



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

FACULTAD DE ARTES
DOCTORADO EN ARTES CON MENCIÓN
EN ESTUDIOS Y PRÁCTICAS TEATRALES

DIPARTIMENTO DELLE ARTI
DOTTORATO DI RICERCA IN
ARTI VISIVE, PERFORMATIVE,
MEDIALI

HACIA UNA CARTOGRAFÍA TEATRAL *DE* EXILIO:

**Análisis de las experiencias de Teatro performance Latinoamericano (chileno y argentino)
y de Teatro creole-transcultural italiano para una propuesta de cartografía teatral *de*
exilio.**

Por

CLAUDIA ANDREA MARÍA CATTANEO CLEMENTE

Tesis presentada a la Escuela de Postgrado de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile y al Dipartimento delle arti dell'Università di Bologna, Alma Mater Studiorum, para optar al grado académico de Doctora en Artes con mención en Estudios y Prácticas teatrales en cotutela con el Dottorato di ricerca in arti visive, performative, mediali.

Profesores Guías

Tutor Doctor Patricio Rodríguez-Plaza
Co-tutor Profesor Marco De Marinis

Junio, 2018
Santiago de Chile

©2018, Claudia Andrea María Cattaneo Clemente

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
in cotutela con Pontificia Universidad Católica de Chile

DOTTORATO DI RICERCA IN
ARTI VISIVE, PERFORMATIVE, MEDIALI.

DOTTORATO DI RICERCA IN
ARTES CON MENCIÓN EN ESTUDIOS Y PRÁCTICAS
TEATRALES.

Ciclo XXXIII

Settore Concorsuale di afferenza: _____

Settore Scientifico disciplinare: L-ART/05 / Discipline dello Spettacolo / Teatro

HACIA UNA CARTOGRAFÍA TEATRAL *DE* EXILIO:

Análisis de las experiencias de Teatro performance Latinoamericano (chileno y argentino) y de
Teatro creole-transcultural italiano para una propuesta de cartografía teatral *de* exilio.

Presentata da: CLAUDIA ANDREA MARÍA CATTANEO CLEMENTE

Coordinatore Dottorato

Daniele Benati (UNIBO)

José Manuel Izquierdo (PUC)

Relatore

Marco de Marinis

Relatore

Patricio Rodríguez-Plaza

Esame finale anno 2019

DEDICATORIA

A mis abuelos, de quienes estoy orgullosa y agradecida:

Antonio Clemente Espinoza (1915-1993), hijo de inmigrantes españoles, director del Departamento de Matemática de la Escuela de Artes y Oficios y miembro del Consejo Superior de la Universidad Técnica del Estado, quien cumplió un relevante rol en la promoción e implementación de la Reforma Universitaria. Detenido y torturado en el Estadio Nacional y en el campo de concentración de Chacabuco.

María Lara Martínez (1916-1983), hija de inmigrantes franceses, profesora de Estado.

Franco Cattaneo Grimaldi (1923-1981) y María Porta Dondo (1924-2003), sobrevivientes de la segunda guerra mundial, inmigrantes italianos y pioneros de la Patagonia, quienes con su sacrificio y tenacidad construyeron un futuro en estas tierras lejanas.

AGRADECIMIENTOS

A mi tutor Patricio Rodríguez-Plaza

A mi Co-tutor Marco De Marinis

A la Pontificia Universidad Católica de Chile

A la Università di Bologna, Alma Mater Studiorum

A la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica CONICYT

A José Izquierdo, Director del Programa de Doctorado en Artes, P. U. Católica de Chile.

A Daniele Benati, Director del Programa de Dottorato di Ricerca in Arti, U. Di Bologna.

A Angela Maritato (U. Di Bologna) y Silvana Buglioni (P.U. Católica de Chile)

A todos mis queridos profesores del Doctorado en Artes de la P. U. Católica de Chile

A todo el personal administrativo de mi programa doctoral

A la Compañía Teatro dell'Argine y Micaela Casalbani, Nicola Bonazi, Vincenzo Picone, Clio Avate, Irene Montanari, Andrea Paolucci, Mattia De Luca, Giampaolo Parrilla.

Al Laboratorio Teatral Esodi y a todos sus integrantes

A la Compañía Teatro Nucleo y Horacio Czertok, Cora Herrendorf y Natasha Czertok

A la Compañía Cantieri Meticci y Pietro Floridia

A Domingo Cadin y a todos los exiliados chilenos en México y a Mario Brigando (Torino).

A mi gran amiga y colega Claudia Bernardi y su maravillosa familia

A mis compañeros de doctorado Albeiro Arias, Sebastián Riffo y Rodrigo Bruna

A mis queridos amigos Marta Schinaia, Harry Baldissera, Djebel Sylla, Antonella Baldissera

A mi madre María Elena Clemente Lara, por todo lo que ha dado sin pedir nada a cambio.

A mi padre Mario Cattaneo Porta y su compañera Sandra Cárcamo

A mi hermana Marianela Martínez

A mi querida familia en Italia: Luciano, Luciana, Sergio, Silvana, Cristina.

A mi querida amiga y colega Michele Leyton

A Emma, Almendra y mis otros queridos amigos que me acompañan incondicionalmente.

A Jorge Muñoz por permitir este viaje con sus cuidados y afectos a mi familia mientras me encontraba lejos.

A mi compañero José Reinaldo Delgado.

TABLA DE CONTENIDOS

FRONTESPIZIO	III
DEDICATORIA	IV
AGRADECIMIENTOS	V
TABLA DE CONTENIDOS	VI
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	IX
ÍNDICE DE CUADROS Y ESQUEMAS	XI
RESUMEN	XII
SOMMARIO	XIII
Introducción	1
PRIMERA PARTE:	
El teatro performance de exilio: Alberto Kurapel y Horacio Czertok	
1.1 Aproximaciones a la noción de exilio	21
1.1.1 Ostracismo/exilio: Castigo y democracia	33
1.1.2 Las marcas del exiliado	41
1.1.3 El exilio como dimensión estética	58
1.2 Concepción del teatro performance de Alberto Kurapel	73
1.2.1 Exilio, fuego y Kurapel	80
1.2.2 Teatro y performance: un puente para el tercer teatro	90
1.2.3 La <i>Compagnie des Art Exilio</i> y el primer manifiesto (1983)	95
1.3 Características del teatro performance de Alberto Kurapel	105
1.3.1 Hibridación, transculturalidad y transdisciplinariedad en la escena Latinoamericana de Alberto Kurapel	107
1.3.2 Construcción del texto escénico: la curva dramática y las múltiples textualidades	129
1.3.3 Espacio-Tiempo marginal: Memoria y olvido	134
1.4 El actor performer kurapeliano	138
1.4.1 Espacio sonoro e imagen de la memoria en el	

cuerpo-espacio del actor _____	146
1.4.2 Los métodos de entrenamiento _____	150
1.4.3 El trabajo de mesa _____	152
1.4.4 Procesos de entrenamiento: Las caderas, los muslos y los pies _____	154
1.4.5 Exilios sonoros: Voz, textos y otras textualidades _____	166
1.4.6 Actuación performativa de exilio _____	169
1.5 El fin del exilio y el retorno a Chile _____	173
1.5.1 CELTEP: El intraexilio y el segundo manifiesto (1992) _____	176
1.5.2 La biennale di Venezia: la performance predomina _____	182
1.5.3 El laboratorio, el director y el montaje de las obras _____	192
1.6 Teatro <i>en/de</i> exilio: Teatro Nucleo de Horacio Czertok y Cora Herrendorf _____	199
1.6.1 Una propuesta de política teatral basada en el exilio _____	209
1.6.2 El método del laboratorio teatral _____	220
1.7 Características del teatro de exilio de Horacio Czertok _____	224
1.7.1 La ciudad como escenografía: Somos inmigrantes y exiliados _____	227
1.7.2 Transculturalidad e Hibridación: La construcción del texto escénico _____	233
1.8 El Actor del Teatro Nucleo: Desde Buenos Aires a Ferrara _____	238
1.8.1 El método puesto en jaque _____	243
1.8.2 La violencia de los cuerpos: "Herodes o il massacro degli innocenti" (1977) _____	250
1.8.3 La máquina teatral como poética de la utopía/exilio: "Quijote" (1990) _____	261

SEGUNDA PARTE:

Los desplazados de la tierra: Teatro creole-transcultural y la inmigración como nuevo exilio

2.1 El cambio de paradigma en la denominación del desplazamiento: Teatro, exilio y tercer milenio _____	270
2.1.1 Exilio y migración _____	272
2.1.2 Extranjeros en la puerta de una nueva cartografía teatral _____	283

2.1.3 La transculturación del teatro en el siglo XXI _____	288
2.2 Breve historia del Teatro social italiano: Hacia el siglo XXI _____	292
2.2.1 Performance y fiesta en escena _____	309
2.2.2 El laboratorio como metodología de trabajo _____	318
2.2.3 Teatro creole-transcultural _____	325
2.2.4 Antecedentes del Teatro creole-transcultural en Italia _____	330
2.3 Compañía Teatro dell'Argine: La creación creole-transcultural _____	339
2.3.1 El laboratorio teatral Esodi: "L'Ereditá di Babele" (2017) _____	341
2.3.2 El <i>Grammelot</i> : Lenguaje sonoro, corporal y gestual _____	352
2.3.3 Los actores de la transculturalidad en un espacio ritual _____	361
2.4 Compañía Cantieri Meticci: Migrantes, solicitantes de asilo, refugiados políticos _____	374
2.4.1 Multilingüismo e hibridación sonora: El mestizaje teatral _____	381
2.4.2 Fronteras y fragmentos del cuerpo: "Calibano" (2015) _____	389
2.4.3 El espectáculo total que deviene crisis del pensamiento: "El Violino del Titanic" (2013) _____	401
2.5 Una Cartografía teatral de exilio: Hacia una definición en devenir _____	410
2.5.1 Partitura cartográfica del teatro de exilio _____	425
2.5.2 Actores mestizos en espacios mestizos _____	429
2.5.3 Negociaciones Otras: El ritual tecnológico en la Cartografía teatral de exilio _____	441
CONCLUSIONES _____	450
Bibliografía _____	461
Anexos _____	498
1. Bibliografía complementaria sobre teatro social _____	499
2. Links de videos de las compañías analizadas en esta tesis _____	518

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Figura 1: “Esto no es una pipa” (1929) **p. 80**
- Figura 2: 1ª Bienal Internacional de Performance DEFORMES **p. 114**
- Figura 3: BIENAL DE VENECIA **p. 119**
- Figura 4: 1ª Bienal Internacional de Performance DEFORMES **p. 124**
- Figura 5: Claudia Cattaneo en la presentación del libro “El actor performer” de Alberto Kurapel **p. 125**
- Figura 6: Diagrama de planos escénicos **pp. 131-132**
- Figuras 7 y 8: Kurapel dirigiendo el training a actores-estudiantes de Erasmus **p. 157**
- Figura 9: Caminata **p. 158**
- Figura 10: Punta de pies **p. 159**
- Figura 11: Talones **p. 159**
- Figura 12: Parte interna de los pies **p. 160**
- Figura 13: Parte externa de los pies **p. 161**
- Figura 14: En cuclillas **p. 162**
- Figura 15: Rotación de hombros **p. 163**
- Figura 16: Rotación de brazos intercalados **p. 163**
- Figura 17: Rotación lateral de brazos **p. 164**
- Figura 18: Manos **p. 165**
- Figura 19: Obra “Confines”. Alberto Kurapel y Claudia Cattaneo **p. 195**
- Figura 20: Horacio Czertok, co-creador y director del Teatro Nucleo de Ferrara **p. 200**
- Figura 21: La actriz y directora teatral Cora Herrendorf en la obra “Hamlet” del 2004 **p. 209**
- Figura 22: Los actores de Teatro Nucleo en entrenamiento dentro del espacio **p. 211**
- Figura 23: Teatro Nucleo en la obra “Quijote” (1990) **p. 219**
- Figura 24: Obra “Eresia” (1980) de Teatro Nucleo **p. 223**
- Figura 25: Obra “Luci” (1980) Teatro Nucleo **p. 224**
- Figura 26: Obra “Orlando Furioso **p. 231**
- Figura 27: Training durante un laboratorio de Teatro Nucleo **p. 246**
- Figura 28: Herodes en la portada de la revista Vogue Italia de la época **p. 253**
- Figura 29: Escena de la obra “Herodes” (1977) **p. 259**
- Figura 30: Detalle de la escena de la tortura **p. 260**
- Figura 31: Horacio Czertok como el Quijote en su caballo-bicicleta **p. 264**
- Figura 32: Escena del “Quijote” de Teatro Nucleo **p. 268**
- Figura 33: Molino del “Quijote” de Teatro Nucleo **p. 268**
- Figura 34: Micaela Casalboni, Directora del Teatro dell’Argine 2017-2018 **p. 340**
- Figura 35: Escena de “La herencia de Babel” (2017) **p. 342**
- Figura 36: Apertura del espectáculo “La Herencia de Babel” (2017) **p. 346**
- Figura 37: El artista Giampaolo Parrilla realizando los diseños del espectáculo **p. 349**
- Figura 38: Escena del espectáculo “La herencia de Babel” (2017) **p. 351**
- Figura 39: Escena del espectáculo “La herencia de Babele” (2017) **p. 353**
- Figura 40: Escena del espectáculo “La herencia de Babel” (2017) **p. 355**
- Figura 41: Trabajo de telas en el espectáculo “La herencia de Babel” (2017) **p. 357**
- Figura 42: Final del estreno de “L’eredità di Babele” **p. 360**
- Figura 43: Escena del espectáculo “La herencia de Babel” (2017) **p. 364**
- Figura 44: Clio Abate en el inicio del espectáculo “La herencia de Babel” (2017) **p. 366**
- Figura 45: Fiesta final del espectáculo “La herencia de Babel” (2017) **p. 371**

- Figura 46: Ingreso de los espectadores al espacio carpa del ITC **p. 372**
- Figura 47: Escena del espectáculo “La herencia de Babel” (2017) **p. 372**
- Figura 48: El actor Sulayman Camara **p. 373**
- Figura 49: Escena del espectáculo “La herencia de Babel” (2017) **p. 374**
- Figura 50: Pietro Floridia, fundador y director de Cantieri Meticci **p. 377**
- Figura 51: Espacio MET, Bologna **p. 380**
- Figura 52: El actor Abraham Tesfai durante el espectáculo “Los acróbatas” (2015) **p. 386**
- Figura 53: Máscara de Calibano utilizada para el espectáculo **p. 396**
- Figura 54: Actor que representa a Calibano de Cantieri Meticci **p. 401**
- Figura 55: Escena del espectáculo “El violín del Titanic” de Cantieri Meticci **p. 408**
- Figura 56: Escena del espectáculo “El violín del Titanic” de Cantieri Meticci **p. 408**
- Figura 57: Escena del espectáculo “El violín del Titanic” de Cantieri Meticci **p. 409**
- Figura 58: Escena del espectáculo “El violín del Titanic” de Cantieri Meticci **p. 409**
- Figura 59: Escena del espectáculo “El violín del Titanic” de Cantieri Meticci **p. 410**
- Figura 60: “Intolleranza” (1965) **p. 443**

ÍNDICE DE CUADROS Y ESQUEMAS

- Cuadro 1: Relación Arte / Cultura en el Teatro Performance de Alberto Kurapel **p. 126**
- Cuadro 2: Diferencias entre primer exilio y segundo exilio de Kurapel **p. 180**
- Cuadro 3: Tabla comparativa de diferencias y similitudes entre Kurapel y Czertok **p. 225**
- Esquema 1: Curva dramática según Alberto Kurapel **p. 431**

RESUMEN

El problema de investigación se centra en la configuración de una Cartografía teatral *de* exilio por medio del análisis crítico y comparativo de algunas experiencias de creación que se basan en la utilización de dos conceptos clave y que se conectan por sus significados y las consecuencias que provocan en el ser humano y la sociedad, modificando, a su vez, las materialidades y sentidos de la escena. Me refiero al concepto de *exilio*, utilizado como pilar de la escena del chileno Alberto Kurapel (Compagnie des arts exilio, en Montreal) y del argentino Horacio Czertok (Teatro Nucleo, en Ferrara); y al concepto de *inmigración*, atravesando la nueva escena del Teatro Creole-Transcultural, realizado por dos compañías italianas: Teatro dell'Argine (San Lazzaro di Savena) y Cantieri Meticci (Bologna). Dos épocas diversas y dos contextos diversos para un mismo significado que atraviesa la escena para constituirse como una Cartografía Teatral *de* exilio que cambia las formas de concebir y practicar la teatralidad.

El tema se aborda de manera transdisciplinar a través de los estudios de Said, Bauman, Deleuze, Guattari, Kristeva, entre otros, sobre los cruces entre los conceptos de exilio e inmigración, que permiten plantear interrogantes profundas a la hora de llevar a escena obras que, aunque no aborden directamente estas temáticas, lo hacen desde las materialidades escénicas, la dirección y la preparación de los actores. Para ello, se realizó revisión bibliográfica, análisis de casos y participación activa en laboratorios teatrales durante el período de cotutela en Italia. Como conclusión, se propone cambiar el concepto de teatralidad por el de Cartografía Teatral *de* exilio, puesto que abarca todos los senderos posibles de un teatro fronterizo que se cimienta en el nomadismo, la transculturalidad y la transdisciplinariedad. Esto no significa que el concepto de teatralidad sea considerado como obsoleto en esta tesis, sino, poco preciso a la hora de denominar las expresiones que el exilio-inmigración, desatan en el panorama teatral contemporáneo. El tema no solo es rico a nivel teórico, sino, a nivel práctico, puesto que se propone efectivamente una nueva forma de concebir el teatro y la teatralidad, de investigar escénicamente y de transformar las colaboraciones artísticas entre culturas diferentes. Tema urgente en las sociedades contemporáneas, y fundamental en el nuevo panorama social y artístico chileno e italiano.

SOMMARIO

Il problema della ricerca si concentra sulla configurazione di una cartografia teatrale *di* esilio attraverso l'analisi critica e comparativa di alcune esperienze di creazione che si basano su due concetti chiave, collegati dai loro significati e dalle conseguenze che causano nell'essere umano e nella società, modificando a loro volta le materialità e i sensi della scena. Mi riferisco al concetto di *esilio*, utilizzato come un pilastro della scena del cileno Alberto Kurapel (Compagnie des arts esilio a Montreal) e l'argentino Horacio Czertok (Teatro Nucleo di Ferrara); e al concetto di *immigrazione*, attraversando la nuova scena del Teatro Creole-Transculturale, condotto da due compagnie italiane: Teatro dell'Argine (San Lazzaro di Savena) e Cantieri meticci (Bologna). Due epoche e due contesti diversi con lo stesso significato, costruendo una Cartografia teatrale *di* esilio che cambia i modi di pensare e praticare la teatralità.

