filón en lo «esotérico». Al fin y al cabo, la norma no escrita del academicismo posmoderno consiste en que cuanto más abstruso sea uno mejor cimenta su prestigio intelectual. ¿Y qué hay mejor que la retórica mágica para eso?

Entiéndase que al decir «académico» no nos referimos exclusivamente a cuanto sale de la universidad, sino también, y sobre todo, a aquello que aspira a *entrar* en ella. Ese tipo de libro que es carne de

seminario, escrito para recibir los parabienes de los colegas y, con un poco de suerte, algún tipo de beca para investigación. El autor del volumen que ha dado pie a este artículo, Federico Campagna, se nos presenta, según todas las biografías que pueden encontrarse de él, como un activista anarquista, «filósofo y escritor independiente», como dice su página en la editorial Akal, y cofundador de una «plataforma multilingüe de pensamiento radical». Y sin embargo, el libro en sí parece escrito por el más convencional interino para usarlo como tesis con la que lograr la *tenure* en alguna universidad norteamericana de provincias. El autor utiliza mucho palabras como «ontología», «epistemología» o «hipostasis» y escribe frases como ésta: «Siendo la unidad referida al fenómeno de activación de una posición dentro de una serie, y la EGA (Entidad General Abstracta) percibida como históricamente dirigida a la experiencia existencial del mundo de la Técnica, la EGA como cuarta hipostasis cosmogónica define la apariencia de los patrones de activación en el mundo de la Técnica.» Sokal, sin duda, disfrutaría con esto.

4.– «Este es un libro para aquellos que yacen derrotados por la historia y por el presente». Así empieza el volumen, y es, ciertamente, una declaración de intenciones. «En años previos había creído que el catálogo de atrocidades de nuestro tiempo reclamaba una forma de intervención que fuera quintaesencialmente política (...) Entonces, el desarrollo de los acontecimientos y la aparente imposibilidad de poner fin tanto a la desintegración de aquellas instituciones que habían impedido el regreso de las recientes atrocidades como al camino abiertamente suicida del desastre ecológico, empezó a infundirme una duda. De algún modo parecía como si el registro de lo posible se hubiera encogido dramáticamente, y que nuestra capacidad para actuar de forma diferente, e incluso de imaginar de maneras distintas a la ya inscrita en el presente, había sido reprimida de una vez y para siempre.» El autor, como muchos otros provenientes del adanismo activista a la mode, acaba de descubrir que su ingenuidad política no vale para nada. Nuestras vidas, dice, han sido «colonizadas bio políticamente por la Técnica» (entendido este término a la manera de Jünger) y eso nos impide formular soluciones a los problemas del mundo. Pero, ¡regocijémonos!, frente a esta coyuntura aparece una alternativa: La «Magia», como lenguaje paralelo y *«terapéutico»*, que nos permitiría salir del bloqueo.

Sin considerar siquiera la irritante manía de ciertos intelectuales de pensar que lo que les pasa *a ellos* es lo que nos pasa *a todos los demás*, el

libro hace aguas por todas partes. De entrada, la oposición entre Técnica y Magia es cuestionable, y la afirmación de que una «representa el espíritu de una fuerza del Norte» y la otra «pertenece al área del Mediterráneo» responde a los tópicos más manidos. Si de lo que se trata es de ponerse estupendo con el lenguaje podríamos empezar diciendo que la magia, como escribe René Guenon, autor que Campagna menciona a menudo pero al que no parece haber entendido, «pertenece al dominio de la ciencia y, más precisamente, de la ciencia experimental»[2]. Es decir, se trata de una técnica o de una serie de ellas, y por tanto, no constituye per se alternativa a nada porque no es una idea, ni mucho menos una cosmogonía. Si algo se opone de verdad al universo estéril de la Técnica es eso que Aldous Huxley denominaba la filosofía perenne, y que se conoce también como la Tradición, donde la magia ocupa un espacio «muy de orden inferior», como ha aclarado el propio Guenon. Quienes han elegido articular su vida y sus reflexiones en torno a la Tradición no hablan de sí mismos como «magos» ni de su trabajo como «mágico». Por el contrario, se refieren a él como Ciencia y como Arte indistintamente, lo cual, de por sí, ya es una buena pista, si es que uno quiere empezar a entender algo de esto. La idea, por tanto, de que existe un «pensamiento mágico» (Es decir, opuesto al «racional») es inválida como punto de partida. El concepto en sí fue formulado por la generación de Frazer y retomado luego por antropólogos como Levy-Bruhl o Levi-Strauss, y proviene de un prejuicio: aquél según el cual el «salvaje» piensa de una forma diferente, por definición, a la racionalidad «civilizada». Pero no existen los «salvajes», ni han existido nunca. Toda sociedad humana es compleja e inteligente, aunque unas difieran de otras. Por lo demás, los miembros de las sociedades tribales son tan «racionales» como cualquiera de nosotros en sus vidas cotidianas. Incluso en nuestro propio mundo «civilizado y moderno», la idea de que lo mágico va unido a lo irracional o lo contra racional se demuestra como falsa: ¡Nadie más racional que el propio Guenon!