Il problema è affrontato in modo transdisciplinare attraverso gli studi di Said, Bauman, Deleuze, Guattari, Kristeva, come embricazione tra i concetti di esilio e di immigrazione, permettendo di sollevare questioni profonde. Quando si mettono in scena opere che, sebbene non affrontino direttamente questi problemi, lo fanno dalla materialità scenica, dalla direzione e dalla preparazione degli attori. A tal fin è stata effettuata una revisione bibliografica, un'analisi dei casi e una partecipazione attiva ai laboratori teatrali durante il periodo di co-tutela in Italia. In conclusione, si propone di cambiare il concetto di teatralità con la Cartografia teatrale *di* esilio, poiché copre tutti i possibili percorsi di un teatro di confine basato sul nomadismo, la transculturalità e la transdisciplinarietà. Questo non significa che il concetto di teatralità sia considerato obsoleto in questa tesi, ma risulta impreciso quando nella scena teatrale contemporanea viene a denominare l'espressione che l'esilio-immigrazione scatenato nel panorama teatrale contemporaneo. L'aspetto concettuale di tali osservazioni non è solo ricco a livello teorico, ma anche a livello pratico, in quanto propone in maniera efficace un nuovo modo di pensare il teatro e la teatralità, di ricercare scenicamente e di trasformare le collaborazioni artistiche tra culture diverse. La concezione diventa urgente nelle società contemporanee e fondamentale nel nuovo panorama sociale e artistico, cileno e italiano.

INTRODUCCIÓN

Las motivaciones personales para realizar esta investigación responden a mi cercanía con el tema del exilio, debido a mis 15 años de trabajo como actriz en la *Compagnie des Arts Exilio* de Alberto Kurapel, y al tema de la inmigración, pues provengo de una familia de inmigrantes italianos y españoles, que forjaron un futuro (mi futuro) en estas tierras, sin perder jamás el amor y agradecimiento por las raíces. Otra motivación, ha sido mi inquietud permanente por comprender, respetar y valorar las expresiones de todos aquellos que Fanon define como los condenados de la tierra, pues considero que el cambio de actitud frente a la diferencia (de la que todos somos parte sin percatarnos) constituye un acto de justicia que, aunque tal vez llegue de forma tardía, siempre es necesario realizar.

Así, el problema de investigación se centra en la configuración de una Cartografía Teatral *de* exilio por medio del análisis crítico – comparativo, performativo, transdisciplinar y transcultural (experimental) de algunas experiencias de creación que se basan en la utilización de dos conceptos clave y que se conectan por sus significados y las consecuencias que provocan en el ser humano y la sociedad, modificando, a su vez, las materialidades y sentidos de la escena. Me refiero al concepto de *exilio*, utilizado como pilar de la escena del chileno Alberto Kurapel (*Compagnie des arts exilio*, en Montreal) y del argentino Horacio Czertok (Teatro Nucleo, en Ferrara); y al concepto de *inmigración*, atravesando la nueva escena del teatro creole-transcultural, realizado por dos compañías italianas: Teatro dell'Argine (San Lazzaro di Savena) y Cantieri Meticci (Bologna). A su vez, es preciso aclarar que el concepto de Cartografía se aborda desde el pensamiento de Deleuze y Guattari, por ende, no busca diseñar mapas de ubicaciones de los grupos y/o espectáculos de exilio, sino, configurar una nueva definición/percepción de la teatralidad fronteriza y rizomática. La inmigración es considerada hoy, el nuevo exilio. Por ello, en esta investigación propongo cambiar el concepto de teatralidad por el de *Cartografía teatral de exilio*, puesto que abarca todos los senderos posibles de un teatro fronterizo que se cimienta en el nomadismo, la transculturalidad y la transdisciplinariedad. Esto no significa que el concepto de teatralidad sea considerado como obsoleto en esta tesis, sino,

poco preciso a la hora de denominar las expresiones que el exilio-inmigración, desatan en el panorama teatral contemporáneo. Dos épocas diversas y dos contextos diversos para un mismo significado que atraviesa la escena para constituirse como una cartografía teatral que cambia las formas de concebir la teatralidad.

Es preciso aclarar que existe una diferencia entre teatro *de* exilio y teatro *en o sobre* exilio. Esta diferencia radica en que un teatro *de* exilio está íntimamente ligado a los motivos que lo originaron, evidenciados por medio de la utilización de los signos escénicos del exilio como pilar fundante de la escena teatral performativa. Así, un *teatro en/sobre exilio*, es un teatro que no guarda estrecha relación con las condiciones que lo originan y que no considera las características del exilio y sus implicancias en el ser humano, como signos espectaculares dentro de su dimensión estética (como reparto de lo sensible). Es el teatro hecho en exilio por los exiliados o un teatro que trata temas de exilio, sin que por ello sea *de* exilio. Muchos exiliados siguieron poniendo en escena obras del repertorio nacional y/o universal, sin exponer en sus materialidades o en sus textos teatrales o en sus puestas en escena las características que comporta el concepto exilio: nomadismo, desplazamiento identitario, fragmentación, transculturalidad, transdisciplinariedad, multilingüismo, hibridación, liminalidad, entre otras. En cambio, un *teatro de exilio*, es aquel que, realizado o no en exilio, guarda relación con la situación que lo originó y que contempla estas características como fundamento de sus creaciones escénicas.

Ahora bien, el concepto de Cartografía teatral Latinoamericana ha sido propuesto por Jorge Dubatti (2009) y el de Cartografía teatral de exilio por Nidia Burgos (2011), como parte fundamental de la labor del Teatro Comparado argentino. Ambos estudiosos proponen realizar clasificaciones de grupos y obras Latinoamericanas que hayan trascendido el territorio (Región) para ubicarse en diversos contextos socio-culturales extranjeros. Es decir, proponen realizar mapas de diversa índole, que den cuenta de las ubicaciones, contextos, historias y tiempos de las creaciones y creadores de exilio/desplazamiento. Como aclara Dubatti, en estos estudios no existe una concepción de cartografía teatral desde el pensamiento de Deleuze, sino desde la concepción de cartografía como mapa(s) de territorios geográficos, culturales, sociales, teatrales. Al respecto, el autor expone: “Es pertinente observar que las nociones de territorialidad,

supraterritorialidad y cartografía no provienen del sistema de pensamiento de Gilles Deleuze sino de una visión transdisciplinaria de la sociología, la antropología y los estudios culturales en torno de la globalización (García Canclini, 1992, 1994, 1995, 1999) y de la Literatura Comparada (el uso del prefijo “supra”, la noción de “mapas mundiales de la literatura”)” (Dubatti, 2009, p. 49) A su vez, Burgos comenta: “La Cartografía Teatral puede rescatar del olvido trayectorias, momentos, producciones y su campo de irradiación respectivo en los países receptores de los exiliados.” (2011, p. 48) Es decir, ambas investigaciones apuntan a construir una memoria del exilio teatral por medio de la configuración de mapas “geográficos” que permitan estudiar y analizar fenómenos teatrales en exilio.

En otro texto, Dubatti (2016) expone el concepto de cartografía como una necesidad de realizar estudios territoriales que den cuenta de la diversidad de fenómenos que se están produciendo en el teatro contemporáneo. Apela a las Universidades e investigadores como aquellos responsables de llevar a cabo esta tarea. En este texto, Dubatti propone cambiar los conceptos utilizados en la modernidad para hablar de teatro y teatralidad, por los conceptos de teatro liminal y teatro Matriz, pues: “*El teatro está hecho de mundo y el mundo está hecho de teatro.* Y en este sentido el texto [de Dubatti] propone, desde la antropología que la teatralidad social antecede al teatro y se vuelve además corolario de él. Entonces, al Teatro Matriz que se funda en un acontecimiento de *convivio + poiesis + expectación*, suma el Teatro Liminal entendido no como línea limítrofe, sino como ámbitos de concurrencia de complementarios.” (Fuentes, 2016, p. 189)

Para Dubatti, existe una teatralidad social que se haya en los inicios de la humanidad y del comportamiento humano en sociedad, y una teatralidad del teatro, que consiste en cuerpos que crean frente a un espectador con el que existe una relación convivial. Sin el componente humano, no puede darse la teatralidad. Así, define teatro matriz como “todos los acontecimientos en los que se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio, poesía corporal y expectación. El teatro puede incluir elementos tecnológicos (como en la llamada escena neotecnológica, cada vez más extendida en Buenos Aires), pero no puede renunciar al convivio, a la presencia aurática corporal productora de poiesis.” (Dubatti, 2016, p. 4) Dentro de este teatro matriz, Dubatti instala el teatro liminal, no utilizando liminalidad en el sentido de Turner, sino, como forma de incorporar al teatro aquellos fenómenos que se encuentran en las fronteras del drama, que están

más cercanos al no-teatro, para poder estudiarlos como acontecimientos escénicos. Aquellas expresiones son, para el autor, los *café-concert*, los *stand-up*, los *clown*, etc. Es decir, aquellas expresiones que sin ser teatro, bordean la teatralidad del teatro. Para Dubatti, entonces, estas nuevas formas de teatro matriz sirven como estructuras de soporte para el análisis de dichos fenómenos fronterizos, no para configurar un nuevo devenir de la teatralidad misma. Dubatti concluye que:

Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (mapas que representan las divisiones políticas y administrativas), especialmente los nacionales. La territorialidad del teatro compone mapas que no se superponen con los mapas de la geografía política. También los fenómenos supraterritoriales –no todos– permiten componer mapas específicos (por ejemplo, el mapa del estado de irradiación de una poética abstracta). La culminación del Teatro Comparado es, en consecuencia, la elaboración de una Cartografía Teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro. (Dubatti, 2010b, p. 344)

Se desprende entonces, que para Dubatti como para Burgos (que utiliza el concepto en la misma línea de Dubatti), una cartografía teatral es una herramienta teórica que sirve para inscribir y clasificar los fenómenos teatrales liminales o de exilio dentro de la historia del teatro.

Un texto que se vislumbra diverso, respecto al concepto de cartografía y al de exilio, es el artículo de Andrés Gallina, “Teatro y exilio: operaciones de lectura sobre un campo en construcción” (2016) y que, si bien utiliza el concepto de cartografía como mapa de realidades diversas que permite incorporar las prácticas de artistas exiliados dentro de la historia teatral argentina, se plantea la interrogante sobre las formas de investigar los fenómenos teatrales del desplazamiento (exilio, inmigración, incluso, turismo), encontrando algunos caminos que rompen con las estructuras tradicionales y las clasificaciones propias de la teatralidad. Uno de estos caminos es la teoría radicante de Nicolás Bourriaud (2009), que asigna al sujeto desplazado el poder de abrir múltiples líneas de expansión en su relación con el Otro, con la nueva cultura/territorio y con la nueva cultura teatral del lugar que lo recibe. Gallina parte analizando el exilio como “(...) objeto multilocalizado, poliédrico y dinámico (Jensen, 2011), que necesita contarse en plural (Franco, 2008), escapando de cualquier mirada homogénea, dado que hay tantos exilios como sujetos exiliados (Rojas Mira, 2013)”. (Gallina, 2016, p. 2) Revisa diversas

posturas sobre estudios de artistas y producciones de exilio, en donde se analizan las pertenencias de los sujetos a los lugares de origen, expuestos en sus producciones a pesar de no encontrarse en ellos. En este punto, Gallina percibe que todos los estudios carecen de una pregunta fundante: “(...) ¿Qué ocurre con los casos en los que el exilio activa una producción teatral inédita hasta entonces?” (Gallina, 2016, p. 7) Pregunta que, al igual que en el caso de esta tesis, obliga a pensar en la multiculturalidad y en la interdisciplinariedad para leer/interpretar los fenómenos desplazados. Es aquí donde aborda a Bourriaud, exponiendo que hay que cambiar las formas de hacer la historia del teatro de exilio, de estudiarlo. Hay que abolir, como propone Bourriaud, la pregunta insistente de las teorías poscoloniales: “¿Desde dónde hablas?” (Bourriaud. Cit. En: Gallina, 2016, p. 12) pues el desplazado es un sujeto que posee múltiples orígenes. Gallina propone mutar la forma de abordar estas prácticas desde territorios fijos a territorios en movimiento, sin perder el origen, más bien, incorporándolo como parte de su ser radicante, es decir, de su necesidad de crear raíces en cada lugar que transita.

Finalmente, Gallina aborda el concepto de cartografía desde la óptica de Dubatti y lo tensa para deconstruirlo en pos de una lectura transterritorial del mismo:

La noción de cartografía remite, ya nominativamente, a un territorio, un espacio geográfico y una representación. ¿Cuál sería la cartografía del teatro exiliar o del exilio teatral si entendemos exilio como una condición y como un proceso abierto de identificaciones móviles? ¿Qué implicancias tendría sobre la noción de cartografía teatral desenraizar al exilio, sacarlo de la lectura triádica: estado-nación-territorio? En estas preguntas radica el espesor y la singularidad del objeto: un movimiento doble que exige por un lado pensar conjuntos de territorialidad estableciendo conexiones entre fenómenos teatrales particulares y, a la vez, en otra dirección, entender las prácticas del exilio en tanto fenómenos superadores -o mejor, cuestionadores- de una suma de teatralidades enmarcadas en la lógica triádica estado-nación-territorio. (Gallina, 2016, p. 10)

Este aspecto es fundamental para esta investigación, pues es el origen de la problemática en la que se centra. El artículo de Gallina se considera en los últimos puntos de esta investigación y constituye un aporte a la configuración de una cartografía teatral *de* exilio, desde el concepto de radicante que insta a crear líneas de fuga desde la fragmentación originaria de los sujetos desplazados, y desde la óptica de Gallina sobre la urgencia de crear nuevas perspectivas que den cuenta de los nuevos fenómenos sociales exiliados y migratorios que están moldeando un nuevo

tipo de teatro. Es por ello, que la propuesta de esta tesis se funda en considerar la teatralidad más bien como una cartografía teatral.

Otro ámbito fundamental para esta investigación es el Teatro social italiano. Existen abundantes investigaciones, ricas en las relaciones multidisciplinares que posee este formato de teatro, y que acoge entre sus líneas al Teatro Creole-Transcultural. Una autora fundamental es Cristina Valenti, profesora de la Universidad de Bologna y que ha dedicado gran parte de su investigación al teatro social (en general) y al *Living Theatre* (en lo particular). Para Valenti:

(...) el teatro tiene, de hecho, su base en la dimensión relacional y se revela como un arte cuando genera *emozioni* a partir de los lenguajes de la vida cotidiana. Emoción, o *e-movere*: pasar de una condición a otra para transmitir una representación diferente de la realidad. La emoción que el espectador siente en el teatro consiste, etimológicamente, en ser transportado a otra parte, y esta experiencia es aún más válida cuando el teatro interactúa con la escena social. Por esta razón, hablando de "teatro social", creo que es útil agregar la fórmula "más allá del teatro". El teatro recluso, el teatro de la discapacidad, el teatro de la inquietud más allá del teatro. A partir del encuentro con la otredad, el teatro se fortalece, como lo ha demostrado repetidamente en las fases en que, liberándose de las restricciones de las convenciones, ha explorado otros territorios, apelando así a sus fundamentos de funcionamiento y significado. El no-actor que, desde los años noventa del siglo XX, tiene cada vez más el derecho de ciudadanía en el escenario de la investigación teatral (y no solo de la práctica de laboratorio con fines terapéuticos) habla el lenguaje de un teatro en estado naciente, que reclama al primero el revelarse del actor como portador de un gesto original que es a la vez una representación del yo y el fundamento de la relación con el otro que está en la base de la civilización teatral. En este sentido, la exploración de la alteridad hace partícipe a la investigación del siglo veinte de sus fundamentos de la creación teatral y le marca los pasos fundamentales. (Valenti, 2012)¹

¹ Traducción libre de: "Il teatro ha infatti nella dimensione *relazionale* il suo fondamento e si rivela come *arte* nel momento in cui costruisce *emozioni* a partire dai linguaggi del quotidiano. *Emozione*, ovvero *e-movere*: spostare da una condizione a un'altra per veicolare una diversa rappresentazione della realtà. L'emozione che lo spettatore prova a teatro consiste, etimologicamente, nell'essere trasportato altrove, e tale esperienza vale a maggior ragione quando il teatro interagisce con la scena del sociale. Per questo, parlando di teatro sociale, ritengo utile aggiungere la formula "ovvero il teatro". Il teatro recluso, il teatro delle disabilità, il teatro del disagio ovvero il teatro. Dal confronto con l'alterità il teatro risulta potenziato, come ha ricorrentemente dimostrato nelle fasi in cui, liberandosi dai vincoli delle convenzioni, ha esplorato territori altri, facendo con ciò appello ai suoi fondamenti di funzionamento e di senso. Il non-attore che, a partire dagli anni Novanta del Novecento, ha sempre più diritto di cittadinanza sulla scena della ricerca teatrale (e non solo della pratica laboratoriale a finalità terapeutica) parla il linguaggio di un teatro in stato nascente, che rimanda al primo rivelarsi dell'attore come portatore di un gesto originale che è insieme rappresentazione di sé e fondamento della relazione con l'altro che è alla base della civiltà teatrale. In questo senso, l'esplorazione dell'alterità appartiene all'indagine novecentesca sui fondamenti del fare teatro e ne segna i passaggi fondamentali."

Efectivamente, el teatro social italiano va a ser un punto de referencia para el estudio de este encuentro del teatro con la alteridad, en este diferir y desplazar el significado estable de la teatralidad y del mismo actor, como único vehículo de la comunicación hacia un espectador. En este sentido, el aquí denominado “no-actor” por Valenti, será quien aporte a la escena el componente fresco de la ingenuidad, aquella que va más allá del teatro con la misma mirada que tiene un extranjero en territorios desconocidos.

Otro estudioso importante para comprender el rol del actor y del espectador en el teatro social italiano es Claudio Meldolesi con sus estudios pluridisciplinarios. Meldolesi comenta que: “(...) la atracción del público depende de la dimensión más íntima de la actuación, de los "sentimientos y puntos de vista". Como si dijera que el nivel íntimo interactúa naturalmente con el nivel de contexto, es decir, que en el origen del interés por el actor se encuentra la con-fusión arte-vida.” (Meldolesi, 2013, p. 82)² Una con-fusión que en el teatro social viene a significar el punto de partida para aquella curiosidad del espectador que lo va a llevar a ingresar en el mundo propuesto por el espectáculo. Este juego entre vida y arte va a valorar aspectos del cotidiano como el valor de lo autoreferencial y lo biográfico que transmite el actor con su cuerpo como materialidad y presencia en escena, aquellos aspectos sociales, históricos y mnémicos que el actor porta consigo y que le permiten Ser en el espacio fronterizo de la escena. Es por ello, que Meldolesi, más que hablar de un teatro social, habla de un Teatro de la persona, un teatro antropológico. Al respecto, De Marinis comenta que:

Podríamos plantear la hipótesis de que, tanto en el origen de la antropología moderna como en el teatro, existe un "yo" y un "otro" y la relación de apariencia que los une. Y, en ambos casos, la dirección primaria de la mirada y, por lo tanto, la dirección primaria entre el observador y lo observado, se duplica por una dirección opuesta que invierte los roles, transformando al observador en uno observado, y viceversa. En el teatro (...) el espectador representa al observador primario, mientras que al mismo tiempo se le observa: incluso el actor mira al espectador, y lo mira con esa misma mezcla de curiosidad, desconfianza y sorpresa, que es la base intrínseca de todas las relaciones con el otro y la fascinación que lo sustenta. (De Marinis, 2011, p. 11)³

² Traducción libre de “(...) l’attrazione del pubblico dipende dalla dimensione più intima della recitazione, dai «sentimenti e punti di vista». Come dire che il livello intimo interagisce naturalmente col livello di contesto, ossia che all’origine dell’interesse per l’attore sta la con-fusione arte-vita.”

³ Traducción libre de: “Potremmo avanzare l’ipotesi che, all’origine tanto dell’antropologia quanto del teatro moderni, ci siano un Io e un Altro e la relazione degli sguardi che li lega. E, in entrambe i casi, la direzione primaria

El teatro social y comunitario es, por lo tanto, una experiencia relacional y un acontecer en el aquí y ahora, y se vincula “histórica y culturalmente con la historia del nuevo teatro en algunos de sus rasgos fundamentales.” (Valenti, 2008b). Estos rasgos son, precisamente, aquellos que el tercer teatro de Barba impone como un arte antropológico, un estudio del actor en situación de representación, pero siempre comprendiendo que el actor es, en primer lugar, un sujeto en construcción que se relaciona con otros sujetos en construcción:

Un teatro nace como una expresión de pequeños grupos de personas que quizás tengan necesidades y contradicciones con respecto a un número limitado de personas. Sin embargo, existen, se manifiestan y actúan entre nosotros. Son grupos que no se sueñan como vehículos de grandes palabras, de grandes mensajes, de grandes debates, sino que buscan el camino para que el individuo entre en contacto con lo individual, lo diferente con lo diferente. No los nuevos contenidos, sino las nuevas relaciones, a menudo difíciles de descifrar, vienen a ocupar el lugar dejado vacío por los contenidos habituales del teatro. No es un "otro teatro" que nace. Otras situaciones comienzan a llamarse teatro. (Barba, 1996, p. 181)⁴

Es el teatro antropológico, que también aborda Piergiorgio Giacché, y que piensa en términos de un teatro cuyo objetivo no es el entrenamiento específico del actor profesional ni el evento espectacular como producto artístico acabado, sino, los seres humanos, aquellos que lo hacen, es decir, los actores-personas. Por ello, considera que en una etapa inicial, podría ser un teatro sin espectador o un teatro que va a abandonar al espectador para crear un público por medio de la fiesta comunitaria del teatro: “Cuando un espectáculo logra resonar como una fiesta, algo sucede, te sorprende el entusiasmo colectivo. Es un proceso de maravilla hipnótica, y es así que de espectador aislado y solitario se llega a ser público, volverse público significa tener una postura y

dello sguardo, e con essa quindi la direzione primaria fra osservante e osservato, è raddoppiata da una direzione opposta che inverte i ruoli, trasformando l'osservante in osservato, e viceversa. A teatro (...) lo spettatore rappresenta l'osservante primario, pur essendo nello stesso tempo l'osservato: anche l'attore infatti guarda lo spettatore, e lo guarda con quello stesso miscuglio di curiosità, diffidenza e sorpresa che è intrinsecamente alla base di ogni relazione con l'altro e della fascinazione che la sostanzia.”

⁴ Traducción libre de: “Nasce un teatro come espressione di piccoli gruppi di persone che forse presentano necessità e contraddizioni che riguardano un numero limitato di individui. Essi, però, esistono, si manifestano e agiscono fra di noi. Sono gruppi che non si sognano come veicoli di grandi parole, di grandi messaggi, di grandi dibattiti, ma che cercano la strada perché il singolo entri in contatto con il singolo, il diverso con il diverso. Non contenuti nuovi, ma rapporti nuovi, spesso difficilmente decifrabili, vengono a prendere il posto lasciato vuoto dagli abituali contenuti del teatro. Non è un “altro teatro” che nasce. Altre situazioni cominciano a essere chiamate teatro.”

hacerla resonar con los demás”. (Giacché. Cit. En: Balducelli y D’Agostino, 2014)⁵ Este aspecto es esencial en la relación actor-espectador del teatro social y que también va a marcar al actor mestizo del teatro creole transcultural que celebra el hecho escénico con la fiesta comunitaria.

Continúo con otro aspecto que resulta importante para esta investigación y que se halla dentro de los parámetros del teatro social, me refiero al teatro terapia: el dramaterapia y el psicodrama, ambos muy utilizados en algunos países de Latinoamérica a fines de los años 70’ y durante toda la década de los 80’, como Argentina, por ejemplo, con el teatro del psiquiatra y dramaturgo Eduardo Pavlovsky⁶. Este teatro basa sus objetivos en aquellos aspectos benéficos del teatro y que implican al actor-paciente (y muchas veces también al espectador-sociedad, como el caso de Pavlovsky). El teatro terapia fija sus objetivos en los aspectos curativos del teatro y se detiene en la espontaneidad, aspecto que lleva a su máxima expresión el psiquiatra Jacob Levi Moreno (fundador del *Stegreiftheater* o teatro de improvisación en los inicios de los años veinte). Moreno aclara que el psicoteatro o dramaterapia: “Tiene la función de actuar aquellas partes de las que el paciente puede tener necesidad para presentar adecuadamente su propia situación (...) dando cuerpo a personas reales del entorno del paciente como el padre, la madre o el hijo, o a figuras simbólicas como Dios, el juez o Satanás, características del mundo del paciente.” (Moreno, 1959, p. 82) Así, el dramaterapia va a usar procesos dramáticos, narrativos, creativos e imaginativos del teatro, para desarrollar la capacidad del paciente de relacionarse con el mundo y con los otros.

Posteriormente, nos encontramos con un teatro terapia que basa sus preceptos en los paradigmas de la *Gestalt* y que va a relacionar al escritor y dramaturgo Giuliano Scabia con el psiquiatra Franco Basaglia (impulsor de la Ley 180 de psiquiátricos italianos y fundador de la llamada psiquiatría democrática), ambos dedicados al trabajo e investigación teatral con pacientes

⁵ Traducción libre de: “Quando uno spettacolo riesce a risuonarci come una festa, accade qualcosa, si rimane sbigottiti dall’entusiasmo collettivo. È un processo di ipnotica meraviglia, ed è così che da spettatore sinolo e isolato si diventa pubblico – diventare pubblico significa avere una postura e farla risuonare con gli altri.”

⁶ “La continuidad represiva antes y después del golpe militar queda de relieve en la experiencia de Pavlovsky. La primera señal de peligro fue la bomba en el *Teatro Payró* en Noviembre de 1974, donde se representaba “El Señor Galíndez”. En tanto Pavlovsky no renunció a lo que definía como su “militancia cultural” y estrenó en 1977 “Telarañas” – alegato contra el Fascismo instalado en la familia – la dictadura procedió primero a prohibir la obra teatral por considerarla un atentado a la moral y luego fueron allanados su casa y consultorio. El dramaturgo eludió a los *Grupos de Tareas* y huyó por el tejado. El salir del país fue su única opción. En 1978, con pasaporte vencido, vía Uruguay y Brasil, se instaló en Madrid.” (Jensen, 2004, p. 293)

mentales internados y dejando huellas que servirán como pilar del teatro Nucleo de Horacio Czertok. Este teatro será concebido como drama-análisis y tendrá como objetivo: “Hacer más efectivo el proceso de entrenamiento del actor, refiriéndose, en primer lugar, a la teoría psicoanalítica de la acción teatral como sublimación de las pulsiones exhibicionistas y voyeristas.” (Tibaldi, 2009)⁷ Aspecto que Teatro Nucleo adoptará para situar al actor en los espacios de calle y para trabajar activamente con pacientes del psiquiátrico de Ferrara (hasta la actualidad).

Voy a ahondar más profundamente en el teatro social italiano en la segunda parte de esta investigación, sin embargo, me ha parecido importante destacar, por un lado, la existencia de una vasta producción teórica en torno al tema (que se aprecia en el anexo 1 de esta tesis), y por otro, la antigua data de estos estudios, pues, como vemos, es una preocupación recurrente en la historia de la teatrología italiana.

Para continuar, debo dejar en claro que el Teatro Creole Transcultural nace como una expresión que pertenece al teatro social italiano. Esta denominación es bastante nueva y sobre ella, solo existe una investigación y pertenece a las estudiosas italianas Maria Cristina Mauceri y Marta Niccolai, expuesta en el libro: “Nuovo scenario italiano. Stranieri e italiani nel teatro contemporaneo” (2015). Las autoras abordan el tema de la transculturación y creolización que se produce en el teatro actual italiano con la llegada de inmigrantes a la escena. Analizan tres formas de teatro en colaboración: 1. Compañías que trabajan con inmigrantes en un intercambio recíproco teatral. (Dentro de éstas se hallan Teatro dell’Argine y Cantieri Meticci). 2. Compañías que, si bien, no incorporan inmigrantes en sus producciones, toman este fenómeno como temática de sus propuestas. 3. Dramaturgia italiana que aborda los temas de la inmigración. Esta investigación se considera la base del estudio de las compañías teatrales que esta tesis aborda, pues propone los conceptos de creolización y transculturación que serán la forma y objetivo de las negociaciones de los sujetos durante los espectáculos teatrales. Profundizaré sobre esto en la segunda parte de esta tesis.

⁷ Traducción libre de: “rendere più efficace il processo formativo dell’attore, facendo riferimento, innanzitutto, alla teoria psicoanalitica dell’azione teatrale come sublimazione delle pulsioni esibizionistica e voyeuristica.”

Sobre teatro performance Latinoamericano, las abundantes y extensas investigaciones teórico-prácticas de Alberto Kurapel han sido esenciales, no solo para el análisis del teatro de exilio que el creador propone y desarrolla, sino, para analizar una época diversa, una visión de mundo diverso y una forma de trabajo escénico y de expresión, distintos a aquellas expresiones teatrales contemporáneas italianas. Han servido, a su vez, para estudiar la producción del argentino Horacio Czertok, tanto en sus similitudes como en sus diferencias, al enfrentar las prácticas teatrales de exilio. Pues el teatro de Czertok es considerado en esta tesis como teatro *de* exilio, puesto que incorpora los signos del exilio-desplazamiento en sus propuestas de creación, de puesta en escena y de entrenamiento de actores.

Es importante destacar que el siglo XXI se abre con un desplazamiento global que ha removido a los pueblos de todas las naciones.⁸ Miles de inmigrantes que, por guerra, invasiones, dictaduras, miseria, falta de oportunidades, salen de sus países en busca de una vida más digna y posible. Estos seres humanos transportan con ellos su cultura, su lengua, sus expresiones particulares. El teatro, un arte colectivo y de cuerpo, voz y presencia, comienza a desplazar sus formas hacia una hibridación que, no solo hace eco en lo transdisciplinario, sino, en la teatralidad misma que debe indagar en otros colores y formas, en otros significados, en otros sentidos.

En este panorama, la experiencia de Alberto Kurapel con su teatro performance de exilio, realizado entre los años 70-90, cobra vital importancia y un renovado sentido. Cabe recordar que Kurapel utiliza el concepto-experiencia de exilio no solo como parte de las temáticas abordadas, sino, como un signo potente que atraviesa cada componente escénico. Su teatro de exilio es un ejemplo de hibridación, transculturalidad y transdisciplinariedad que fue llevado magistralmente a la materialización de una teatralidad desplazada, una teatralidad nómada. El teatro performance de Kurapel se concreta entre los años 1974 y 1991⁹, luego retorna a Chile, desapareciendo el estado que había gestado su expresión de exilio. En Chile, Kurapel habla de su segundo exilio, un intraexilio que sintieron todos los retornados como consecuencia de los cambios extremos que se habían producido luego del Golpe de Estado y de las expectativas que los retornados tenían

⁸ Para conocer las estadísticas de migración internacional actuales, remitirse al “Informe sobre migraciones en el mundo 2018” de la OIM en: https://publications.iom.int/system/files/pdf/wmr_2018_sp.pdf [Un importante estudio sobre la inmigración en Italia, es el libro: “Storia dell’immigrazione straniera in Italia. Dal 1945 ai giorni nostri” de Michele Colucci, editorial Carocci, 2018]

⁹ Kurapel funda su Compagnie Des Arts Exilio en el año 1981 en Montreal, Canadá.

sobre el país que habían abandonado forzosa y abruptamente. Kurapel se dedica en Chile a crear obras con temáticas asociadas a este nuevo estado (el intraexilio) y a problemáticas que guardan relación con inmigrantes, minorías étnicas, marginalidad, en definitiva, con los desplazados de la tierra.

El Teatro-Performance es concebido como un tercer espacio (Bhabha, 2002) que incorpora elementos de la performance para desjerarquizar y neoritualizar el hecho teatral, convirtiéndose en un espacio transdisciplinar de la Otredad, en donde se expone al Otro y a sí mismo en toda su *différance*¹⁰ y desnaturaliza los supuestos sobre su representación, para así, crear “(...) otra realidad cuestionadora construida en sus brechas, en sus espacios, en las omisiones, en las fracturas de sí misma.” (Kurapel, 2007) Este neologismo propuesto por Derrida, será de vital importancia al configurar una cartografía teatral de exilio, pues será el motor de las relaciones y negociaciones culturales entre los participantes del hecho teatral en un territorio liminal siempre en devenir.

Sobre el teatro performance de exilio kurapeliano se ha escrito y estudiado todo lo concerniente a sus motivos escénicos y a su práctica de puesta en escena espectacular, sin embargo, un aspecto relevante como el abordaje del exilio en la preparación de los actores, es decir, el cómo se enfrenta el exilio como signo que atraviesa al actor performer, cómo se encarna con el cuerpo, la voz y la presencia escénica el concepto de exilio, no ha sido estudiado. Tampoco ha sido estudiado como un teatro que sienta las bases para la creación de una cartografía teatral de exilio que abarca las expresiones más actuales del teatro de/con inmigrantes, es decir, no ha sido actualizado como una expresión que ha sido la pionera de un teatro creole-transcultural y que es absolutamente vigente en el panorama multicultural (inmigrante) del siglo XXI. Este aspecto es

¹⁰ “(...) para Derrida en lo “uno” se atenta a la esencia misma de éste, esto es, ser radicalmente un “otro”. Solamente porque se es “otro” en sí mismo se es “uno” (...) En lo “otro” está la *différance* que permite ulteriormente una cierta estabilidad cobrada, pero fugaz y singular de lo “uno”. Lo “otro” como real *différance* “demora y difiere” en su dar y enviar a lo “uno” como múltiples maneras de remisiones en las cuales nos atemperamos en nuestro diario y singular vivir. (...) No hay ninguna que predomine sobre las demás, no hay jerarquía entre ellas, no hay violencia, sino amistad, *amiance* en justicia responsable, pero “indecidible”.” (Espinoza, 2005, 3) Es decir, en este “ser distinto” y “postergar” que comporta este neologismo, se halla el componente espacial (diferir), puesto que los signos funcionan en la medida que se diferencian de otros signos, es decir, solo se reconoce el signo cuando se distingue de otros signos, y el componente temporal (aplazar), ya que el signo debe relacionarse con otros signos dentro de un contexto para generar un significado, es decir, debe estar inmerso en un contexto que modificará su significado, desplazándolo hacia un futuro indefinido dado por diversos contextos que lo interpretan. Por ende, ningún texto puede fijar de forma permanente el significado.

fundamental si se plantea una propuesta de cartografía teatral de exilio, pues, el concepto de exilio deja ver sus otras aristas, no en los fundamentos que provocan el hecho concreto, sino, en los significados que lo componen, que es justamente lo que hacen Kurapel y los otros creadores y compañías estudiadas en esta tesis. Los creadores propuestos no abordan los conceptos como hechos político-económicos, sino, en los significados que son factibles de ser puestos como signos de la escena, resultando una universalización de ambos conceptos que terminan siendo casi sinónimos. Transculturalidad, transdisciplinariedad, hibridación, multilingüismo, nomadismo, rizoma¹¹, son los significados que tanto el exilio como la inmigración comportan. Son éstos justamente, los que se transforman en signos escénicos configurándose como una cartografía teatral de exilio. Aclaro que este concepto es justamente lo que esta tesis pretende proponer como una óptica nueva de la teatralidad.

El análisis de estas nuevas teatralidades del desplazamiento, del nomadismo, esta cartografía teatral que jamás fija significados ni formas, sino que es una teatralidad en devenir, será de vital importancia para comprender los nexos esenciales entre exilio e inmigración, permitiendo proponer una óptica diversa y desplazada del teatro contemporáneo, que experimenta el desafío del diálogo con otras culturas, hasta hace poco, lejanas y desconocidas (incluyendo en este diálogo, el enfrentamiento de problemáticas como la xenofobia, la comunicación, entre muchas más), provocado por los continuos movimientos migratorios que el mundo está experimentando desde finales del siglo XX y que no siempre están basados en exilios políticos como fue el caso de Kurapel, sino en los mecanismos del poder que han desestabilizado países enteros y han promovido una violencia sin límites, que lleva a millones de seres humanos a buscar otras tierras, con todo lo que ello implica.

Los ejemplos que expongo en esta tesis son italianos y Latinoamericanos (chileno y argentino), respondiendo justamente a la óptica con la que se aborda la investigación, ligada a su tema

¹¹ Es importante mencionar que los espectáculos rizomáticos son aquello que abren sus significados y significantes hacia diversas líneas de fuga, para impedir la fijación de sentidos en pos de una creación que tenga presente sus orígenes pero que no los considere como valor único ni fin último de su ser escénico. En la práctica teatral, son muchos los elementos que se utilizan en la configuración de la dimensión rizomática de un espectáculo (que es el *in between* de la dimensión estética y la dimensión artística. Para Rancière, es este entre medio, lo que él concibe como la Dimensión estética, que conecta lo artístico, lo social, lo político): la multimedia, el multilingüismo, la parodia, el palimpsesto, la ruptura de espacio-tiempo, la fragmentación, entre otros.

central transcultural (como diálogo de intercambio entre culturas diversas), que no se detiene ante fronteras, concebidas como divisiones artificiales de tipo político-económico. A su vez, responde al hecho de que la propuesta de una cartografía teatral de exilio es universal y no territorial, nómada y no fija, híbrida y no 'pura'. Finalmente, responde a un hecho concreto, estar en Italia en cotutela doctoral, país con el más alto índice de inmigración de toda Europa y que está siendo pionera en el mundo artístico con su propuesta de teatro creole-transcultural, forma teatral que se enmarca dentro del Teatro social, que nace formalmente en Italia con el Piccolo Teatro de Milano en 1947 y cuyo antecedente es la Comedia del Arte, que nace en el año 1520. El teatro social italiano, por ende, es el que posee la más larga y rica trayectoria y experiencia en el enfrentamiento de la creación escénica de la diversidad.

Las múltiples migraciones, los refugiados de guerra, los millones de desplazados de la tierra, poseen multiplicidad de formas de expresión, sentimientos, visiones, costumbres, memorias e historias que se han abierto un espacio en el teatro. Ahora bien, ¿cómo hacer comprensible una voz que posee tantos y tan distintos ecos?, ¿cómo se han incorporado estas voces disonantes y estos cuerpos diversos a la realidad teatral actual? ¿Cuáles son las nuevas formas de exilio, de intraexilio, de desplazamiento en la escena contemporánea, que ya desde los años 60 venían incorporando la interdisciplinarietà, al asumir el performance como uno más de sus componentes? ¿Cuál es la nueva forma de expresión teatral del desplazado?