Lo que Campagna tampoco entiende es que tanto la Tradición como la magia son cosas eminentemente prácticas, no ideas sobre las que debatir. Y así, como buen intelectual, lo que hace es colocar sobre la mesa de disección todas las lecturas que ha efectuado, haciéndoles la autopsia y rescatando términos o conceptos que le vienen bien para componer una tesis decidida de antemano. La hiper estructuración del libro es otro rasgo academicista: introducción, definiciones, cinco «hipostasis» en un

lado, cinco en el otro, conclusiones, casi como si hubiera dejado a punto el temario para clase. Tentado por el exotismo y dejándose llevar por esa idea ya citada de que la magia es mediterránea, elige sobre todo fuentes y terminologías orientalizantes (Lo cual es absurdo geográficamente, pero como él mismo justifica enseguida: «Mi Mediterráneo es un lugar de la imaginación más que un producto de la cartografía»). Pero la Tradición es justo lo opuesto del exotismo: darse cuenta de que todo no es más que una sola cosa (Guenon, una vez más: «La doctrina de la Unidad, es decir, la afirmación de que el Principio de toda existencia es esencialmente Uno, es un punto fundamental común a todas las Tradiciones ortodoxas.»[3])

Tiene uno la impresión de que Campagna, anarquista decepcionado, busca restaurar su fe política a través de una comprensión forzada de lo «mágico». De hecho habla literalmente de la magia como «una forma particular de anarquía». Si esto es así, debería haberse centrado en la Magia del Caos, que va desde Osman Spare hasta Grant Morrison, pero quizá pensó que estas cosas iban a ser demasiado para su tribunal de oposiciones...

Al final, lo más grave es su incapacidad para entender que, si con algo tiene que ver el lenguaje de la magia, es con la belleza. La magia, como bien entendió Robert Graves, es territorio de la Poesía, no de los plomizos Estudios Culturales. Dado que el mundo de lo trascendente es, por definición, inefable, sólo los rebotes del lenguaje simbólico permiten acercarnos a él (y acercarse *no es describir*). Por eso el autor se ve obligado todo el tiempo a decir: el término tal o cual no significa lo que habitualmente pensamos, o a preguntar ¿qué es lo inefable?, ¿qué es la realidad?, ¿qué es la magia?, sin responder a sus propias preguntas más que con retórica y *namedropping*.

Todo el mundo ha oído hablar alguna vez del final del *Tractatus* de Wittgenstein (uno de los grandes libros *mágicos y científicos* del siglo XX): «De lo que no se puede hablar hay que callar». Menos conocido es el hecho de que cuando el filósofo presentó su obra ante el tribunal de doctorado de Cambridge (Bertrand Russell y George Edward Moore, nada

menos) les dijo: «No se preocupen. Sé que jamás lo entenderán». Luego les dio una leve palmadita en el hombro y se marchó.

Ignacio García May

Notas

1 Por comodidad, tomo estos títulos de la página en inglés de Wikipedia sobre Esoterismo Occidental, pero basta con echar un vistazo a los catálogos de las diversas editoriales para encontrarse con muchos más.

2 En la Introducción general al estudio de las doctrinas hindúes.

3 Et Tawhid, para *Le voile d'Isis*, julio 1930

FREIRE, PAULO (2005). *PEDAGOGÍA DEL OPRIMIDO*. MÉXICO: SIGLO XXI.

Esta obra, escrita en 1968, fue publicada originalmente en 1970, en inglés y español, ya que el autor, que había sido encarcelado durante setenta días tras el golpe de estado organizado por el ejército y apoyado por Estados Unidos contra el presidente Goulart, se encontraba en el exilio. Hasta 1974 el libro no pudo ver la luz en Brasil. Fue en el exilio, primero en Bolivia y más tarde en Chile y Estados Unidos, donde Freire puso por escrito sus ideas sobre la alfabetización que había desarrollado en el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Recife. Su primer libro en esta línea fue *La educación como práctica de la libertad*, publicado en 1967, al que seguiría en poco tiempo el que reseñamos.

Después de aquella primera edición de 1970, *Pedagogía del oprimido* se ha convertido en un clásico de la pedagogía contemporánea. El ejemplar que manejamos, publicado en 2005, indica en su portada que es la quincuagésimoquinta edición, pero este es un dato ya obsoleto. En la actualidad se pueden encontrar en las librerías españolas dos ediciones distintas, las dos de 2012, por lo que es harto probable que a estas alturas estemos por más de sesenta ediciones solamente en castellano. La obra está traducida a prácticamente todos los idiomas y ha llegado a todos los rincones del planeta.

Después de la muerte de Freire, en 1997, numerosas instituciones en todo el mundo se han ocupado de mantener su legado y de profundizar en sus planteamientos educativos. En España hay por lo menos un Instituto Paulo Freire y dos cátedras Paulo Freire en universidades españolas.

La propuesta pedagógica de Paulo Freire parte de la crítica de lo que denomina «visión bancaria de la educación»:

> En la visión «bancaria» de la educación, el «saber», el conocimiento, es una donación de aquellos que se juzgan sabios a los que juzgan ignorantes. Donación que se basa en una de las manifestaciones instrumentales de la ideología de la opresión: la absolutización de la ignorancia, que constituye lo que llamamos alienación de la ignorancia, según la cual esta se encuentra siempre en el otro. [...] De ahí que ocurra en ella que:
> A. El educador es siempre quien educa; el educando el que es educado.
> B. El educador es quien sabe; los educandos quienes no saben.
> C. El educador es quien piensa, el sujeto del proceso; los educandos son los objetos pensados.
> D. El educador es quien habla; los educandos quienes escuchan dócilmente.
> E. El educador es quien disciplina; los educandos los disciplinados.
> F. El educador es quien opta y prescribe su opción; los educandos quienes siguen la prescripción.
> G. El educador es quien actúa; los educandos son aquellos que tienen la ilusión de que actúan, en la actuación del educador (págs. 79-80).