En Italia se trabaja arduamente con inmigrantes, refugiados de guerra, solicitantes de asilo político, con aquellos que, por uno u otro motivo, son los que siempre se hallan en tránsito. Existen compañías que han comenzado a experimentar estas realidades, al asumir el trabajo escénico con desplazados, sin embargo ¿han asumido el desplazamiento como motivo escénico y como concepto que atraviesa cada componente como lo hiciera Kurapel o Czertok?

Tanto las propuestas de Kurapel y de Czertok, como la de las compañías italianas, manifiestan nuevos modos de expresión escénica basadas en el desplazamiento como principio fundamental. Existe una teatralidad en tránsito, nómada que deambula por diversas formas en pos de una comunicación de sentidos primordiales y universales. La diferencia radica en los motivos del desplazamiento y en las formas de enfrentarlo escénicamente, sin embargo sus principios esenciales son los mismos: Transculturalidad, Hibridación, (Trans) Interdisciplinarietà.

Cabe aclarar que el tema de esta investigación se aborda de manera performativa y transdisciplinar, correspondiendo con la misma lógica de la temática. Con performativa, me refiero a la perspectiva del afecto, pues: “es proceso de apropiación existencial a través de la creación continua de duraciones de ser heterogéneas y, en este aspecto, sería mejor renunciar a tratarlo bajo la égida [armadura, escudo] de los paradigmas científicos para tornarnos deliberadamente hacia paradigmas éticos-estéticos” (Guattari, 2000, p. 230), y podría agregar, guiados por el deseo. El afecto abre los métodos de investigación hacia la multiplicidad esquizoide, siguiendo a Deleuze y Guattari (2010), pues permite:

(...) la indocilidad y desobediencia dionisiaca del cuerpo que siente y deviene estéticas performativas que proponen otros modos de investigación, otras formas de ser, de estar en el mundo, de vivir ¡siendo artista de la propia vida!, leer ya no con los ojos y el juicio, sino con el hueco del cañón, con las entrañas, con el cuerpo que siente y piensa diagramando la existencia. (Martínez Posada y Ochoa, 2017, pp. 241-242)

Así, la metodología que he utilizado en esta tesis, ha devenido¹² un mestizaje de técnicas y procedimientos, de fuentes y referencias y de modelos y antimodelos que, guiados por el deseo, me han permitido construir un artefacto teórico-práctico performativo, “un ensamblaje experimental que implica performances metodológicas de producción de conocimiento no hermenéutico, sino experimental y polifónico” (Martínez Posada y Ochoa, 2017, p. 242). Por ende, se visitan las teorías del multiculturalismo, del transculturalismo y disciplinas como la filosofía, la antropología, la literatura, la semiótica, la música, la sociología, la antropología, la física, para crear diálogos y cruces de líneas en fuga con el teatro y la performance. Es fundamental dejar constancia aquí, que acudo al modelo comparativo cuando lo he considerado fundamental para el tratamiento de ciertos aspectos del tema y lo he abandonado en otros segmentos, para profundizar aspectos que la comparación no permite explorar ni expandir. Muchos autores han sido de vital importancia para este análisis/propuesta, aportando visiones

¹² Y no debemos olvidar que “Devenir nunca es imitar, ni hacer como, ni adaptarse a un modelo (...) Se acabaron las máquinas binarias: pregunta-respuesta, masculino-femenino, hombre-animal, etc. (...) No es una estructura significativa, ni una organización bien pensada, ni una inspiración espontánea, ni una orquestación, ni una musiquilla. Es un agenciamiento, un agenciamiento de enunciación.” (Deleuze y Parnet, 1980, pp. 6,8)

holísticas de los conceptos y realidades que encuentran hogar en la escena contemporánea. Me refiero a estudiosos como Said, Bauman, Agamben, Deleuze, Guattari, Kristeva, Fanon, Césaire, De Marinis, Rancière, entre otros, y sus estudios sobre los cruces de conceptos como lo social, el rizoma, la cultura, el arte, el territorio, la inmigración, el exilio, que permiten plantear interrogantes profundas a la hora de llevar a escena obras que, aunque no aborden directamente estas temáticas, lo hacen desde las materialidades escénicas, la dirección y la preparación de los actores.

Como he mencionado, la metodología de esta tesis posee un carácter crítico-comparativo, transdisciplinar, performativo y holístico, que enfrenta rizomática y esquizofrénicamente diversos objetos de estudio desde diversas perspectivas y corrientes, validando y valorando la diversidad, la contradicción y la pluridimensionalidad de alcances e ideas contrapuestas, para la propuesta de una óptica nueva del concepto de teatralidad. Es decir, no es un análisis lineal, ni es una cartografía que analiza fenómenos bajo su óptica, es más bien, un análisis de fenómenos teatrales, performativos y escénicos arraigados en las culturas y sociedades, que va a dar origen a un renovado concepto de cartografía teatral, como nueva forma de ver, entender, percibir y practicar la teatralidad desplazada. Pues, se propone el exilio/inmigración como estrategia de investigación para crear una cartografía teatral *de*¹³ exilio o del desplazamiento (Ver Antara, 2016, p. 111), por ende, la cartografía no es aquello que vincula las compañías, es el análisis de las compañías aquello que va a vincularlas entre sí, para definir una cartografía. A su vez, se plantea el exilio/inmigración como dimensión estética del teatro desplazado y fronterizo, desde la perspectiva de la tercera vía estética de Rancière, como un reparto de lo sensible en manos del actor y del espectador emancipado, conformando un arte crítico.

Para ello, se han utilizado diversas estrategias, tales como la revisión bibliográfica y videográfica, el estudio de casos, entrevistas y la participación activa en los laboratorios teatrales italianos. A su vez, tomando en cuenta mi labor como actriz performer junto a Alberto Kurapel, apporto el elemento experiencial a la investigación como fuente de información primaria.

¹³ Con ello, se aclara que la pregunta de lógica binaria sobre el tema *¿sobre o en el exilio?*, no cabe en esta investigación, pues el '*de* exilio' implica un *en* y un *sobre* el exilio como contrapuntos complementarios.

El tema no solo es rico a nivel teórico, sino, a nivel práctico, puesto que permite proponer efectivamente una nueva forma de concebir el teatro y la teatralidad, de investigar escénicamente y de transformar las colaboraciones artísticas entre culturas diferentes. Tema urgente en las sociedades contemporáneas, y fundamental en el nuevo panorama social y artístico chileno e italiano. El tema, desde esta perspectiva, no ha sido abordado anteriormente en Chile ni en Europa, por ello, se transforma en un aporte concreto que arrastra las mismas problemáticas del exilio aun no resueltas ni analizadas por el teatro del siglo XXI.

Quiero aclarar que esta investigación ha sufrido una ampliación temática, pues la propuesta inicial consistía en analizar en profundidad solo el teatro kurapeliano. Esto responde, principalmente, a la cotutela realizada en la Università di Bologna, bajo la dirección del profesor Marco de Marinis, quien contribuyó enormemente a enriquecer esta tesis con las sugerencias de compañías a estudiar, de textos, conceptos y teorías. Sus contribuciones abrieron el espectro de esta investigación hacia la inmigración como nuevo exilio, asunto fundamental para actualizar los paradigmas de la escena del desplazamiento.

Como pregunta principal de esta investigación, me he planteado: ¿Cómo, las experiencias de teatro Latinoamericano (chileno y argentino) e italiano, han incorporado el concepto *de* exilio en sus propuestas escénicas y cómo ha repercutido esto en la creación y expresión espectacular¹⁴ en pos de una propuesta de Cartografía teatral *de* exilio?

A su vez, me planteo algunas preguntas secundarias como:

1. Desde la propuesta de Kurapel y de Czertok de teatro de exilio: ¿En qué ha cambiado la expresión escénica de exilio? ¿En qué consiste hoy, cómo se presenta, en qué se asemejan o diferencian las propuestas de teatro de exilio de Kurapel y Czertok?

2. Desde la concepción de inmigración como nuevo exilio: ¿El desplazamiento se manifiesta en las temáticas o en las formas de enfrentamiento escénico?, ¿Cómo se enfrenta hoy el nuevo exilio, el desplazamiento de inmigrantes y refugiados, en la teatralidad?

¹⁴ Como espectacular entiendo lo que Juan Villegas llama texto teatral: “entendemos la práctica escénica que, fundada en textos dramáticos o no, construye un espectáculo de acuerdo con códigos estéticos legitimados en el sistema cultural respectivo. (...) es una forma de discurso que, como otras prácticas escénicas, constituye un proceso de comunicación interdisciplinario y utilizador de la multiplicidad de signos asequibles o legitimados en su contexto histórico y cultural.” (Villegas, 2005, p. 20)

3. Desde la propuesta de una Cartografía teatral de exilio: ¿Cuáles son los cimientos teóricos y prácticos en los que se sustenta la Cartografía teatral *de exilio*? ¿Cómo se manifiesta, en la práctica escénica la inserción del exilio/inmigración como dimensión estético-performativa?, ¿Cómo se define y en qué consiste la cartografía teatral *de exilio* y qué sentidos aporta esta definición a la escena contemporánea?

Para responder estas interrogantes, me he planteado el siguiente objetivo general: Proponer una Cartografía teatral *de exilio* a partir del análisis comparativo y crítico de las experiencias de Teatro performance Latinoamericano y del Teatro Creole-Transcultural italiano, que han incorporado el desplazamiento, la transdisciplinariedad y la transculturalidad en sus propuestas escénicas, para determinar cómo esto ha repercutido en la creación y expresión espectacular.

Para ello, es preciso:

1. Analizar las propuestas teatrales performativas de Alberto Kurapel y de Horacio Czertok para determinar cómo éstos han incorporado el concepto de exilio en sus prácticas escénicas.

2. Analizar las propuestas de dos compañías italianas que trabajan con inmigrantes, refugiados de guerra y solicitantes de asilo político para determinar cómo han incorporado el concepto de exilio (inmigración) en sus propuestas escénicas.

3. Proponer una cartografía teatral *de exilio* basada en el análisis comparativo y crítico de las experiencias de las compañías estudiadas.

La hipótesis de esta investigación responde a las preguntas de la siguiente manera:

A. Las experiencias de teatro performance Latinoamericano y de Teatro Creole Transcultural, son el punto de partida para la construcción de una cartografía teatral *de Exilio*, al ser pioneras en la incorporación del concepto de exilio/inmigración como dimensión estético-performativa de su propuesta espectacular.

B. La cartografía teatral *de exilio* se configura como una nueva forma de denominar la teatralidad, sin fijar territorios ni estructuras, permitiendo, en su lugar, la apertura de los espectáculos hacia diversas líneas en fuga que se expanden rizomáticamente gracias a los actores y espectadores que transitan en ella como agentes mestizos del hecho teatral, cuya base es la

hibridación, la transdisciplinariedad, la transculturalidad, el mestizaje y el nomadismo. A su vez, cambia las formas de concebir las relaciones entre actores y espectadores al situarse como espacio fronterizo de negociaciones rizomáticas.

Por tratarse de dos realidades diferentes y alejadas en el tiempo, he dividido en dos partes esta tesis. La primera analiza, por medio de la comparación, la forma en la que Kurapel y Czertok asumen el exilio en su teatro performance. Pongo el acento en el análisis del trabajo con el actor performer concebido como signo escénico del exilio y en el análisis de las materialidades escénicas. Para ello, estudio los entrenamientos actorales de cada compañía, analizo las características espacio-temporales de sus propuestas, profundizo en el componente performativo de su hacer escénico.

La segunda parte estudia críticamente dos compañías italianas de teatro creole-transcultural, que se hallan trabajando en un intercambio con los neo-exiliados, (inmigrantes, refugiados de guerra, solicitantes de asilo político), para determinar ¿cómo han llevado, al trabajo escénico y al espectáculo en sí, estos desafíos prácticos y teóricos?, ¿cómo han incorporado el concepto de exilio-inmigración en sus puestas en escena, en su preparación de actores, en su metodología de trabajo y montaje? Cada compañía es analizada por medio de sus espectáculos más representativos de esta nueva forma creole-transcultural.

En los puntos finales de esta segunda parte, me he centrado en expandir (hacia lo social) y aplicar cada característica y componente, extraídos de los análisis de las compañías y creadores, a la propuesta de una cartografía teatral de exilio, como nueva óptica de una teatralidad transdisciplinar y desplazada, desde el actor mestizo, el espacio y las materialidades escénicas.

PRIMERA PARTE

El teatro performance de exilio: Alberto Kurapel y Horacio Czertok

1.1 Aproximaciones a la noción de exilio

La palabra exilio proviene del latín *exsilium* que significa destierro, que se deriva del vocablo *exsul*, desterrado. Los antiguos romanos hacían alusión a *solum* (suelo), esto explica la *S* agregada ya que el exiliado era considerado un *ex - solum* (sacado de - su suelo). Según Elena Pingarrón, se han encontrado miles de referencias gráficas que indicarían que en el latín arcaico se conservaría el vocablo *exul*, que proviene de un verbo arcaico de raíz indoeuropea *al-3* (andar-vagar), que al prefijarse adquiere la forma *ul*, dando origen al verbo *ambulare* (andar, caminar) que se forma con el prefijo *amb*, “por uno y otro lado” y *exul*, “el que se ha ido, marchado de”. (Cfr., Pingarrón, 2001-2016).

En la 23ª edición del diccionario de la RAE (2014), encontramos exilio como: 1. Separación de una persona de la tierra en que vive. 2. Expatriación, generalmente por motivos políticos. 3. Efecto de estar exiliada una persona. 4. Lugar en que vive el exiliado. Resulta interesante que en estas definiciones, el ESTAR exiliado (no menciona el SER exiliado como condición del sujeto) y el LUGAR donde se cumple la permanencia como exiliado, se denominen de igual manera, es decir, el espacio o territorio donde el exiliado vive conforma una nación en sí misma, posee sus propias leyes y características comunes a todos los que han sufrido esta condición. Esta unión entre espacio y condición, que implica a su vez, un tiempo, condiciona todos los aspectos de la vida que se define como un “entre paréntesis”, como explican Vásquez y Araujo: “El exilio es concebido por los que lo experimentan como una fase transitoria, una “vida entre paréntesis”, situada como fuera de la “vida real” que el desterrado mantuvo en su patria.” (Vásquez y Araujo, 1988)

El trauma de la expulsión y ruptura de vínculos, provoca lapsus que fragmentan la memoria, interrumpiendo la continuidad del presente con el pasado, sacudiendo la identidad. La nostalgia se vuelve lo real, pero también lo inalcanzable. Pasado y futuro se unen en un tiempo indeterminado que se repite una y otra vez.

A su vez, como Exilio es también el lugar donde se exilia a una persona, éste en sí, se convierte en un territorio de la no identidad y, paradójicamente, en la que la única identidad

posible es la del exilio, el extrañamiento, la descentralización, la fractura. El exiliado alimenta la necesidad de vivir la experiencia del retorno al lugar familiar, aunque éste ya no exista.

(...) lo que tienen en común la mayoría de los exiliados, ya se trate de un exilio geográfico o psicológico –siguiendo la clasificación de Michael Böss-, es que el exilio se origina cuando la permanencia geográfica y la pertenencia a la comunidad adquiere un coste que el individuo no puede o no está dispuesto a asumir. El coste en sí puede ser de diversa índole e incluye la supresión de la identidad propia, la asimilación, la privación de libertad, la vigilancia, las penurias económicas, el rechazo, el estigma, las vejaciones, tortura, el compromiso de la integridad física y, en no pocos casos, la muerte. Además, se trata de una factura que no sólo se paga en carne propia, sino que también se puede extender a los allegados. Es la existencia o amenaza de estas circunstancias –aunque no se trata de una lista exhaustiva- lo que típicamente motiva al individuo y desemboca en una separación geográfica o psicológica de la comunidad a la que pertenece. (Cabello y López, 2012, p. 10)

Aunque resulte tentador definir el exilio desde una o más corrientes teóricas, es importante aclarar que dentro de las características intrínsecas del concepto exilio se hallan justamente la diversidad y la fragmentariedad, por ende, es necesario realizar una revisión interdisciplinar del exilio como condición y fenómeno que ha conformado la sociedad moderna y que en la actualidad ha generado un movimiento de flujo continuo de ciudadanos del mundo. Si bien, hoy posee otras dimensiones, no se debe negar que el exilio, destierro, diáspora, migración y otras figuras cercanas, son una condición común y habitual con la que se ha modificado el mapa de identidades mundiales.¹⁵

El exilio implica hoy una infinidad de conceptos asociados, como mencionan Beatriz Cabello y Laura López, entre ellos: “emigración, migración, expatriación, errancia, éxodo, insilio, destierro, exiliado y transterrado.” (2012, p. 9) Todos estos términos se hallan en constante revisión y conviene fijar algunas diferencias que permiten comprender el sesgo de obligatoriedad del exilio, generalmente ligado a asuntos de índole político restrictivo.

Migración proviene del latín *migratio* y sugiere un “traslado o desplazamiento de la población de una región a otra o de un país a otro, con el consiguiente cambio de residencia” (Orozco, 2015), pudiendo ser interna o externa, es decir, existe migración dentro de un mismo país como fuera de él. La migración presenta dos fenómenos que están determinando el lugar

¹⁵ Al respecto, revisar el artículo de Claudio Bolzman: “Elementos para una aproximación teórica del exilio” (2012)

que ocupa el migrante: 1. La visión de los residentes del nuevo país, para quienes el migrante se vuelve un inmigrante. 2. La visión de los residentes del país de origen del migrante, para quienes éstos se vuelven emigrantes. La inmigración se produce cuando el sujeto ingresa a un nuevo país o destino distinto al de su nacimiento, es un flujo de entrada. La emigración es un flujo de salida del territorio original, implica abandonar la residencia o lugar de nacimiento. Estas diferencias se hallan solo en la percepción de quien observa y no en el estatus del que realiza la acción. Para todo migrante, estas dos posiciones se constituyen en la misma figura, son emigrantes e inmigrantes a la vez.

Las causas de la migración son diversas, pueden ser socioeconómicas, políticas, religiosas, familiares, naturales, entre otras. Produciéndose una atracción por las mejores perspectivas de vida que ofrece el nuevo país o región. La migración puede ser voluntaria o forzosa, temporal o definitiva, sin embargo, existe siempre la opción de salida o de reingreso, pues no hay prohibición tácita ni expulsión decretada desde el Estado, tampoco se producen borraduras de identidades como la destrucción de actas de nacimientos o de registros que dejen huellas de la existencia del sujeto previas al destierro. Esta es la principal diferencia con el exilio. Al respecto, Luis Roniger, en un interesante estudio sobre la expansión del fenómeno de exilio en América Latina, señala que en la Región se ha dado más bien un destierro con dos variantes: exilio forzado y expatriación (ésta última de ribetes voluntarios), señalando que el exilio es:

(...) una práctica de control político y cultural que todos los Estados latinoamericanos adoptaron a lo largo de 200 años de vida independiente. Recientes avances en el análisis de esta práctica política han revelado el carácter generalizado y recurrente de este mecanismo de exclusión institucionalizada y su impacto como un factor transnacional, persistente, aunque variable, en la historia de América Latina. (...) A menudo, el exilio fue visto en el continente como un fenómeno casi “natural”, una dimensión que quienes participaran en la política en nuestros países deberían anticipar y a menudo sufrir, sin mayor significación sistémica más allá de la periódica promulgación de leyes de amnistía, a las que sumaron en épocas más recientes políticas de reparación. (Roniger, 2015)

Dichas políticas de reparación han abierto las conciencias de una realidad que fue omitida durante décadas, dejando a los exiliados en un limbo existencial sin derecho al reconocimiento de su importancia a nivel histórico. No es casual que la palabra exilio fuera introducida al Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, recién en 1956 y sólo señalando el

lugar donde se lleva a cabo el exilio y la condición de éste, sin tomar en cuenta al exiliado como condición del SER. (Cfr., Roniger, 2015) La práctica del exilio, si bien ha sido reconocida como una realidad alarmante dentro de las políticas Latinoamericanas del siglo XX, no ha cesado en el inicio de siglo XXI, dándose en las figuras de expatriación, desplazamiento, diáspora y asilo político y expandiendo su campo de acción a nivel global. La figura del exiliado hoy, es la del refugiado o la del insiliado (que ha sido excluido dentro del mismo territorio), que son forzados de diversas maneras a una completa dislocación territorial, pues, si bien el insilio se vive dentro del mismo territorio de pertenencia, se excluye al sujeto de toda posibilidad de participación e incluso de alcanzar los legítimos medios de subsistencia.

La doctora Amy K. Kaminsky señala que existe una estrecha relación entre el espacio del exilio y el movimiento en dicho espacio, mediado entre otras cosas por el idioma y la cultura. A su vez, señala que “el exilio como lo estoy usando en este caso es, como el nomadismo, errante (...) el cruce de fronteras, un proceso de movimiento y cambio, no únicamente un desplazamiento más allá de una frontera (aunque también sea eso)” (1999, 16, p. 9 Cit. En: Roniger, 2015) Para la autora, el exilio es necesariamente forzoso, llamarlo exilio voluntario constituiría un oxímoron. La condición de errancia constante que sufre el exiliado (ya sea física como emocional) hacen que el exilio sea diferente a todos los otros términos que se le han asociado. A su vez, John Simpson aclara que:

(...) la experiencia definitoria del exilio es ser arrancado del hogar, de la familia, de todo lo agradable y familiar, y por la fuerza de ser arrojado a un mundo frío y hostil, ya sea que el agente de la expulsión fuere un ángel de Dios o la NKVD de Stalin. La palabra en sí conlleva connotaciones de dolor y de alienación, de la entrega de la persona a la abrumadora fuerza de años de infructuosa espera. Fue Víctor Hugo quien afirmó que el exilio es “un largo sueño de [retorno] a casa”. (1995, p. 1 En: Roniger, 2015)

Este “largo sueño de retorno a casa” provoca en el individuo una alienación con la realidad circundante y con el tiempo que parece correr más lentamente que para los que viven sin esta condición. Luis Roniger comenta que el error de los Estudios Culturales ha sido el de generalizar el exilio como la añoranza de otros lugares ideales que siente todo ser humano disconforme con su situación actual. Aclara que el exilio es singular puesto que es “un fenómeno

socio-político e histórico” (Roniger, 2015) que provoca rupturas temporales y espaciales en el sujeto, con el sujeto y con el entorno. No se debe olvidar la condición de castigo que comporta el ser exiliado, que conlleva siempre una denigración del ser humano y la reprobación de sus actos e ideas, relegándolo a la completa soledad.

La mayor diferencia del exilio con otras figuras similares como migrantes, refugiados, asilados políticos, nómadas, errantes, etc., es el carácter de prohibición y obligatoriedad, es decir, la violencia ejercida por un Estado hacia el ciudadano y que predisponen al exiliado a mantenerse al margen de la nueva cultura y de aquella de la que fue expulsado. Para Ángel Rama, ésta resistencia a la asimilación absoluta de la sociedad de acogida es justamente la diferencia entre un exiliado y un migrante.

La palabra exilio tiene un matiz precario y temporero: parece aludir a una situación anormal, transitoria, algo así como un paréntesis que habrá de cerrarse con el puntual retorno a los orígenes. Esto la distingue de la palabra emigración que traduce una resolución definitiva de alejamiento e integración a otra cultura. Pero como ya hemos visto, en la realidad ambas situaciones se confunden, del mismo modo que se entrecruzan las causas (económicas o políticas) que les dan nacimiento: del mismo modo que muchos exilios se transforman en migraciones, muchas migraciones se acortan por múltiples razones y devienen períodos de exilio en el extranjero. Sin contar que desde el clásico ejemplo de Dante, los exilios, aun los duros e ingratos, devienen una condición permanente de la vida: son ellos los que proporcionan la textura de la existencia durante un largo período de la vida adulta, con su peculiar desgarramiento entre la nostalgia de la patria y la integración, por precaria que parezca, a otras patrias, todo ello actuando sobre un estado de transitoriedad y de inseguridad que resulta constitutivo psicológicamente de esta circunstancia vital. (Rama, 1978, p. 5)

Pensemos, al respecto, en la mítica canción de Facundo Cabral compuesta en 1970, que de forma visionaria expresa a la perfección el sentir del exiliado:

No soy de aquí, ni soy de allá
no tengo edad, ni porvenir
y ser feliz es mi color de identidad

Después de andar las maravillas del mundo
no hay nada como regresar a la patria

y compartir la libertad que mi gente
¡tan cara tuvo que pagar!... (Cabral, 1970)¹⁶

Pues es la transitoriedad la que, como argumenta Rama, marca al exiliado y lo diferencia del migrante que desea pertenecer y ser asimilado, con una real posibilidad de retorno. Cuando Rama dice que una emigración deviene exilio y viceversa, está proponiendo que el exilio, no solo es un castigo político, sino un proyecto fallido de incorporación a otra cultura. El tiempo de permanencia y el sentimiento de imposibilidad dan al exilio su peculiar impacto en el ser humano. Este postulado difiere del de Roniger que considera que al no distinguirlo como fenómeno particular, es decir, castigo político, se le está generalizando y, con ello, restando importancia a su significado e impacto. Un migrante intentando asimilar una cultura nueva en el país nuevo no mantiene los mismos lazos con su país y cultura de origen que un exiliado, aunque su tiempo de permanencia sea corto. El exiliado ha sido castigado, arrancado de cuajo de su vida y arrojado a un limbo temporal y espacial que le impiden retornar pero también, avanzar. Por ende, la experiencia vivida por un exiliado y un migrante serán radicalmente diferentes y tan distantes entre sí que pareciera correcta la crítica de Roniger. Éste, también cita a la Doctora Sharon Ouditt, teórica de enfoque cultural, especialista en género e identidad, para quien: “Las condiciones del exiliado y el inmigrante se diferencian por el hecho de que el exiliado atraviesa una no deseada ruptura con su cultura de origen, mientras que el inmigrante la ha dejado voluntariamente, con el deseo de ser aceptado como miembro de una nueva sociedad” (Ouditt, 2002, p. 13-14 En: Roniger, 2015)

Esta distinción pareciera ser la tónica también para Edward Said, palestino exiliado en Estados Unidos y profesor de literatura comparada de la Universidad de Columbia (Nueva York) hasta su muerte en el año 2003, quien afirma que “(...) el *pathos* del exilio reside en la pérdida de contacto con la firmeza y la satisfacción de la tierra: volver a casa es de todo punto imposible.” (2005, p. 186) Said, distingue así, a los exiliados de los expatriados, los refugiados y

¹⁶ Facundo Cabral agrega esta estrofa a las múltiples versiones de la letra, cuando se restablece la democracia en Argentina en diciembre de 1983, aun encontrándose en exilio en México. Cabral regresa a su país en 1984. (Cfr., Alijunakai (el forastero) blog, 2007)

los emigrados, desde la imposibilidad del retorno y lo que esto provoca en el ser humano, al respecto aclara:

Los refugiados (...) son una creación del Estado del siglo XX. La palabra “refugiado” se ha convertido en un término político que hace pensar en grandes masas de personas inocentes y desconcertadas que requieren ayuda internacional urgente, mientras que “exiliado” lleva consigo, creo yo, un toque de soledad y espiritualidad. Los expatriados viven voluntariamente en un país extraño, normalmente por razones personales o sociales. (...) Los expatriados pueden compartir la soledad y el extrañamiento del exilio, pero no sufren sus rígidas proscripciones. Los emigrados gozan de una ambigua condición. Técnicamente, un emigrado es cualquiera que emigra a un nuevo país. En esta cuestión la elección es ciertamente una posibilidad. (...) (Said, 2005, p. 188)

Si bien, los refugiados y desplazados son una realidad en aumento debido a las numerosas guerras e invasiones que se han venido dando desde inicios del siglo XXI, principalmente en y desde Medio Oriente hacia el resto del mundo, no comparten, para Said, la condición de exiliados ya que han huido de su país que no necesariamente los ha expulsado como política de Estado y sobre quienes no pesa una prohibición tácita de retorno. Si bien, sus vidas se ven amenazadas, existe la posibilidad de volver al país de origen. Para Said, el exilio es:

(...) algo curiosamente cautivador sobre lo que pensar, pero terrible de experimentar. Es la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar: nunca se puede superar su esencial tristeza. Y aunque es cierto que la literatura y la historia contienen episodios heroicos, románticos, gloriosos e incluso triunfantes de la vida de un exiliado, todos ellos no son más que esfuerzos encaminados a vencer el agobiante pesar del extrañamiento. Los logros del exiliado están minados siempre por la pérdida de algo que ha quedado atrás para siempre. (Said, 2005, p. 179)

Said plantea una perspectiva humana, metafórica y ontológica de la producción artística literaria realizada por exiliados y/o en exilio, criticando, a su vez, la utilización del exilio como estética en obras contemporáneas. Esta visión la plantea como un profundo rechazo a la idea o concepción de identidad que acoge y justifica el concepto de diferencia que Said rechaza, pues para el autor, la visión ontológica del exilio nos hace conscientes de la no pertenencia como valor intrínseco del ser humano, es decir, no somos dueños de nada y no pertenecemos a nada, pues somos exiliados hasta en nuestras propias casas. Para Said, hablar de

identidad es siempre hablar de una no identidad puesto que “(...) cualquier identidad, está formada por elementos de otra identidad, y no se trata apenas de una referencia a conocidas encrucijadas hibridistas; para Said no basta afirmar que toda identidad es híbrida, es necesario subrayar que la identidad A está compuesta casi íntegramente por elementos de la identidad B, ésta por elementos de la identidad C, etc.” (Vidal, 2015) Es decir, para Said, el exilio es la condición fundadora de la existencia humana, proponiendo un proceso reflexivo secularizado, que implica que los conceptos de pertenencia y de diferencia ya no son operativos en esta nueva dialéctica que nos involucra a todos como exiliados, en donde las identidades interiores están constituidas por identidades exteriores. Como comenta Carlos Vidal: “el exilio es la pertenencia, la pertenencia es el exilio; la secularización es la ley de la crítica y de la comprensión de aquello que somos” (2015)

Esta visión difiere de la crítica multicultural que se ha centrado en la diferencia, alterizando al otro, como lo plantea Hal Foster (2001), lo que nos conduce a construir (“inventar”) al otro a partir de las diferencias que percibimos y que imaginamos. Un proceso que Said (2002) plantea como la orientalización de Oriente y que se dibuja como el bastión del control y del poder ejercido por los intereses políticos, económicos y culturales, haciendo que el mundo del otro (Oriente, subalternos) tenga más que ver con nuestro mundo que con el de ellos, como bien argumenta Carlos Vidal (2015). En este sentido, la propuesta de Said de una crítica secularizada que no guarde solo filiaciones y que renueve constantemente las afiliaciones, se vuelve esencial para comprender su concepción de exilio y del artista como un ser exiliado. Said comprende al artista como un intelectual *amateur* libre de toda adhesión a verdades estancadas en la memoria.

Cuando Said plantea que todo intelectual y todo artista es, en esencia, un exiliado, hace referencia al exilio como apertura a la pluralidad de miradas en contrapunto. Una mirada liberadora como estrategia que aporta el exilio en su sentido ontológico, más que fijar la atención en la desmembración vital que el suceso político de exilio provoca en el ser humano. “es un medio no un fin; es sobre todo un modo de pensar.” (Spencer, 2010, p. 389) Para alcanzar esta pluralidad de mirada, es necesario exponer la herida que el exilio ha provocado, y en el caso de aquellos que no han pasado por la experiencia del exilio como suceso puntual, es adoptar la mirada del exiliado, es decir, poseer la conciencia de la existencia real de, al menos, dos culturas.

En este sentido, por ejemplo, muchos exiliados políticos chilenos no lograron abandonar la mirada localista (e incluso, partidista) y se vieron reclusos en un pensamiento tipo *ghetto*, incluso aquellos artistas que realizaron obras en exilio (he aquí la distinción que hace Kurapel sobre su teatro *de y en exilio*).

Said propone el exilio como estrategia de investigación, como un abrirse al contrapunto, ampliar y desplazar la mirada para que surja la pluridimensionalidad del fenómeno cultural y artístico, de la idea como motor del desplazamiento semántico.

Ver ‘el mundo entero como una tierra extraña’ permite adoptar una mirada original. La mayoría de la gente tiene conciencia principalmente de una cultura, un escenario, un hogar, los exiliados son conscientes de al menos dos, y esta pluralidad de miradas da pie a cierta conciencia de que hay dimensiones simultáneas, una conciencia que (...) es *contrapuntística*. (...) Para un exiliado, los hábitos de vida, expresión o actividad del nuevo entorno se producen inevitablemente enfrentados a la memoria de dichos hábitos en otro entorno. Así, tanto el nuevo como el viejo entorno son vividos como reales y suceden juntos de forma contrapuntística. (Said, 1990, p. 194)

Así, todo artista que se abre o adopta la mirada del exiliado, del desplazado, se abre a la originalidad, pues siempre tendrá conciencia de al menos dos culturas, dos mundos, dos perspectivas que aporta la mirada extranjera, extrañada de su contexto originario. La mirada liberadora, crítica y distanciada del exiliado no la poseen todos los artistas, sin embargo, para Said, es esta mirada la que los hace artistas en su magno significado. En esta vital contradicción consiste la concepción de exilio de Said. Este contrapunto es concebido dentro de una mirada interdisciplinar: “En el contrapunto de la música occidental, varios temas se enfrentan y disfrutan solo de un privilegio provisional. No obstante, en la polifonía resultante hay orden y concierto, un interjuego organizado que se extrae de los temas y no de una melodía rigurosa o de un principio formal externo a la obra.” (Said, 1990, p. 101)

Vidal nos entrega un excelente ejemplo de este artista como exiliado que, a su vez, ha alcanzado un “estilo tardío” que se asoma en toda experiencia del fin:

(...) el concepto de «lo tardío», que Said toma prestado de Adorno y de su análisis del «estilo tardío» (*Spätstil*) de Beethoven, es la experiencia de una memoria total sin presente o temporalidad (veamos un ejemplo que Said no menciona: en los últimos años

de su vida, Leonard Bernstein dirigió algunas obras musicales —Sibelius, Elgar, etc.— rígidamente pautadas por sus autores en cuanto al tiempo y, sin embargo, él las prolongaba libremente durante cada vez más minutos, llegando a transfigurar la experiencia sonora, extática o de la paleta del compositor en un infinito desmedido, haciendo de la experiencia del fin algo sin «principio» ni «fin» (Vidal, 2015)

Esta dinámica que disloca el tiempo es la que Said concibe como exilio. El exilio disloca el tiempo y el espacio, deja atrás la fragmentación y la diferencia que agrandan la grieta y sitúan a todos en un mismo círculo o banda de Moebius (o Möbius). El exilio que Said comprende va más allá de la concepción poscolonial de Bhabha (el diferente, el dislocado, minorías), va más allá incluso, de la concepción de lo tardío de Adorno. El exilio para Said es un estado ontológico que curva espacios y tiempos y que hace posible la eternidad y la trascendencia por medio del abandono de todo miramiento a las reglas sociales impuestas. El exilio es el abandono de la madurez alcanzada luego de un periplo extenso que no posee ni principio ni fin, la conciencia de que ya se ha hecho y dicho todo y que ya no queda más y por ello, lo que sigue es la libertad absoluta: “Lo tardío es una suerte de exilio autoimpuesto que llega después y sobrevive a lo que es en general aceptable” (Said, 2009, p. 39). Es este periplo el que reconoce en el estilo tardío de Adorno, pues para Said: “Tardío significa estar al final, completamente cuerdo, lleno de recuerdos y además muy consciente del presente (incluso prematuramente). Por lo tanto, como Beethoven, Adorno se convierte también en una figura de lo tardío, un comentarista del presente atemporal y escandaloso. En el estilo tardío hay una insistencia no sólo en la vejez, sino en un sentido creciente de la marginación, el exilio y el anacronismo.” (Said, 2006, p. 5)

Así, Said declara que la pérdida es parte de la vida, de la historia, de la pertenencia de / a algo o alguien. Abandono y aceptación. Lo tardío es el exilio y el exilio es lo tardío por antonomasia.

Desde esta concepción de exilio es posible construir una teatralidad de exilio que reevalúe el espacio/tiempo de la escena y el rol del creador en esta realidad relativa que impregna toda expresión material y simbólica del teatro, pues Said “(...) concibe nuevas formas de articulación entre espacio y tiempo. Y mediante esas articulaciones inesperadas reevalúa el concepto de exiliado, llevándolo más allá de la experiencia limitada del *dislocamiento*, más allá de lo que

experimentamos como exilio, ya que al liberarnos de los dominios del tiempo y de la historia, trascendemos la temática de lo local y la condición social.” (Vidal, 2015)

Resulta fundamental esta idea del tiempo y el espacio trascendidos para abolir la condición de dislocamiento local, pues, al curvarse el tiempo y el espacio, al desaparecer la territorialidad fija y al no transcurrir linealmente el tiempo, sino más bien como procesos de retornos, retrocesos y avances, en donde el pasado no siempre se queda atrás sino que es un todo omnipresente, donde el presente se halla imbricado con el pasado y el futuro por medio de la memoria, el exilio se torna entonces, un proceso de o estado de Nación sin locación para una cultura particular, en esto Said nos aporta completa lucidez cuando afirma que se trasciende la condición social. El espacio y tiempo se articulan de otra manera, en torno a la paradoja, en torno a la complementación fundamental de los contrarios, a una memoria que no se queda fija en una idea o suceso sino que posee la característica de la re-escrituralidad constante, de la revisión y re-visitación constantes. La memoria conjuga el tiempo y el espacio y los vuelve cíclicos, banda de Moebius (o Möbius), para viajar en el tiempo y desarticular espacios que ya no son comunes sino singulares a cada trozo (espacio) de tiempo recobrado. El espacio y el tiempo son una sola red de conexiones indivisibles, el espacio y el tiempo no se separan, es más, no existen el uno sin el otro. La historia es modificada por la paradoja temporal y espacial, no solo se modifica la posición del individuo, sino su historia, al visitar su pasado que es una posibilidad dentro de infinitas opciones. En esto consiste la afiliación de la que habla Said, una afiliación (lo que elegimos o se nos da por educación) que se entremezcla con la filiación (lo que se nos da por naturaleza) para articular nuevas o más bien, renovadas posibilidades que erradiquen los sofismas lingüísticos que se imponen al arte cuando cede a la tentación de las afiliaciones identitarias.¹⁷

¹⁷ Siguiendo la lógica de Said, las teorías de género que primaron durante los siglos XIX y XX estarían completamente obsoletas, pues, las llamadas minorías sexuales en un intento por ser asimiladas por la cultura imperante (lo que denominan heteronormatividad), estarían avalando y adhiriendo al canon que dicta que son minoría y que para ser considerados deben ser asimilados o, como otro camino posible, construir una homonormatividad. Si estas identidades son consideradas como construcciones de “B es la identidad de A”, como plantea Said, entonces la asimilación no solo no es necesaria, sino, discriminadora, ofensiva y obsoleta. Es decir, luchar hoy por el reconocimiento del gay o de la lesbiana como “el diferente” que debe ser asimilado a la norma o normas, significa autodiscriminación. Algo similar sucede con la teoría de la negritud que rechaza de plano lo blanco, acentuando no solo la diferencia contra la que luchan, sino, discriminando lo blanco, discriminación que dicen (y exigen) abolir. La pregunta ya no debería ser ¿este negro o este gay puede hablar? (¿quién habla?), Sino, ¿qué dice el que habla?, independiente de si es negro o gay. Esto no significa que el lugar de enunciación no sea

El exilio así, deja de ser un espacio entre paréntesis, un estado estático que detiene al sujeto en un limbo. El exilio se transforma, bajo el prisma de Said, en un movimiento continuo del Ser.