Frente a esta concepción, Freire propone una educación liberadora, basada en el diálogo y la colaboración, una pedagogía que tiene como protagonista al educando, que deja de ser un mero recipiente sobre el que volcar los saberes del educador para convertirse en el conductor de su propio aprendizaje.

Se puede plantear qué tiene que ver esta humanista concepción de la educación con el mundo del teatro. Y, efectivamente, Paulo Freire no creó su sistema como una alternativa teatral, por más que el dramaturgo y director brasileño Augusto Boal, basándose en las ideas de Freire, creó su propio sistema teatral, el «Teatro del oprimido», que aplica muchos de los principios y las técnicas que proponía Freire. El hecho es que, incluso sin acudir a Boal, muchas de las afirmaciones de *Pedagogía del oprimido* se pueden aplicar al mundo del teatro, ya que su metodología, basada en el diálogo y en la intervención activa del educando en su propio proceso educativo, tiene un marcado carácter teatral:

> Al intentar un adentramiento en el diálogo, como fenómeno humano, se nos revela la palabra: de la cual podemos decir que es el diálogo mismo. Y, al encontrar en el análisis del diálogo la palabra como algo más que

> un medio para que este se produzca, se nos impone buscar, también, sus elementos constitutivos.
> Esta búsqueda nos lleva a sorprender en ella dos dimensiones -acción y reflexión- en tal forma solidarias, y en una interacción tan radical que, sacrificada, aunque en parte, una de ellas, se resiente inmediatamente la otra. No hay palabra verdadera que no sea una unión inquebrantable entre acción y reflexión y, por ende, que no sea praxis. De ahí que decir la palabra verdadera sea transformar el mundo (pág. 105).

Pedagogía del oprimido, escrita en 1968, año de grandes esperanzas revolucionarias, obra de un marxista cristiano como era Paulo Freire, que cita a Marcuse, a Erich Fromm, a Marx y Engels, a Ernesto «Che» Guevara y a Mao Tse Tung (tal como se escribía entonces), tiene un marcado carácter de época. No solo sus ideas, sino la propia forma de escribir, se relacionan con la «Teología de la liberación», que fue tan potente en aquellos años antes de ser destruida por la curia vaticana. Esto no le impide que sea un libro de completa actualidad, básico para cualquiera que pretenda una educación -y un teatro- como «práctica de la libertad».

Fernando Doménech

MELGARES, MIGUEL ÁNGEL (2021). *PERFORMANCE. ACTUACIÓN EXTRAÑA EN LA QUE APLAUDES SIN ENTENDER*. GRANADA: CENTRO JOSÉ GUERRERO DIPUTACIÓN DE GRANADA

Ante la evolución que el Performance ha conllevado en las últimas décadas, este libro hace presente este cambio, palpable, analizable y debatible. En la mínima historicidad del concepto, que nace para desmontar el adocenamiento de la ficción y la pasividad condicionada del espectador, revolviendo el proceso activo de las artes en sus contextos escénicos y visuales-plásticos, nos propone un recorrido sucinto y plausible desde el que atender a esta perspectiva transformadora.

La señal de este libro da cuenta de que la evolución se traza entre recolocarse en la vicisitud genealógica de la transgresión y ruptura con las convenciones y normas culturales, estéticas y artísticas frente a la asunción de un marchamo de espectacularidad y funcionalidad artística en el uso y consumo del espectador.

La aparente traición o cambio de rumbo es analizado en los diferentes episodios, desde rigor analítico de la evolución en su breve historia, desde la mirada a la transformación en los referentes genealógicos, desde la irrupción de una intervención de nuevos espacios de exhibición, desde la reconducción de influencias de las renovaciones escénicas, desde la actualización del análisis histórico de la propia evolución del término en su desarrollo genuino y su relación con las actuales propuestas creativas, desde la ampliación de un público más universal y menos radical, en definitiva, acercamiento a una ligera estandarización frente a una defensa de intención política imposible de abandonar.

Aborda rápidamente el concepto de «giro performativo» que se produce a partir de las Vanguardias europeas, aumentadas por la impronta americana, volviéndose un cauce simultáneo entre ambos continentes con nuevos territorios de lo estético en la experiencia del arte.

De ahí, nuevas referencias evolucionadas desde del desgaste del concepto «Performance Art» para agregar, por ejemplo, la «estética de la experiencia» vinculada por la vivencia intersubjetiva y la intercorporeidad entre el performer y el receptor.

Términos como presencia, singularidad, cuerpo y trasgresión, sumados a inmaterialidad, temporalidad, corporeidad subyacen al territorio epistemiológico de los estudios del Performance.

También realiza una discusión pertinente sobre los cambios paradigmáticos que los sustantivos «performativo, performático, performatividad, performance» recorren en la contemporaneidad del arte, afectado por la interrelación entre la valoración de artes vivas que operan significativamente en el contexto de artes muertas en su dimensión paradigmática del arte, de las artes. Esa afectación, ahora en transformación, continúa su avatar, aun cuando ya no se sabe cómo actuar en la catalogación y documentación del espacio del Performance, entre la contradicción operante en un análisis de perspectiva sistémica que le obliga a su detalle de historicidad frente a su consecuente coherencia y lógica de la inmaterialidad como referente que lo distancia del anquilosamiento que le obliga la perspectiva documentadora.