Teniendo en cuenta el planteamiento de Said y su diferencia con la óptica del multiculturalismo,

(...) mientras Bhabha habla de «insatisfechos», «minorías», «dislocados» o «descontextualizados», Said concibe el exilio como algo que nos define y nos marca de un modo omnipresente, aun cuando no estamos físicamente dislocados o exiliados. (...) mientras Bhabha habla de una atención a las narrativas y voces de los dislocados, insatisfechos y «expulsados» de la tierra («cosmopolitismo vernacular»), vinculando dichas narrativas a seres en concreto, encerrándolos en ellas y estableciendo líneas de identificación a partir de ellas, Said va mucho más lejos: concibe nuevas formas de articulación entre espacio y tiempo. (Vidal, 2015).

Es importante revisar el exilio desde la concepción de Alberto Kurapel, que, si bien adhiere al postulado del exilio como el lugar del dislocamiento, la fragmentación y la hibridación, le otorga, en su creación, una dimensión ontológica que lo sitúa en un “más allá” del multiculturalismo (un entre Bhabha y Said). Veremos que Kurapel, si bien adhiere a la visión multiculturalista, también expone el exilio como un problema ontológico que se vincula con la soledad existencial de todo ser humano marginado, incluso de sí mismo. Este proceso de vinculación lo realiza por medio del espacio artístico, concibiendo al artista como un exiliado por antonomasia, y por medio de la performance, que él percibe como un lugar liminal que viene a quebrar los convencionalismos y preconcepciones estancadas del teatro. Aunque continúe refiriéndose al paradigma de margen y centro, con la performance, introduce la ritualidad pagana al hecho teatral, otorgándole la libertad de la forma abierta, dispersa e inconclusa y un tiempo-espacio sagrado que no fija territorios ni temporalidades. La performance, como el exilio, abre la experiencia de lo tardío al espectador, involucrándolo en la superación de estructuras aceptadas, empujándolo hacia el caos de la ruptura espacio-temporal de la memoria y sumándolo como aquel B que es A en la comunicación artística y humana.

importante, sino que debe ser un lugar dinámico, móvil, que no fije territorios ideológicos, sino más bien que se organicen en torno a espacios/tiempos ontológicos que abran posibilidades y no que se agencien a un territorio y lo cerquen guardando solo afiliaciones inamovibles y estatizantes.

1.1.1 Ostracismo/exilio: Castigo y democracia

Para situar el significado del exilio en las experiencias personales y artísticas de Kurapel y Czertok, es fundamental comprender el origen de este castigo como parte de las políticas de Estado. El registro más antiguo que concibe el destierro como castigo es Atenas con su conocido ostracismo.¹⁸

El origen de la palabra ostracismo proviene del griego *ostrakon* que significa teja o trozo de vasija, por el material que se usaba para escribir con un punzón el nombre de algún político o ciudadano que se consideraba peligroso para la democracia ateniense. Otros significados que se le atribuyen es el de un caparazón de tortuga, concha de ostra e incluso, cáscara de huevo, por los restos encontrados en el Ágora de Atenas, lugar en el que se llevaba a cabo la última sesión del *ostrakophoria*, *reunión donde se votaba definitivamente el ostracismo*.

Si el órgano soberano del Ática cumplía con un *quorum* de 6000 (Plutarco, Vida de Aristides, 7.6), mínimo requerido, y la mayoría elegía enviar al exilio a un compatriota suyo, entonces se procedía a votar por el candidato para el caso. La nueva votación se hacía poco después y tenía la particularidad de reunir la Asamblea en el ágora, no en el *Pnix*¹⁹. También se requerían 6000 votantes en esta ocasión, por lo que antes de empezar el escrutinio se procedía a contar el total de votantes. (...) El 'ganador' debía abandonar el Ática en los siguientes diez días, por diez años, no podía tener ninguna participación en la política interna o internacional del estado durante ese tiempo, pero conservaba todos sus bienes y rentas y recuperaba todos los derechos civiles a su regreso. (Almandós, 2003, p. 135)

Resulta paradójico que el ostracismo se creara para proteger la democracia ateniense. La ley de ostracismo nace en Atenas el año 510 a.C., mismo año en que el último tirano de Atenas,

¹⁸ El registro literario más antiguo de la existencia y alcance del exilio en el ser humano se halla en los papiros de Berlín, “una serie de documentos egipcios del Imperio Medio, datados entre 2160 y 1700 a. C., que fueron encontrados a principios del siglo XIX en la necrópolis de Menfis, Saqqara.” (Wikipedia) La historia de Sinuhé se halla en dos de los papiros llamados literarios, el 10499 (B) y el 3022 (R). El cuento narra la historia de un mensajero que debe avisar al príncipe que el faraón (su padre) ha muerto, sin embargo, escucha a dos hombres hablar del asesinato del faraón por órdenes del príncipe. Al oír esto, Sinuhé huye a Siria para evitar su propia muerte, permaneciendo gran parte de su vida en exilio, hasta su vejez, cuando retorna a Egipto para poder ser sepultado según los ritos de su pueblo. (Gómez, 2007; Ilie, 1980)

¹⁹ *Pnix* o *Pnyx*, era una colina rocosa situada al centro de Atenas, cerca de la Acrópolis. Lugar donde se reunía la *Ekklesia* (Asamblea de Atenas) desde el siglo VI a.C. para decisiones políticas relevantes como votar anualmente y a mano alzada el ostracismo de algunos ciudadanos para llevarlos, posteriormente, al ágora. Se le considera el primer parlamento democrático de la humanidad. (Ver Hansen, 1991)

Hipias, fue expulsado de la ciudad. La ley fue promulgada por el gobernante Clístenes el Alcmeónida²⁰ (570-507 a.C.), quien legisló en favor de la participación efectiva de los ciudadanos atenienses, realizando un sin número de reformas que alejaban a la oligarquía del poder absoluto, entre ellos, los pisistrátidas que adherían a la tiranía de Pisístrato, hijo de Hipócrates, amigo cercano del legislador Solón (creador de la democracia ateniense) y padre de Hipias e Hiparco.

Pisístrato fue conocido como un gran gobernante, que, a pesar de haber llegado al poder por medio de lo que podríamos denominar un “golpe de Estado” realizado astutamente con los mismos hombres armados que el ágora le concedió para su protección, fue admirado y querido por el pueblo por su gran benevolencia, el embellecimiento de la ciudad, la construcción de templos, liceos, caminos y teatros, así como el primer acueducto de la ciudad y nuevos mercados para el comercio y la industria. Al morir, en el año 527 a.C., sus dos hijos heredaron el gobierno, desviándose de la senda del padre y llevando el término tiranía hasta el significado que conocemos hoy, pues en sus orígenes, un tirano era aquel que había llegado al poder con violencia pero que podía realizar grandes obras en pos de su pueblo:

En sentido vulgar un tirano es un rey que gobierna con violencia y sin respeto a la justicia ni a las leyes. Pero tomándolo rigurosamente, un tirano es un particular que se abroga la autoridad real sin tener derecho a ella: así entendían los griegos la palabra *tiranos*, y la atribuían indiferentemente a los buenos y a los malos príncipes cuya autoridad no era legítima, en cuyo supuesto tirano y usurpador son dos palabras sinónimas. Para dar diferentes nombres a cosas diferentes, yo llamaría tirano al usurpador de la autoridad real, y déspota al usurpador del poder soberano. El tirano es el que se mete contra las leyes a gobernar según ellas; y el déspota es el que se hace superior a las mismas leyes. Así el tirano puede dejar de ser déspota; pero el déspota es siempre tirano. (Rousseau, 1832, pp. 147, 148)

Pisístrato, como noble y tirano, realizó reformas que ayudaron a los agricultores pobres de Atenas, incluso aportando sus recursos personales. A su vez, apoyó a los artistas y poetas del momento, dando inicio a las representaciones teatrales para educar al pueblo en cuestiones

²⁰ Los Alcmeónidas fueron una familia de eupátridas de Atenas, expulsados por los Dorios. Posteriormente, gracias a las políticas de reconciliación de Solón, se les permitió el regreso (en el año 594 a.C.). Durante la tiranía de Pisístrato fueron nuevamente exiliados por iniciar conspiraciones para derrocar al tirano. (Ver Heródoto, 2001, V 62.2)

cívicas. Es por ello, que se le asocia más a un justiciero que a un dictador. Sin embargo, sus hijos desviaron el camino emprendido por el padre, derrochando recursos en asuntos personales. Hiparco (el menor de los hermanos) fue asesinado en el año 514 a.C. por Harmodio y su amante Aristogitón a causa de acosos amorosos por parte de Hiparco a Harmodio. Este hecho desencadenó en Hipias la desconfianza hacia todo aquel que se le acercara, comenzando así, un régimen del terror. Hizo desaparecer a muchos de los tiranos aliados, rompió relaciones con Tebas y mandó a ejecutar a diversas personalidades nobles de la época.

Hipias fue exiliado el año 510 a.C., refugiándose en Persia con el rey Darío I, a quien animó para iniciar la primera Guerra Médica, en la que terminó muerto en la isla de Lemnos poco tiempo después de finalizar la batalla de Maratón (490 a.C.). El exilio de Hipias se considera el inicio de la democracia en Atenas, donde Clístenes instaura la pena de ostracismo para desterrar a los políticos que fueran peligrosos para el poder imperante y así evitar nuevas tiranías.

La figura del tirano griego tuvo valoraciones ambiguas en cuanto a la relación con el pueblo y con la clase gobernante, existiendo el tirano déspota, como bien comenta Rousseau, y el tirano más cercano a un justiciero. En la actualidad, el tirano solo conserva el aspecto más negativo de esta figura política.

En el caso de la dictadura chilena de 1973, el dictador Augusto Pinochet se adjudica el poder no solo como tirano, sino como un déspota que está por sobre las leyes constitucionales, implantando un régimen autoritario que asesinó, desapareció, torturó y exilió a miles de chilenos que no se encontraban a favor de los procedimientos del nuevo gobierno.

La mañana del 11 de septiembre de 1973 comienza el bombardeo al Palacio de la Moneda, liderado por las Fuerzas armadas de Chile, es decir, Fuerza aérea y Ejército, con el apoyo de Carabineros de Chile, mientras que en Valparaíso, la Armada (Marina) se toma la ciudad apoyada por buques de la Armada de los Estados Unidos, encubiertos dentro de los ejercicios navales UNITAS XIV²¹, operaciones que la Armada norteamericana, junto a algunos

²¹ Actualmente se siguen realizando con diversos objetivos, según los cambios que se producen en el escenario internacional. El año 2016 se llevaron a cabo en Panamá.

países de Latinoamérica, realizan anualmente. En 1973 en plena guerra fría, se plantea como objetivo de estos ejercicios, prepararse para un posible enfrentamiento con la Unión Soviética.

El Palacio de la Moneda resiste el bombardeo con un pequeño contingente de guardias presidenciales (GAP) y del mismo presidente Salvador Allende, que había sido llamado esa mañana debido a movimientos de tanques militares que se dirigían al Palacio. El presidente Allende emite cuatro comunicados por las cadenas radiales que se encontraban transmitiendo. (Carmona, 2013) En ellas, insta al pueblo a mantener la calma y a estar atentos en sus lugares de trabajo. En un quinto comunicado, ya más informado de la magnitud del levantamiento, se despide del pueblo y deja un legado de dignidad y valentía sin precedentes en América Latina. Este último discurso emblemático del presidente, donde expresa su pesar a los trabajadores de la Patria por la traición de aquellos que habían jurado defenderá, sale al aire a las 9:15 horas por radio Magallanes, única emisora que no había sido bombardeada aun y es grabado por el periodista Guillermo Ravest Santis y por el radio operador Felipe Armado. (Carmona, 2013)

Amigos míos: Seguramente ésta es la última oportunidad en que me pueda dirigir a ustedes. La Fuerza Aérea ha bombardeado las torres de Radio Portales y Radio Corporación. Mis palabras no tienen amargura, sino decepción, y serán ellas el castigo moral para los que han traicionado el juramento que hicieron... soldados de Chile, comandantes en jefe titulares, el almirante Merino que se ha autodesignado, más el señor Mendoza, general rastreo, que sólo ayer manifestara su fidelidad y lealtad al gobierno, también se ha nominado Director General de Carabineros. Ante estos hechos, sólo me cabe decirle a los trabajadores: ¡Yo no voy a renunciar! Colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad del pueblo. Y les digo que tengo la certeza de que la semilla que entregáramos a la conciencia digna de miles y miles de chilenos, no podrá ser segada definitivamente. Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales ni con el crimen... ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos. Trabajadores de mi patria: Quiero agradecerles la lealtad que siempre tuvieron, la confianza que depositaron en un hombre que sólo fue intérprete de grandes anhelos de justicia, que empeñó su palabra en que respetaría la Constitución y la ley y así lo hizo. (Allende, 1973)

El presidente socialista Salvador Allende había sido elegido democráticamente en 1970, convirtiéndose en el primer político marxista en llegar al poder por medio de procesos democráticos. Este hecho fue visto por el presidente de Estados Unidos, Richard Nixon y su secretario de Estado Henry Kissinger, como un peligro al dominio y control que se ejercía sobre

América Latina. Estados Unidos se encontraba en plena Guerra fría y liderando el bloque capitalista contra el bloque socialista, liderado por la Unión Soviética. Por ello, Estados Unidos financió a los sectores políticos chilenos de orientación derechista como el Partido Nacional y algunos sectores de la Democracia Cristiana, para organizar el Golpe de Estado. No se debe olvidar que la intervención norteamericana ya se había manifestado durante las elecciones de 1970, con el intento de secuestro y posterior asesinato del general René Schneider el 25 de octubre. El incidente más drástico fue el del 29 de junio de 1973, cuando se lleva a cabo el tanquetazo²², liderado por el Teniente Coronel Roberto Souper.

En este momento definitivo, el último en que yo pueda dirigirme a ustedes, quiero que aprovechen la lección. El capital foráneo, el imperialismo, unido a la reacción, creó el clima para que las Fuerzas Armadas rompieran su tradición, la que les enseñara Schneider y que reafirmara el comandante Araya, víctimas del mismo sector social que hoy estará en sus casas, esperando con mano ajena reconquistar el poder para seguir defendiendo sus granjerías y sus privilegios. (Allende, 1973)

Luego de iniciado el golpe de Estado, se declara toque de queda en todo el territorio nacional, se silencia a todos los medios de comunicación proallendistas y se declaran ilegales y proscritos los Partidos Comunista y Socialista, a su vez, se suspenden los demás partidos políticos y se suprime el senado. Posteriormente, se crean dos organismos de seguridad, DINA y CNI, que serán los encargados de desaparecer, torturar, asesinar y perseguir a todos los simpatizantes del Gobierno de la Unidad Popular.

Debido a las persecuciones con resultado de ejecución inmediata, muchos chilenos se refugian en las embajadas que eran favorables al gobierno de Allende, entre ellas, Canadá, que debió modificar sus leyes de inmigración para permitir el ingreso de un gran número de exiliados, en una operación denominada “Movimiento especial de Chile.” (Foster y Carty, 2013) Comienza el exilio que durará 17 años. Para muchos, toda su vida.

²² El tanquetazo fue una operación militar que intentó derrocar al presidente Salvador Allende, movilizando tanques al Palacio de la Moneda y al Ministerio de Defensa. La sublevación fue exitosamente sofocada por los militares leales al comandante en jefe del Ejército, Carlos Prat. Uno de los que ayudó a derrotar a los grupos insurgentes fue el General Augusto Pinochet a cargo del Regimiento de infantería N°1 Buin. Luego del Golpe de Estado, Pinochet declaró que el tanquetazo había sido una táctica militar para medir la fuerza de los militares leales al gobierno. (Ver Corvalán, 2006)

Pero las características del exilio chileno no son precisamente las del ostracismo griego, pues, si bien se conforma como política de Estado, el ciudadano pierde su derecho de serlo, sus bienes se confiscan y se vuelve blanco de múltiples violaciones a los derechos humanos. Estas características pertenecen más bien a un antiguo principio griego que antecede al ostracismo. Nos referimos a la atimia (privación del honor y de los derechos civiles), principio que se encontraba entre las normas penales instauradas por Solón. La atimia se decretaba judicialmente como castigo a alguna falta o rebelión, a diferencia del ostracismo, que era una sanción política preventiva que actuaba antes de que se cometiera un delito. A su vez, “La atimia (“falta de honor”) reducía al castigado a una posición en la cual ya nadie tenía deberes para con él, y frente al cual todos tenían todos los derechos.” (Borisonik, 2012, p. 66), es decir, el condenado a atimia era considerado menos que un animal o un esclavo, por lo tanto, era susceptible de ser asesinado sin que su agresor fuera castigado por ello. Esta pena dejaba completamente desprovisto de derechos y honor al que la sufría, siendo considerado un enemigo de la polis, un polemíós (adversario), lo que lo hacía vulnerable a maltratos, muerte y desaparición. Con esto, Solón pretendía eliminar a todos sus adversarios de la polis, “(...) ya fuese por su huida, ya por su muerte.” (Borisonik, 2012, p. 67). Al morir, se le negaba la sepultura y sus bienes se confiscaban. Esta condena, como comenta Borisonik, era absoluta e irreversible, involucrando a la familia del condenado.

Clístenes instaura el ostracismo, precisamente para eliminar la atimia como castigo habitual. Reforma que forma parte de su política de isonomía, es decir, de igualdad de derechos ante la ley (antesala para la democracia como la conocemos hoy). El ostracismo es evidentemente más benevolente y reversible. Muchas veces, a los castigados con ostracismo se les permitía regresar antes de cumplir los diez años de destierro.

El exilio chileno, como es posible apreciar, posee las características de una atimia más que de un ostracismo, pues los exiliados perdieron toda posesión, fueron considerados factibles de asesinato y de tortura y dejaron de existir en los registros de ciudadanía, es decir, perdieron su derecho a nacer y existir en Chile. Como en el caso de Kurapel que, cuando retorna al país en 1996, acude al registro civil de identificación para solicitar su cédula de identidad. Para su estupor, se percató de que no existe registro alguno de su nacimiento. Debe solicitar al Estado

chileno un “permiso para nacer”, como explica el creador en sus recitales de música performativa. En ese momento logra dimensionar el alcance de su castigo, el exilio lo ha borrado de la faz de la tierra y ha perdido toda posibilidad de existencia previa. El retorno a Chile implica, textualmente, un nuevo nacimiento.

Kurapel insiste en hablar de su segundo exilio, pues ha regresado a un país que le es ajeno, todo lo que él recordaba ya no existe o ha sufrido cambios considerables. Muchos de sus amigos han muerto y otros han permanecido en el extranjero. El contexto político, cultural, económico, social y artístico ha acusado el nefasto paso de la dictadura. El país ha cambiado, Kurapel ha cambiado. No hay patria posible.

La nostalgia del paraíso se quiebra en una nueva resignificación de la tierra, de la pertenencia y la identidad, esa nostalgia que fue el lazo entre Canadá y Chile salta como nueva ficción en la imaginación del creador. El crítico americano Paul Ilie comenta: "El impacto psicológico del [exilio] persistió, y conservó su poder imaginista para una nueva descripción de desarraigos, esta vez internos (...) El virus de la nostalgia, de una nueva cepa potente, golpea al forastero sin tener en cuenta el grado de distanciamiento geográfico" (1980, p. 10)²³ Kurapel sintió una doble nostalgia, “primero por la patria abandonada, y segundo por una cultura ausente que, como resultado de su propia ausencia, dejó de ser la suya.” (Kauders, 2015) Ello provocó en el creador un replanteamiento de los significados y de “(...) la naturaleza del espacio y el tiempo y la función de la memoria humana” (Boym, 2001, p. 50).

En Grecia, el ostracismo, inicialmente, solo se aplicaba a aquellos ciudadanos que podían significar un peligro para la democracia instaurada, entre ellos, amigos y parientes de los tiranos. Pero, según registra Aristóteles, con los años se transformó en una forma de excluir de la política a aquellos ciudadanos que se destacaban: “Estas, en efecto, parecen perseguir la igualdad por encima de todo; de modo que a los que parecían sobresalir en poder, por su riqueza o por sus muchas relaciones o por cualquier otra fuerza política los ostracizaban y los desterraban de la ciudad por un tiempo determinado.” (Aristóteles, 1970, pp. 22,6. En: Borisonik, 2012, p. 67).

²³ Traducción libre de: “the psychological impact of [exile] lingered, and preserved its imagistic power for a new description of uprootings, this time domestic (...) The virus of homesickness, in a potent new strain, smites the outsider without regard to the degree of geographical distancing”

Estos ostracismos constantes y cada vez más masivos comenzaron a constituir una fuerza presente, aunque no físicamente, dentro de la polis. Muchos de los exiliados retornaban como grupos organizados y armados a tomar el poder e instituir oligarquías. A diferencia del ostracizado, los exiliados chilenos jamás tuvieron la posibilidad de retornar para luchar contra el dictador, pues las fronteras chilenas permanecieron cerradas para ellos hasta el año 1990, cuando asume la presidencia Patricio Aylwin y permite el retorno de todos los exiliados.

Un panorama similar se vivió en Argentina, el golpe de Estado, llamado Operación Aries, se produjo el 24 de marzo de 1976, derrocando el gobierno de la presidenta María Estela Martínez de Perón. La dictadura fue regida por una junta militar encabezada por el general golpista Jorge Rafael Videla, quien se mantuvo en el mando hasta diciembre de 1983. La junta se propuso llevar a cabo lo que se denominó como Proceso de reorganización Nacional. Este golpe de Estado fue el último en instaurarse en el cono sur de América, pues todos los países vecinos ya eran regidos por dictadores²⁴. Durante la dictadura de Videla se confirmaron entre 10.000 y 30.000 víctimas, sin contar entre ellas, las desapariciones y secuestros efectuados desde 1974 por grupos paramilitares anticomunistas, entre ellos, la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). En este contexto, miles de exiliados argentinos partieron rumbo a diversos países del mundo, mayoritariamente a España e Italia, “(...) algunos investigadores que se han ocupado de esta temática estipulan que entre 1970 y 1980, fueron 339.329 los individuos que salieron del país. Mientras que para otros la cifra estimada se aproxima al medio millón de personas.” (González, 2009, p. 3) Debido a que muchos de los exiliados poseían pasaportes extranjeros ha sido imposible identificar con precisión estas cifras, sin embargo, de los diversos exilios que ha experimentado el país, éste ha sido el más significativo.

Las condiciones del exilio argentino que vivió Horacio Czertok fueron muy similares a las de Kurapel. Ambos creadores debieron abandonar el país y solicitar refugio en otra tierra que poseía diferencias culturales e idiomáticas muy diversas a aquellas originarias. Ambos tuvieron que crear un nuevo espacio artístico e identitario que les permitiera descifrar los objetivos que la

²⁴ Dictadores: Hugo Banzer (Bolivia, 1971-1978), Ernesto Geisel (Brasil, 1974-1979), Alfredo Stroessner (Paraguay, 1954-1989), Juan María Bordaberry (Uruguay, 1973-1976), Augusto Pinochet (Chile, 1973-1990). Todas dictaduras sostenidas por Estados Unidos.

nueva realidad les estaba señalando. Ambos exilio poseen características similares pero no fueron experimentados, sentidos ni vividos de igual manera, pues cada uno cinceló las marcas del destierro en lugares y formas diversas.

1.1.3 Las marcas del exiliado

*Haz que mis huesos regresen en una pequeña urna:
así, muerto, no seré ya un exiliado.*

(Ovidio, Tristes)

El exilio, como castigo y mecanismo de represión, está pensado para imposibilitar “(...) que el exiliado prosiga con los planes de desarrollo personal, lo cual trastoca en forma radical la vida de las personas. Desde el punto de vista social, el exilio implica una ruptura abrupta del individuo con su entorno a la vez que un desarraigo de su medio social y cultural.” (Norambuena, 2008)

En Atenas, un brillante pensador y filósofo de origen turco llamado Anaxágoras (maestro de Eurípides, entre otros), fue acusado de *asebeia* (impiedad) por declarar que el sol era una masa de hierro candente y que la luna era una gran roca desprendida de la tierra que reflejaba la luz solar. Para Anaxágoras (500-428 a. C.) el *nous* (mente, pensamiento, inteligencia) era el origen del universo, un fluido que se filtraba por los recovecos de la materia y que hacía que los seres y las cosas se animaran. Este filósofo fue el primer extranjero en establecerse en Atenas y enseñó allí por más de treinta años. Cuando se le acusa de impiedad, se exilia en Lámpsaco, una colonia de Mileto, donde se dejó morir de hambre a pesar de ser admirado y de tener importantes seguidores en la nueva tierra. (Diógenes Laercio, II, p. 14)

El exilio causa un fuerte impacto en el ser humano, ser un desterrado no solo implica desorientación y pérdida de lazos familiares, sino la ruptura de su ser más íntimo, como explica Aristóteles, pues el ser humano es por definición un animal político (un *zoon politikón*), un ser que habita la polis por naturaleza. Para el pensador, todo aquel que no habita en la ciudad deja

irremediamente de ser hombre: “quien es apátrida por naturaleza y no por azar o es inferior a lo humano o superior a ello (...) el que no puede vivir en comunidad, o no necesita nada por su propia suficiencia, no es miembro de la ciudad, sino una bestia o un dios” (Política, 1253 a. En: Borisonik, 2012, p. 68). Es decir, el hombre que ha sufrido la pena de ostracismo – o exilio – no pertenece a la vida cívica, comunitaria, no comparte la ley, no posee justicia por la cual regirse, no participa de la política de su ciudad. Eso lo señala como superior o inferior al resto de ciudadanos, ambas condiciones peligrosas para la comunidad.

En esta definición de Aristóteles se halla el germen del pensamiento ateniense de la época, pues aquel que “no necesita nada por su propia suficiencia” era aquel hombre solitario, el poeta, el filósofo, el pensador. En Atenas, el filósofo era un hombre que vivía en la polis, sin embargo, no participaba activamente de la política de la misma, era un extranjero entre los suyos, como bien lo define Agamben (1996, p. 20), un hombre apátrida, un exiliado voluntario. Pero para Aristóteles es un hombre extraordinario, un ser semejante a un dios, pues es un sabio que es desproporcional al resto de los hombres y por ello, no tiene una conexión con los ciudadanos y su vida política. Al ser demasiado grandes para los ciudadanos atenienses y sus políticos, eran sujetos susceptibles de ser exiliados, pues el ostracismo, tal como lo comenta Aristóteles, comenzó por desterrar a los amigos del tirano, pero siguió con todo aquel que se destacara de alguna manera en la comunidad²⁵, para mantener así, el principio básico de la democracia, el de la igualdad. Para Said, también el artista es un exiliado. Su obra “Sobre el estilo tardío: música y literatura a contracorriente” (2009) se centra:

(...) en la anomalía que revela al artista como exiliado por excelencia, con respecto incluso a las líneas dominantes de su propia obra (más allá de su lugar en el tiempo y la historia, circunstancias a las que también es ajeno el estilo tardío). (...) nos habla del período de la vida de un artista (escritor, músico o cineasta, en los casos estudiados) en que la percepción de la proximidad de la muerte y la conclusión de una carrera conducen a la «experiencia del fin» no como preparación para este último embate, sino como una

²⁵ Tal es el caso de Aristides, llamado “el justo”: “se cuenta que un analfabeto, tras entregar su *óstrakon* a Aristides, le pidió que escribiera el nombre de Aristides. Éste, asombrado, le preguntó si Aristides le había causado algún daño. ‘En absoluto’, respondió, ‘ni conozco a ese hombre, pero me molesta oírle llamar por todas partes el justo’. Después de escucharle, no replicó, escribió su propio nombre y le devolvió el *óstrakon*.” (Plutarco, 2003, 7,8, pp. 55-56)

experiencia «en sí» y «para sí»: el concepto de «lo tardío», (...) es la experiencia de una memoria total sin presente o temporalidad. (Vidal, 2015)

Con esta comprensión del artista como exiliado, Said va más allá que Aristóteles, pues, no solo es un ser superior o iluminado que al destacar atenta contra la igualdad de la democracia, sino que, afectado por la anomalía de la experiencia del fin, es capaz de experimentar los alcances de una memoria total atemporal, como bien menciona Vidal. Una ruptura de todo tiempo conocido y de su espacio fijo, que más que fragmentado o dislocado, se presenta desplazado en una multidireccionalidad creadora.

Así, existen dos formas de experimentar el exilio: una vía positiva y otra negativa. Esto, sin dudas, guardando las implicancias del exilio como castigo injusto, no merecido. Digamos que la dimensión más estudiada del exilio es la negativa. Said, en cambio, busca la vía positiva de lo que el exilio, a pesar del innegable sufrimiento que provoca, es capaz de despertar en el individuo, la sociedad y en el artista. Si bien, plantea el lado generoso de este castigo, también advierte que es una experiencia desgarradora que es más sencilla de abordar como dilema teórico que como real experiencia. Said, un exiliado, ha vivido el proceso interno y externo del destierro y del desgarro. Hablo de proceso, pues la vivencia del exiliado pasa por variadas etapas más o menos comunes que van haciendo del exilio un largo, muy largo camino a casa. Es decir, un castigo que se prolonga en el tiempo, volviéndolo relativo, no cronológico sino ontológico. Esta exposición del exiliado a los rigores del tiempo diferido, van dejando huellas, marcas que lo acompañarán hasta la muerte. Para ir comprendiendo la vía positiva de Said, iniciaré por exponer las etapas más comunes del exilio. Las autoras Vasquez y Araújo (1990) distinguen tres etapas: 1. Trauma y duelo, donde prima el sentimiento de culpa y la construcción de mecanismos de defensa; 2. Transculturación en donde se presenta una desorientación frente a las instituciones y trastornos de la imagen de sí mismo; 3. Reconsideración del proyecto original, aquí se produce el quebrantamiento de los mitos, se da inicio a la integración y el análisis del deseo del retorno.

Vasquez, expone que el exilio es un proceso que los individuos viven en comunidad y que la idea del retorno, en cambio, se convierte en una decisión individual. Es decir, se vive un largo

viaje hacia la soledad. La autora realiza un estudio del mito de Ulises²⁶, basándose en la interpretación que el filósofo judío Vladimir Jankélévitch (1974) hace del mito como síntesis de la experiencia de exilio y del retorno nostálgico que convierte en extranjero al que regresa a la patria luego de una larga ausencia. Para Vasquez, existen dos rasgos esenciales del mito: “(...) el castigo y la prohibición del retomo. La expulsión como un castigo, la expulsión asociada a la falta, las leyendas y la historia ilustran esa poderosa angustia del animal humano que es el miedo a la exclusión social.” (Vasquez, 1990, p. 18) La autora insiste en que esta falta, real o no, contribuye a legitimar el destierro y acarrea la culpa. Es esta culpa la que se intenta expiar con la añoranza del retorno a aquel país que se ha prohibido, un lugar mítico e irrecuperable al igual que la Itaca de Ulises. Si bien, este deseo de alcanzar un lugar mítico e irrecuperable se presenta como un flagelo, también es el motor impulsor de la supervivencia, el objetivo que mantiene siempre en la lucha al exiliado, pues, como argumenta Vasquez, “un exilio sin retorno nos parece, entonces, inconcebible” (1990, p. 18). Este es el estado general que acompañará al exiliado gran parte de su exilio, principalmente durante la primera etapa. Los exiliados sufren el trauma del destierro y la culpa de la expulsión (a esto se suma la culpa de estar a salvo mientras otros familiares, amigos y compañeros se encuentran en peligro en el país de origen). A su vez, no concibe que el período de permanencia fuera de su país sea permanente o al menos prolongado. Vasquez también comenta que el exiliado político despierta mitos en las comunidades extranjeras de acogida, desde una concepción exótica del guerrillero salvaje luchando por sus ideales de justicia hasta la víctima de baños de sangre de líderes enfermos de países sin desarrollo. Esta visión del exiliado despertó solidaridad inicial y muestras de apoyo a los exiliados chilenos, por ejemplo. El exiliado fue visto inicialmente como un héroe o una víctima, que en cualquiera de los casos, era digno de admiración. (Cfr., Vasquez, 1990) Ahora bien, entre la visión mítica del país de acogida y el trauma y la culpa del exiliado, la reacción inmediata fue la construcción de mecanismos de defensa como la aparente indiferencia, pues, al ser percibido como víctima y ser protegido

²⁶ Vasquez nos recuerda: “A través de sus actos, Ulises ha cuestionado el poder de los dioses, el eco de su desafío pone en peligro la hegemonía del Olimpo Enfurecido. Poseidón busca el castigo más doloroso. No puede privarlo de la vida, lo condena a la errancia: Ulises podrá embarcarse y elegir la ruta, no logrará encontrar las costas de Itaca. Por más que se esfuerce, por más que esté siempre de paso, una fuerza sobrenatural le impide el retorno.” (Vasquez, 1990, p. 18) otro autor que ha plasmado su pensamiento sobre el exilio basado en el mito de Ulises es Milan Kundera, en su novela “L’ignorance” (2000) donde expone la violencia simbólica del exilio.

constantemente comienza a percibirse a sí mismo como víctima y eso lo vuelve parte de la tragedia. El problema surge en los lazos que se crean en esta relación, como bien argumenta Vasquez, son “lazos de agradecimiento y de rencor, porque el protegido detesta su dependencia”. (1990, p. 20)

En esta primera etapa se forman las comunidades de exiliados que tienen como objetivo apoyarse mutuamente y apoyar a los compañeros que aún permanecen en el país. Se comienza a crear la resistencia que ilusiona con la continuidad de la lucha para lograr el retorno en un corto plazo. En este proceso, los exiliados se comportan como si siguieran en su país, pues se forman los llamados *ghettos* que se organizan en torno a códigos comunes de comunicación, creándose incluso, leyes y pequeños gobiernos propios. Este funcionamiento se puede comprender a la perfección en el film “Diálogos de exiliados” (1975) del cineasta chileno Raúl Ruiz, film que fue considerado una traición (fue acusado incluso, como era la costumbre de la época, de apoyar la dictadura de Pinochet) por los partidos de izquierda y por las comunidades de exiliados chilenos alrededor del mundo. ¿Por qué este film fue un “mal chiste” para los militantes de izquierda exiliados?, existe una primera razón que me parece importante destacar: el film fue solicitado por la izquierda chilena para que fuera un documento militante que ensalzara la lucha de los compañeros en exilio, es decir, se solicitó como propaganda o panfleto político que apoyara el ideario del combatiente sufrido pero ideológicamente comprometido. Pero Ruiz, un cineasta brillante en el tratamiento irónico e inteligente de los temas que aborda, contrasta esta idea de hacer política como discurso partidario con la realidad del cotidiano en una situación de excepción que Ruiz retrata a la perfección en el film (analizándolo más de 40 años después). Al respecto, Ruiz aclara “(...) ‘la quise hacer a favor y me salió en contra’. Lo que yo quería era mostrar la vida cotidiana de los exiliados y sus posibles perspectivas políticas. Pero políticas en el quehacer diario. No declaraciones políticas, sino qué impresión se puede sacar de gente que vive en una situación paródica, como si aún estuviera en Chile y todavía tuviera poder. Todo era parodia en el peor sentido del término, pues no había ningún chiste.” (Ruiz. En: Cuneo, 2013) Más allá de los aspectos estilísticos que son de una profunda sensibilidad e inteligencia, lo que relata Ruiz es ese estado de esquizofrenia que se provocó en el exiliado al verse abruptamente inserto en dos realidades diametralmente opuestas, un estado “entre” del sujeto, con un pie en Chile y el otro en

un país completamente opuesto y que vive otras historias, de las que la dictadura chilena es un anécdota terrible solamente. A su vez, y esta es otra de las razones del rechazo del film, Ruiz expone la derrota del proyecto de la Unidad Popular que no es aceptada por los militantes de izquierda, llevándolos a construir falacias como la idea de una resistencia que jamás se concretó. Finalmente, Ruiz expone de manera descarnada la etapa de supervivencia inicial de los exiliados. Si bien hoy se estudia este film como parodia, me parece que a la luz de cientos de testimonios de chilenos exiliados (entre ellos el propio Kurapel), el film se acerca más a una realidad que se vivió paródicamente. Por lo absurdo de la situación, por el estado de esquizofrenia del desarraigo y la precariedad que transporta el duelo y el trauma.