El discurso trasgresor del que nace se acomoda en esta tendencia de documentar e historiar los diferentes discursos comprometidos. A su vez, el aprovechamiento de la exhibición museística está detrayendo esta irreverente labor radical en pos de una «economía de la presencia museística», frente a la estática esteticidad acostumbrada. Esta renovación del «museo» aprovechando la incorporación del Performance, enmarca un sugerente análisis.

La renovación del concepto acuñado como Performance art, aglutinante pero demodé, y su planteamiento de incluirlo en el panorama de la discursividad del arte contemporáneo opera en esta circunstancia también. El Performance art se constituyó a partir de la transformación de lo material en inmaterial, lo permanente en efímero, pero chocaría con lo productivo económicamente pues era incompatible con la inmediatez.

Asimismo, la renovación e incorporación de lenguajes artísticos en la contemporaneidad en la asunción de la corporeidad como referente fundamental, como discurso irruptor en la performatividad de la exhibición o muestra del performance, coadyuva una circunstancia más en este proceso. Procedimiento y evolución del minimalismo estético configurante de la Performance Art y el origen en las vanguardias,

frente a la dimensionalidad de la presencialidad ligada a lo espectacular en el cruce con la recepción museística. Cómo perdurar, mostrar la durabilidad de un performance, es una de las posibilidades en la exhibición museística, una opción para amortizar el proceso presencial y de productividad de la actualidad del Performance.

Un aporte más, cómo seguir adelante con el genuino propósito del Performance: Autenticidad, verdad y presencia, frente a lo ficcional. El debate histórico de las renovaciones nacidas de las vanguardias, de las rupturas performativas planteadas por Brecht y Artaud hasta las miradas de la performatividad teatral de Living, Grotowski, Barba, Brook, Chaikin, Schechner, entre otros, unidas a la danza contemporánea, Bel, Charmatz, o la panorámica de Cunningham o Keersmarker, territorios en su evolución desde lo performático siendo puntos de inflexión que convierten y trasforman esta involución del arte y el espectáculo, configuran y amplían el detalle de este análisis documental de Melgares.

Por último, el receptor, como dramaturgia del espectador, desde el gran «efecto inmediato» que logra el Performance, frente a cómo se puede volver «permanente y durativo» por el fin productivo exhibidor. También cómo no abandonar el tono y discurso político frente a la participación del público, la polémica con la «performance delegada» a público activo de forma indirecta o incierta. O activos performers noveles o inexpertos frente a la reproducción profesionalizadora del performance en distintos contextos de exhibición con realizadores profesionales. O la participación como un público con decisión, analizado desde los conceptos de Ranciere o desde la «estética relacional» de Bourriaud. Se vuelven cauces cruzados y controvertidos, plausibles, pero intrínsecamente polémicos en el devenir del principio y finalidad del performance, qué hacer desde su referencialidad de fin político y cambio social transgresor.

Finaliza con una documentación de talleres realizados por distintos artistas actuales del arte y el performance sobre la impronta y actualidad en contextos culturales, políticos, artísticos y sociales. Todos bajo el nombre de «BastardScene», realizados en la Facultad de Bellas Artes de Granada, Alonso Cano.

Se nos presenta un libro que nace de una condición exegética, que aflora una magnífica lectura de lo que puede hallarse en el documento de su tesis, que propone y mantiene un discurso coherente y procedimental

en el análisis y estudio de qué supone hoy día el ejercicio del Performance en el territorio del arte y la sociedad. Supone una mirada sucinta y responsable que anima a evolucionar desde los referentes y análisis canónicos frente a los renovadores, que aparecen en su bibliografía, Godlberg, Marvin, Schechner, Prieto, mediados por Derrida, Fischer-Lichte, entre otros.

Un ameno y honesto acercamiento para una necesaria profundización ulterior, si se desea, porque al contrario a su irónico título, pero memorable, abunda en un actual y excelente análisis del Performance.

David Ojeda

NANCY, JEAN-LUC (2000). *LA COMUNIDAD INOPERANTE*. CHILE: LIBROS ARCES-LOM

En *La comunidad inoperante*, Jean-Luc Nancy revisa el concepto de comunidad, como idea propia del pensamiento moderno, que concibe que a partir de la razón el ser humano puede alcanzar una suerte de sociedad utópica donde se realicen los ideales de justicia, igualdad y libertad ilustrados de manera cooperativa.

En contra de las nociones occidentales comunitarias, Nancy dedica gran parte de su pensamiento a deconstruir el «mito» de una sociedad primitiva que subyace al discurso moderno, precisamente para cuestionar la naturaleza de un poder presuntamente inmanente, y sustituirlo por una concepción relacional de lo comunitario.

Para llevar a cabo esta deconstrucción, siendo fiel a Derrida (su maestro) Nancy compara el concepto moderno de sociedad (*Gesellschaft)* con el concepto premoderno (*Geminschaft),* el cual remite a una sociedad idílica, y armoniosa en la que los lazos comunales son reales, opuestos a la alienación y la desintegración social, consecuentes del incipiente individualismo que ha desintegrado los valores y las normas comunitarias.

Nancy salta rizomáticamente a lo largo de la historia ofreciendo ejemplos de cómo un gran número de pensadores han analizado el mismo concepto, hasta convertirlo en lugar común. Encontramos así la idea de comunidad perdida en todo tipo de paradigmas: desde la familia natural, la polis de Atenas, la República romana, la comunidad cristiana, el buen salvaje rousseaniano, hasta las comunas. Esta suerte de horizonte, o nostalgia de un pasado mejor es recurrente en el pensamiento político occidental. Sin embargo, Nancy considera que el concepto real de comunidad todavía no ha sido identificado, y es necesario sacarlo a la luz, para evitar la alienación de los individuos.

Cabe contextualizar esta revisión de la idea de comunidad en un momento en que el ideal comunista ha devenido, de facto, en políticas totalitarias. Nancy asiste a la «crisis del Comunismo», es decir, a la caída de los gobiernos denominados socialistas de la Europa del Este, la cual se encuentra ligada al fin de los ideales utópicos del 68. De forma incidental, estos hechos marcan el consecuente triunfo del pensamiento liberal, hasta el punto de que pensadores como Fukuyama, concluyen con que la caída del comunismo implica el fin de la historia. A partir de aquí, Nancy se preguntará, paralelamente a otros contemporáneos como Habermas, si otro modelo comunitario es posible, dado que el triunfo del positivismo y del industrialismo ha dado paso a un nuevo paradigma de individuos atomizados.

En primer lugar, Nancy aborda la idealización de las sociedades comunitarias a partir de la desconfianza: «ya sea que esta conciencia se conciba a sí misma como retrospectiva, o que, haciendo caso omiso de las realidades del pasado, construya imágenes de este en aras de una visión ideal, debemos desconfiar de ella».

En efecto, subraya el filósofo que la búsqueda de una identidad ha sido una de las preocupaciones occidentales desde los inicios de su filosofía, así como uno de los motivos del disenso, y la confrontación entre pueblos. Desde el momento en que nuestra historia se identifica con la partida de Ulises, y el inicio de la rivalidad, se dibuja un escenario bélico que va a caracterizar la ideosincrasia occidental.

La identidad, la necesidad de volver una y otra vez sobre la idea de la pertenencia a un grupo étnico ha sido el criterio utilizado en las sociedades comunistas, pero también en nuestra sociedad actual, y en los orígenes de Occidente para demarcar la diferencia entre el bien y el mal, entre el nosotros y ellos, lo cual ha servido y sirve como argumento para legitimar la violencia de unos estados sobre otros. No hay más que echar un vistazo al concepto de «problema migratorio», que sigue intacto a día de hoy: los ciudadanos de todo el mundo sospechan que los valores de los grupos de inmigrantes puedan amenazar la identidad de su región, afectando así a la solidaridad social. El temor en Europa Occidental, y otros lugares, parece ser que cualquier afluencia de extranjeros pueda cambiar la vida pública tan dramáticamente que ponga en peligro la identidad propia.

Por otra parte, Nancy nos pide que también sospechemos de las sociedades democráticas que se presentan como defensoras de la libertad

y los derechos humanos. En efecto, la década de los 80 en Occidente representa el triunfo de la tecnocracia, cuyo fin dista mucho del concepto originario de soberanía popular. El máximo síntoma de la pérdida de la comunidad se encuentra en la experiencia de ese individuo atomizado que ha perdido la capacidad para relacionarse en sociedad. El nuevo horizonte mercantilista no sigue los intereses de los ciudadanos, sino exclusivamente los del mercado. Al convertir la sociedad en un producto intercambiable, se diluye el sujeto de derecho moderno, y con este la dignidad humana. A la luz de los hechos, Nancy considera que hay que repensar cuáles han sido los errores del programa moderno: propone un tipo de libertad 'no subjetiva', que sustituya al libre albedrío kantiano que presentaba la voluntad como una suerte de causalidad incondicional. No obstante, Nancy, influido por la filosofía de Heiddeger, considera que el sujeto está sujeto al tiempo. Su fundamento es el ser finito. Por tanto, este va a ser el máximo determinante en su libertad. El sujeto está sujeto al mundo, está sujeto al otro, en definitiva. No tiene sentido la subjetividad autónoma de Kant, pues enajena al ser humano de su existencia, como ser-en-el-mundo, determinado por la causalidad empírica.

El sujeto atomizado creciente de las sociedades presuntamente democráticas de Occidente en los años 80 vive creyendo que está solo. Sin embargo, para estar realmente solo, tendría que ser el único sujeto, y esto es una contradicción, porque, lógicamente, para que se dé un sujeto, es necesario que este se refleje en un otro sujeto. Llevando este argumento al extremo, Nancy plantea que para ser uno, este tendría que ser un uno absoluto. Como acabamos de ver, esto no es exclusivamente contradictorio a nivel existencial, sino también a nivel lógico. En definitiva, lo que Nancy quiere poner de manifiesto es que somos entidades existenciales relacionales. Nuestra existencia depende de que existimos en/con el otro, y en este y único sentido somos parte de lo comunitario.

Teniendo en cuenta el pensamiento de Bataille, Nancy reflexiona sobre la muerte, como condición fundamental de nuestra existencia: la muerte es lo único que no podemos compartir con los otros. Es la confrontación con la muerte la forma *auténtica* de ser, y su condición es fundacional para la comunidad. Bataille recoge la idea de que solo entendemos que vamos a morir a partir de la experiencia de la muerte de otro. Estamos conectados con nuestros muertos. Sabemos que ese es nuestro destino porque somos como los que nos precedieron. Nancy *dialoga* con Bataille y Heidegger, hasta concluir que *solo* en la relación con

los otros podemos concebir lo individual. Es la fragilidad lo que hace que los seres humanos tengamos la necesidad de la política. El contrato social no surge, así, de una vuelta a un pasado primitivo *puro,* sino a una necesidad existencial, en la que los individuos co-dependemos de los otros.

Paloma Arroyo Caballero

RANCIÈRE, JACQUES (2010). *EL MAESTRO IGNORANTE. CINCO LECCIONES SOBRE LA EMANCIPACIÓN INTELECTUAL*. BARCELONA: LAERTES.

El profesor emérito de Estética y Filosofía política de la universidad de París VIII, Jacques Rancière, publicó en los años ochenta esta conocida obra, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, donde plasmaba las ideas revolucionarias que expuso el pedagogo Joseph Jacotot, lector de literatura francesa en la universidad de Lovaina, durante el siglo XIX proclamando la *emancipación intelectual* a través de la enseñanza de lo que él ignoraba, para llegar a la máxima de que todos los hombres tienen igual inteligencia. Alejándose del modelo de instrucción clásica basada en el método del maestro explicador, Jacotot abogaba por enseñar lo que se ignora emancipando al alumno, es decir, obligándole a usar su propia inteligencia.

Rancière presenta en su obra las ideas pedagógicas del maestro francés del siglo XIX a los lectores y alumnos del siglo XX a partir de cinco lecciones*: Una aventura intelectual, La lección del ignorante, La razón de los iguales, La sociedad del menosprecio* y *El emancipador y su mono*. En ellas, desarrolla las teorías de Jacotot defendiendo el modelo del maestro emancipador. Dicho modelo partiría del aprendizaje sin maestro explicador, sin el sabio que transfiere sus conocimientos a sus discípulos confirmando una desigualdad en el acto mismo que pretende reducir, buscando una vía basada en la libertad del alumno, forzando el desarrollo de sus capacidades, sin vincular una inteligencia con otra inteligencia. La emancipación intelectual se basaría en un acto de una inteligencia que solo obedece a sí misma, aunque la voluntad, según las tesis de Jacotot, obedecería a otra voluntad.

En las dos primeras lecciones Rancière presenta el método de Jacques Jacotot no como un método para instruir al pueblo sino como una *buena nueva* que declaraba que se puede enseñar lo que se ignora basándose

en la *enseñanza universal* a partir del principio de que todos los hombres tienen una inteligencia igual. La igualdad era para Jacotot un punto de partida, no un fin a conseguir. El aprendizaje de memoria, según estos parámetros, no era inteligencia, repetir no era saber y la comparación no era razón.

Lo que importa en la vía emancipadora es la atención al acto que pone en marcha la inteligencia: la voluntad de hacer. El método propuesto va en contra de la desigualdad que profesa la instrucción explicadora, que es considerada como un acto de atontamiento. La emancipación se centra en el alumno, es el método del alumno no del maestro, alejándose del socratismo y centrándose en el desarrollo de la atención y en la toma de conciencia de las capacidades. "Siempre hay algo que el ignorante sabe y que puede utilizar de punto de referencia con el cual relacionar cualquier cosa que quiera conocer", sentencia Rancière aplicando el principio de *todo está en todo* de la pedagogía de Jacotot. La tautología de la potencia, defendida desde esta perspectiva, conduce a la igualdad de inteligencias. En consecuencia, lo que atonta al pueblo no es la falta de instrucción sino la creencia en la inferioridad de su inteligencia.

En la tercera lección se defiende la suposición de la igualdad de inteligencias partiendo de la idea básica de que *el hombre es una voluntad servida por una inteligencia*. Para Rancière, la inteligencia es atención y búsqueda antes que recombinación de ideas y conceptos, destacando la voluntad como potencia de actuar. Un individuo puede todo lo que quiere, declaraban las enseñanzas del profesor ignorante Jacotot. El alumno aprende a encontrar en los libros las herramientas para su expresión y cada uno es artista, pues puede hacer de todo trabajo un medio de expresión. En consecuencia, el ser emancipado no se limita a experimentar, sino que busca compartir, rechazando la división clásica entre los que saben y los que no saben, entre los que poseen y no poseen la propiedad de la inteligencia. Una pedagogía en horizontal y no en vertical. Sin jerarquías. Desde esta perspectiva, igualdad e inteligencia y razón y voluntad son sinónimos.

La cuarta lección aborda el concepto del *menosprecio*. Partiendo del principio de la igualdad, se destaca la pereza como pesadez material de la inteligencia que tiene por principio el menosprecio. Dicho concepto es la pasión de la desigualdad. Rancière concluye que el mal social proviene de la expresión "tú no eres mi igual". El menosprecio conecta con el sentimiento de desigualdad de las inteligencias provocando la

distracción del sujeto y la subversión del orden social. A partir de los principios del maestro ignorante se puede llegar a comprender la razón como la capacidad de aprender todos los lenguajes, incluso aprender a desrazonar, en consecuencia, se puede hablar del *razonable desrazonante*, término acuñado para entender la razón a la luz de la emancipación del hombre como reconocimiento recíproco de las voluntades razonables.

La quinta y última lección del texto se centra en el propio hecho de la emancipación. Las tesis de Jacotot trataron de levantar el ánimo a aquellos individuos que se creían inferiores en inteligencia para sacarlos del pantano del menosprecio, no del de la ignorancia. El profesor debe ayudar a emancipar al alumno. No enseñarle conocimientos desde su posición de genio sino enseñar lo que ignora para que descubra capacidades intelectuales insospechadas, ya que la instrucción, tal y como afirma Rancière, es como la libertad: no se da, se toma.

Alejarse del atontamiento propuesto por el modelo pedagógico de las aristocracias intelectuales conlleva adentrarse en la vía de la emancipación a través de la enseñanza universal mediante las acciones de ver, comparar, reflexionar, imitar, improvisar, probar o corregir, proclamando la igualdad ante el concepto de *progreso*. Para Jacotot, el efecto de la explicación era el arma del atontamiento de los pedagogos que profesaban desde las aulas la desigualdad de inteligencias, concretada en el término de *retraso*. Por el contrario, el método natural propuesto respectaba el desarrollo intelectual proporcionando el hábito de razonar por sí mismo y de afrontar por sí mismo las dificultades. El modelo de la emancipación intelectual era la inversión a la vieja jerarquía ligada al privilegio de la instrucción. No instruirse desde la incapacidad sino a través del desarrollo de sus propias capacidades.

Jacques Rancière nos presenta en su obra el pensamiento singular y revolucionario del profesor Jacotot que pensó en la desaparición de la igualdad bajo el signo del progreso y en la desaparición de la emancipación bajo el poder de la instrucción. A partir de la máxima de que *se puede enseñar lo que se ignora* buscó en su método de enseñanza universal, fundado sobre el *conócete a ti mismo*, la igualdad de las inteligencias, traduciéndolas las unas en las otras. En palabras del propio Jacotot: "la enseñanza universal no crecerá, pero no morirá".

Llegados a este punto nos podemos preguntar cómo las enseñanzas del viejo profesor de la universidad de Lovaina pueden tener repercusión en el mundo de las artes escénicas, principalmente en el campo del

Arte Dramático. Y sí hay respuesta, pues la emancipación intelectual defendida por Rancière es extrapolable a esta rama de las Humanidades y las Artes.

Las tesis que emanan del *Le maître ignorant* tienen su plasmación o, si se quiere, su traslación a las artes escénicas en la conocida obra de Rancière *Le spectateur émancipé* (*El espectador emancipado*) publicada originariamente el 2008 y que es uno de los textos de referencia para la teoría escénica contemporánea. En ella, el profesor emérito transfiere los supuestos de la emancipación intelectual al espectador en el contexto del espectáculo, proclamando un espectador activo para la escena actual frente al espectador pasivo de siglos anteriores conectado principalmente con la escena burguesa. Utilizando como maestros de esta función emancipadora del espectador a dos creadores aparentemente antagónicos como son Antonin Artaud y Bretold Brecht, Rancière presenta una nueva manera de entender el hecho teatral, dejando a un lado al creador escénico como explicador para buscar una nueva vía de experimentación y conexión con el público. Una vía emancipadora, activa y también interactiva para la escena contemporánea.

A partir de los setenta y teniendo en cuenta el giro performativo en el campo artístico podemos observar la aparición de nuevos roles para el público respecto al hecho escénico que quebrantan la pasividad del espectador aburguesado con el fin de convertirlo en partícipe de la experiencia espectacular. Y ya dentro de los diversos escenarios que nos propone el denominado teatro posdramático enunciado por Hans-Thies Lehmann, encontramos numerosas propuestas donde la participación del espectador es una pieza fundamental para activar los dispositivos escénicos creados. Todo ello da lugar a los denominados *teatros de participación*, *teatros ciudadanos*, *dispositivos relacionales*, *teatros de invasión* o *dramaturgias de la emergencia*, donde el espectador se emancipa de su rol pasivo hacía un teatro participativo y social configurando estructuras performativas a través del diálogo entre los diferentes componentes de la nómina teatral. *Espect-actores*, les decimos a la hora de hablar del rol del público en estas propuestas o, como los define Rancière en su conocido ensayo: participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos.

La escena posdramática, según Lehmann, centra su atención hacia el espectador desde su dimensión social y política experimentando sobre su posición y estatus dentro del hecho escénico gracias a su emancipación, dando lugar a las *dramaturgias del espectador*. En consecuencia,

el creador escénico se aleja del rol del creador-genio o instructor y se acerca a un planteamiento horizontal del espectáculo, en continua interacción con el público y los otros agentes del medio teatral, provocando, de esta manera, multiplicidad de estrategias escénicas a partir de la noción de *compartir*.

Para finalizar, queremos hacer un apunte respecto a la conexión del modelo pedagógico propuesto por Jacotot y Rancière y las enseñanzas artísticas superiores, principalmente en el campo de las artes escénicas. Nuestros estudios deben defender e incentivar el desarrollo de las capacidades artísticas de los alumnos a través de las denominadas *competencias* que tienen cada una de las materias que configuran nuestros planes de estudios, según los parámetros establecidos por el Espacio Europeo de la Educación Superior. Debemos hacer que el alumno crezca mediante la adquisición de conocimientos, pero también desde el descubrimiento de sus potencialidades artísticas para configurar un universo creativo propio. Por tanto, el modelo centrado en el alumno y no en el profesor para conseguir la adquisición de dichas competencias y la activación de la creatividad que se plantea en las aulas de las escuelas superiores de Arte Dramático no se encuentra muy distante del sueño pedagógico que presenta la emancipación intelectual. Trabajar desde la horizontalidad y no desde la verticalidad, desde posiciones jerárquicas, es el camino para que el aprendizaje de las artes llegue a buen puerto. El diálogo es la vía para la igualdad dentro de la enseñanza y la emancipación del alumno, el objetivo.

Martín B. Fons Sastre

NORMAS EDITORIALES

Para su sección «Artículos», la revista ACOTACIONES acepta el envío de textos en español e inglés de investigación teatral escritos por la comunidad científica y profesionales que traten sobre el teatro en cualquiera de sus aspectos y orientaciones, siempre y cuando sean trabajos originales e inéditos. Los textos deben inscribirse en la página web: http://www.resad.com/Acotaciones/index.php/ACT

Al inscribirse como autor, se deben completar unos datos obligatorios:

1. Nombre y apellidos, título del artículo, ubicación profesional, dirección postal y dirección electrónica.
2. Resumen en español del artículo (hasta 150 palabras).
3. Título del artículo en inglés y resumen en inglés del artículo (hasta 150 palabras).
4. Lista de cinco palabras clave en español
5. Lista de cinco palabras clave en inglés
6. Currículum del autor (hasta 150 palabras).

Los artículos seguirán las siguientes normas de estilo:

1. Anonimato. No debe figurar ningún dato que identifique al autor: nombre y apellidos, institución, e-mail, etc.
2. La extensión de los textos debe ser de hasta 9.000 palabras, resumen, notas y bibliografía incluidos. Fuente: Times New Roman. Cuerpo: 12. Interlineado: 1,5 líneas.
3. Los epígrafes se numerarán, hasta el tercer nivel, con cifras arábigas (1., 1.1., 1.2.1., etc.). La estructura del artículo debe seguir la propia de un trabajo de investigación:
   Introducción. Debe contextualizar el artículo, exponer sus objetivos y sus hipótesis, así como detallar el procedimiento, método y materiales empleados en el estudio.
   Resultados. Debe exponer la investigación, detallar los resultados obtenidos y apoyarlos, discutirlos y compararlos con trabajos relacionados.
   Conclusiones. En esta sección se resumen las aportaciones más significativas del trabajo.
   Obras de referencia. Todo artículo debe fundamentarse en trabajos previamente publicados en revistas, monografías o actas de congresos científicos, pero solo se citarán los mencionados en el texto.
4. Los artículos podrán incorporar notas, siempre las imprescindibles. Se situarán al final del texto en cuerpo 10.
5. Las citas de más de tres líneas irán en párrafo aparte, con sangría derecha e izquierda de 1 cm, en cuerpo 11 e interlineado sencillo.

6. Las referencia en texto y notas serán abreviadas de acuerdo a la norma APA: según los casos, se indica en paréntesis el apellido del autor, el año y la página o páginas; por ejemplo: (Huerta Calvo, 1999, págs. 9-12), (Huerta Calvo, 1999).

7. Imágenes: en formato GIF, JPEG o TIFF. El autor se compromete a que las fotos que entrega están libres de derechos.

8. La bibliografía citada irá al final del texto, siguiendo la norma APA y en un epígrafe llamado «Obras citadas». Por ejemplo:

En el caso de monografías

Doménech, Ricardo (2008). *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos.

Contribuciones en monografías y capítulos

Lima, Robert (2008). Triadas en el Teatro de Valle-Inclán. En Fernando Doménech, *Teatro español. Autores clásicos y modernos* (págs. 145-159.). Madrid: Fundamentos.

Artículos

Huerta Calvo, Javier (1999). El teatro de Juan Rana. *Acotaciones* 9, 8-20.

EVALUACIÓN: INSTRUCCIONES Y COMUNICACIÓN MOTIVADA

- Los artíulos enviados a la revista son valorados por el Consejo de Redacción en el plazo de 4 semanas. Se evalúa que se atengan a la línea editorial y a las normas editoriales. Luego se remiten a dos evaluadores externos, expertos en el tema tratado por el artículo, los cuales emiten un informe de calidad en un plazo de 8 semanas.
- Dicho informe se ajusta a unas instrucciones marcadas por la revista con el fin de que el protocolo utilizado por los revisores sea público. Los evaluadores deben valorar el interés científico, la metodología, las fuentes, la estructura, la redacción, la actualidad y novedad, la relevancia y originalidad. etc. del artículo. En función de estos criterios, escriben un texto en el que justifican por qué el artículo es publicable, no publicable o publicable con modificaciones, ya sean rectificaciones o ampliaciones. Es una revisión de pares con sistema «ciego» (sin conocimiento del autor.).
- Los autores reciben en todos los casos estos informes anónimos y pueden hacer las alegaciones que consideren. Si hubiese desacuerdo entre los evaluadores o el autor argumentase su defensa, se consulta a un tercer evaluador.
- La aceptación del artículo y su publicación implica que el autor cede los derechos de su texto a la revista.
- Todos los artículos se publican con la fecha de recepción y de aceptación de los mismos.
- Los autores se comprometen a corregir las pruebas de imprenta que se les envían y a devolverlas en el plazo de una semana. Solo se pueden realizar mínimas correcciones sobre el contenido del manuscrito original ya evaluado.
- Todos los artículos se publican con la fecha de recepción y de aceptación de los mismos.

- Los autores se comprometen a corregir las pruebas de imprenta que se les envían y a devolverlas en el plazo de una semana. Solo se pueden realizar mínimas correcciones sobre el contenido del manuscrito original ya evaluado.
- Los autores se hacen responsables de la autoría y originalidad de sus textos y de las responsabilidades éticas que contraen con su publicación.

ACOTACIONES, Avenida de Nazaret, 2, 28009 Madrid
Tel. 91 504 21 51, Ext. 117. Fax 91 574 1138
E-mail: publicaciones@resad.es
Web: http://www.resad.com/Acotaciones/index.php/ACT