No se debe dejar de lado el contexto en el que los exiliados salieron de Chile, quiénes eran y qué habían sufrido antes de hallarse intempestivamente en una tierra extranjera sin nada y sin nadie. El Golpe de Estado chileno trajo consigo la creación campos de concentración, centros de detención y tortura, allanamientos y fusilamientos. Muchos prisioneros fueron torturados, asesinados y desaparecidos. Algunos testimonios de sobrevivientes relatan que luego de reiteradas sesiones de tortura quedaban en un estado cercano al Musselmann del que habla Agamben.

(...) yo me puse muy débil y enferma; mi vagina y útero estaban infectados y muy dañados por la tortura. (...)Yo estaba muy débil, y me desmayaba con frecuencia. (Luz de las Nieves Ayress Moreno, La Nación, 2004)

(...) Cada golpe de electricidad a estas alturas me provoca un desmayo y cada vez se me hace volver en mí mediante respiración boca a boca. (...) Terminado este interrogatorio, me llevan a otra pieza, amplia y de color amarillo, según pude ver, donde me dejaron tendida sobre una colchoneta. (...) A partir de este momento ya no pude volver a caminar y a cada interrogatorio me llevaban a rastras. (I. A. D. I. En: Rojas, 1988)

(...) Posteriormente, en un estado de semi inconsciencia, oí que decían que si lo declarado por mí no era cierto me iban a matar. Me desataron y vistieron ellos, pues no controlaba mí propio cuerpo; sentía que se me doblaban las piernas y me caía. En esos momentos no pensaba en nada; casi no podía articular sonidos. A la rastra me llevaron a otro cuarto, donde me sentaron en una silla, esposándome una mano al respaldo del asiento. (...) Allí me desnudaron nuevamente y oí cómo un supuesto médico -no me consta que lo fuera- increpaba a mis torturadores diciendo que yo no había llegado en ese estado. Me hizo orinar, lo que me costó mucho. Al fin pude hacerlo en medio de atroces dolores. Por lo que pude escuchar parece que oriné sangre. A continuación se me colocó en el brazo derecho una inyección y fui arrastrado esposado a otra pieza, donde me tiraron sobre una colchoneta que estaba en el suelo, y me taparon con una manta.

Escuchaba voces lejanas y débiles, que podían ser de ocupantes de esa u otras habitaciones. (J. M. B. M. En: Rojas, 1988)

Para el exiliado, este estado fue interno y prolongado, muchos partieron a exilio luego de salir de los campos de concentración o de los centros de tortura, otros, fueron expulsados antes de pasar por estos horrores pero no sin haberlos presenciado. En todos los casos, la agonía no se detuvo al salir del país y encontrarse a salvo, pues las secuelas de lo vivido por ellos o por familiares, amigos y compañeros quedaron por siempre en sus memorias y en sus cuerpos. Para todos fue inevitable traspasar el trauma a sus hijos y nietos. Todos los hijos de exiliados que han dado testimonio hablan de “nuestro exilio...nosotros los exiliados”, (Pinto, 2012) pues, a pesar de que la gran mayoría de los exiliados que sufrieron tortura nunca relataron los hechos a sus familiares, éstos acusaron el impacto de las rupturas internas que los afectados manifestaban, como la pérdida de comunicación, dificultades para expresar y recibir afectos de cualquier tipo, enfermedades recurrentes sin causa aparente, pesadillas, paranoia, fobias, etc. (Espinoza y Buchanan, 2004).

En estas comunidades vi gente sufriendo de un colapso nervioso y hablando acerca de los horrores que ellos experimentaron en los campos de concentración y salas de tortura. En mi trabajo como *counselling* de traumas, escuché y traduje testimonios personales de lo que les pasó a estos chilenos en exilio. Noté la necesidad de la gente de hablar acerca del pasado. Me sentí profundamente afectada por las historias de estas personas mientras exploraba los procesos de darles un significado a sus experiencias, que se descubrieron para muchos de nosotros a través de remembranzas individuales y colectivas, y al compartir nuestras experiencias del golpe de estado, la dictadura y nuestras vidas en Canadá. (Adriana. En: Espinoza y Buchanan, 2004)

En su ensayo “El actor performer” (2010), Alberto Kurapel relata la historia de un amigo que había llegado hace poco a Canadá luego de haber sido torturado brutalmente. En conversaciones con el creador, recuerda que no era necesario que Pablo relatará su tortura o hiciera mención alguna de haber pasado por este flagelo, pues las secuelas físicas eran evidentes e impactantes. En el ensayo, Kurapel nos cuenta que una tarde fría del interminable invierno canadiense, salió de su pequeño departamento para reunirse con Pablo con quien había acordado una cita para tomar un café. Luego de un tiempo prudente de espera, decidió marcharse muy molesto, pues Pablo no había llegado. Ya en su departamento recibe la llamada de Pablo que le

explica el por qué no acudió. Lo demás, lo cito íntegro de la brillante pluma del escritor, aunque sea extenso, pues no solo cuenta lo sucedido, sino que, por medio de su narrativa sensible e inteligente, logra transmitir el sentimiento y hacernos partícipes de la experiencia, empujando nuestras reflexiones más allá del impacto.

Recibo un llamado telefónico, la voz es la de Pablo. Lo regaño por no haber llegado a la estación de metro Frontenac como lo habíamos acordado; que así es muy difícil que nos podamos juntar. Después de un silencio, me dice que ese día iba a reunirse conmigo pero que tuvo un problema grande que arrastra después de su encarcelamiento en el campo de concentración y su paso por el centro de torturas de Villa Grimaldi. Tiene incontinencia urinaria y fecal. Que está yendo al hospital en Montreal donde le están haciendo exámenes; que se siente muy desalentado, que los médicos lo tratan con mucha humanidad. Me cuenta de la represión extrema que existe por parte de la dictadura militar y que en general el miedo reina en todas partes, salvo algunas personas que no se dejan intimidar y desde sus ocupaciones o actividades luchan contra la represión. Pablo está muy parco, por supuesto, todo me lo dice entrecortado, tangencialmente y en un lapso de tiempo larguísimo. (...) (Kurapel, 2010, p. 118)

Nunca imaginaría que Erika me llamaría a la semana siguiente, contándome que hacía cinco días se había encontrado a un chileno en el Parque Lafontaine, en la madrugada, muerto junto a seis botellas de whisky vacías, yerto, sentado en medio de los árboles. La noche que habían hecho veinticinco grados bajo cero se había suicidado, dejándose matar por el frío de la nieve. A ella se lo había contado un amigo, y pensó que quizás yo podría estar informado de quien era. Cuelgo. Gracias.

Al día siguiente supe que era Pablo; tenía treinta y cuatro años. Sí, se había suicidado esa fría noche, en la que yo escuchaba el Concierto en la Universidad de Montreal. Los torturadores chilenos lo habían dejado con incontinencia de vida. (Kurapel, 2010, pp. 159-160)

Las secuelas con las que los exiliados llegaban a exilio les dificultó aún más la vinculación con el nuevo medio. A su vez, las categorías de exiliados que existían, formadas según su jerarquía de participación en los partidos políticos de izquierda a los que adherían y las relaciones internacionales que se tenían con los países del bloque socialista (Ver Rojas y Santoni, 2013), crearon un ambiente sectario entre los propios exiliados, segregando a aquellos que no se hallaban inscritos en partidos políticos o que no acataban las órdenes de los dirigentes de las comunidades de exiliados. Asimismo, el exilio chileno produjo variados tipos de exiliado, según el país de acogida, los contextos particulares de cada política interna y los cambios sociales, económicos y políticos mundiales que se dieron durante el siglo XX. Como bien comenta Jorge Arrate:

No había uno sino tantos exilios como personas, pero si alguien quisiera comparar experiencias podrían distinguirse tres grandes segmentos según el país de acogida: América Latina, Europa Occidental y Europa del Este, sin considerar otras realidades particulares como Estados Unidos, Canadá y Australia. Con el tiempo surgirían de esa matriz exiliados de muy distinto tipo (Arrate, 2007, pp. 49-50 Cit. En: Rojas y Santoni, 2013, p. 128)

Rojas y Santoni analizan cada una de estas experiencias, diversas y con impactos bien definidos en los exiliados. Desde un sentimiento de heroica participación en la reorganización del socialismo mundial hasta la desilusión que muchos sintieron al vivir en países capitalistas que les brindaron mayores libertades individuales que los países socialistas, en donde se vieron, incluso, perseguidos. En cuanto a Latinoamérica, no se debe olvidar que la Operación Cóndor se había comenzado a sentir en toda la Región desde 1970²⁷ y sus largos brazos alcanzaban a exiliados en toda la Región.

[La] Operación Cóndor fue fundada en secreto y fue un misterio hasta después de que la democracia regresara a América del Sur. De acuerdo a los documentos descubiertos más tarde en Paraguay, se estableció que se dio inicio en una reunión de inteligencia militar en Chile el 25 de noviembre 1975 – en el cumpleaños número 60 del General Pinochet. Los delegados de los otros cinco países estaban allí: Argentina, Brasil, Bolivia, Paraguay y Uruguay. Tras la reunión, los gobiernos militares de esos países acordaron cooperar en el envío de equipos a otros países para realizar un seguimiento, controlar y matar a sus oponentes políticos. Un centro de información conjunta se estableció en la sede de la policía secreta chilena, Dina, en Santiago. (Plummer, 2005)²⁸

²⁷ La operación Cóndor fue un plan de coordinación y apoyo mutuo entre todos los regímenes dictatoriales del cono sur para exterminar lo que ellos llamaban “agentes peligrosos” para la continuidad de su funcionamiento. En ella participaron Chile, Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay, Bolivia, Perú, Colombia, Venezuela, Ecuador, con el apoyo de Estados Unidos. Esta operación tiene su antecedente en la llamada Escuela de las Américas, que desde 1960, preparó torturadores profesionales para que actuaran preventivamente en todo el continente.

²⁸ Traducción libre de: “Operation Condor was founded in secret and remained a mystery until after democracy had returned to South America. According to documents later discovered in Paraguay, it was established at a military intelligence meeting in Chile on 25 November 1975 - Gen Pinochet's 60th birthday. Delegates from five other countries were there: Argentina, Brazil, Bolivia, Paraguay and Uruguay. Following that meeting, the military governments of those nations agreed to co-operate in sending teams into other countries to track, monitor and kill their political opponents. A joint information centre was established at the headquarters of the Chilean secret police, the Dina, in Santiago.”

Esta persecución causó que muchos exiliados que se habían refugiado en países latinoamericanos tuvieran que huir, como fue el caso de los exiliados en Argentina al inicio de la dictadura de Videla en 1976. Los exiliados chilenos, en este caso, vivieron dos dictaduras y se vieron obligados a buscar otros países para continuar su exilio.

La llegada al exilio provocó dislocamientos en los exiliados, muchos continuaron viviendo como lo hacían en sus países de origen, otros tantos se organizaron para soportar este estado de excepción hasta poder volver a corto plazo a su país. Pero al pasar el tiempo y tomar conciencia de que el exilio sería un estado permanente o al menos bastante duradero, se comenzó a experimentar una transculturación que marcaría la imagen de sí mismos para siempre. La transculturación, como fenómeno antropológico, se caracteriza por ser un proceso conflictivo de asimilación de una cultura diferente a la originaria. Los conflictos se dan en torno a diversos dislocamientos del sujeto frente a la nueva cultura, arrastrándose sentimientos de desorientación, de rechazo (de la nueva cultura y de aspectos de la cultura originaria que lo evidencian como diferente), de pérdida de identidad e incluso de claustrofobia, al sentirse como una minoría en un espacio que le es ajeno y que aparentemente no lo comprende. Cabe señalar que el neologismo transculturación fue concebido por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en 1940 en su obra “El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar”, en contraposición con el término aculturación que proviene de la escuela antropológica norteamericana y que, a juicio de Ortiz, produjo la extinción del hombre paleolítico (Ver Stocking, 1987). Es interesante el lugar desde donde se sitúa Ortiz para crear este neologismo, pues se basa en un análisis cultural y no racial del fenómeno de hibridaciones en Cuba. Ortiz se pregunta: “¿Qué es una raza si no es algo puro? ¿Puede en verdad considerarse científicamente como “raza” un agrupamiento humano que, además de no ser puro, cambia constantemente? ¿Hay razas realmente?” (Ortiz, [1940] 1946, p. 394) El pensador cubano advierte el sesgo imperialista del concepto de aculturación²⁹ que se

²⁹ “Las ediciones del Webster Unabridged Dictionary de 1928 y 1934 definían la aculturación como “la aproximación de un grupo social de gente a otra en la cultura o en las artes por contacto”. La forma verbal to acculturate significaba “motivar o inducir a un pueblo a adoptar la cultura de otro”. En 1936, el New Standard Dictionary definía el término como “la impartición de cultura a un pueblo por otro”. No obstante, hacia 1933, Lesser definía la aculturación como “un proceso en el que aspectos o elementos de las dos culturas se mezclan [sic.] o se funden en uno”. Ahora bien: para ese autor, la mezcla y la fusión aludida implicaba “una igualdad cultural relativa entre la cultura transmisora y la receptora”; si no se daba esa premisa tenía lugar un proceso de asimilación en virtud del cual una cultura conquistada o dominada era transformada por una cultura conquistadora o dominadora. Esta

venía utilizando en la corriente positivista de la antropología y que implica que una cultura dominante absorbe a otra dominada sin tener en cuenta el proceso de transferencia que se da entre ambas. Ortiz determina que no es aplicable al análisis de la realidad cubana ni latinoamericana. Estudia, entre otras cosas, el espiritismo (o espiritualismo) en los textos del francés Allán Kardec (Ver: El libro de los espíritus, 1857) y se detiene en el status de clasificación de los espíritus que no poseen raza alguna sino una sola condición: la de ser espíritus. En este punto, Ortiz comienza a elaborar lo que sería el mayor aporte para la antropología cultural, el neologismo transculturación que comprende como aquel concepto que:

(...) expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz inglesa *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una *desculturación*, y, además, significaba la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales, que pudieran denominarse de *neoculturación* (Ortiz, 1940, p. 260).

La transculturación se perfila como el estadio intermedio entre la desculturación y la neoculturación dentro de este traspaso de una cultura a otra. Sin embargo, este proceso es a nivel de culturas, pero la cultura está constituida por sujetos que son los que acusarán los golpes de dichos intercambios, sacrificando partes de su identidad para lograr la inserción más o menos exitosa en la nueva realidad. Para los exiliados estos procesos de transculturación fueron bastante diferentes al de un inmigrante, pues tuvieron que aceptar la idea del fracaso y prohibición del retorno a su país, a su vez, surgieron en muchos casos los problemas con el idioma, tipos de trabajos que debieron desempeñar, distancia generacional con sus propios hijos nacidos y/o criados en el nuevo país, traumas de la violencia vivida, depresión, culpa, fobia a la nueva cultura, etc. (Ver: Esteban Zamora, 2002) Para los ciudadanos de los países de acogida no fue sencillo, se vieron enfrentados a una abrupta adaptación con personas muy diferentes y que

definición no tenía en cuenta que todo proceso de contacto permanente entre dos culturas, cualquiera que fuese el estadio en que se encontrasen éstas, implicaba la transferencia de rasgos de la cultura dominada a la cultura dominante.” (Ibarra, J., 1990, p. 1348) Para Malinowski, el concepto de aculturación “es un vocablo etnocéntrico con una significación moral. El inmigrante tiene que “aculturarse” (to acculturate); así han de hacer también los indígenas, paganos e infieles, bárbaros o salvajes, que gozan del “beneficio” de estar sometidos a nuestra Gran Cultura Occidental (...) El “inculto” ha de recibir los beneficios de “nuestra cultura”; es “él” quien ha de cambiar para convertirse en “uno de nosotros” (Malinowski, B. 2002, p. 125)

habían sufrido horrores en sus países. Como podemos ver, el proceso de transculturación fue complejo, paulatino e implicó sacrificios de ambas culturas y de sus sujetos.

Debemos señalar que no todos los sujetos exiliados pasaron a la fase de neoculturación, muchos permanecieron en la etapa intermedia sin asumir o tal vez, sin reconocer los cambios que ya se hallaban en la construcción de su nueva identidad.

En el caso de Alberto Kurapel, se produce un proceso especial. Por un lado, se mantuvo siempre al margen de los *ghettos* de chilenos exiliados y de toda vinculación partidista. Asumió bastante rápidamente que el exilio sería un largo y doloroso camino. Por otra parte, logró adaptarse más rápido a la cultura norteamericana (canadiense-quebequense) que el resto de los exiliados chilenos. Los motivos que percibimos guardan relación con su cercanía con la cultura norteamericana durante su juventud, pues, gracias a una beca obtenida en el Liceo de Aplicaciones a los 16 años, había cursado estudios secundarios en la *Humboldt High School* de Tennessee, donde se graduó con honores. Hablaba perfectamente el inglés y conocía la idiosincrasia estadounidense.

En Chile, Kurapel no militaba en ningún partido político (ni lo ha hecho jamás) ni comulgaba con la organización ni proceder de los partidos de izquierda. Su trabajo y vínculos afectivos se hallaban dentro del mundo del teatro. Este aspecto fue decisivo durante su exilio, pues las diversas estrategias de adaptación que utilizó estaban vinculadas al arte escénico. Dentro de estas estrategias se hallan las diversas subvenciones que obtuvo del gobierno canadiense para configurar su *Compagnie des arts exilio* (1981) y financiar sus montajes en el Espacio exilio. Para ello, estudió francés, acudió a diversos espectáculos de teatro y performance en Estados Unidos y Canadá, se instruyó sobre las leyes y políticas culturales canadienses, se reunió y estudió a los inmigrantes de todas partes del mundo que se encontraban en Canadá e incitó a su esposa a cursar estudios de cine, educación artística y cerámica en la Universidad de Montreal, en donde tuvo acceso a laboratorios y maquinarias de última generación para las filmaciones utilizadas en sus montajes. Estas estrategias le permitieron enfocarse en su labor escénica con un objetivo inicial de denunciar lo que estaba sucediendo en Chile y, posteriormente, las dificultades que enfrentan los exiliados de todo el mundo al experimentar la nueva tierra.

Si bien, Kurapel utilizó las “herramientas” que el primer mundo le daba para exponer su teatro de exilio, nunca se sintió parte de ese mundo canadiense. En conversaciones con el creador, he podido percibir que existió una fuerte reticencia a incorporarse a la nueva realidad cultural, social, política y económica, pues Canadá representaba todo lo opuesto al proyecto socialista de Salvador Allende. A su vez, los procesos sociales y culturales chilenos estaban desfasados con los norteamericanos, me refiero, por ejemplo, al feminismo que se encontraba fuertemente arraigado en Canadá y que en Chile aun no tenía ninguna efectividad práctica. Se le acusó en múltiples ocasiones de un trato despectivo y maltratador con las actrices que participaban en sus montajes. Kurapel relata que en una ocasión en la que se encontraba presentando su obra “Prometeo encadenado según Alberto Kurapel” (estrenada en 1986), la obra fue interrumpida por un grupo numeroso de feministas que lo increparon por una bofetada que su personaje Prometeo le propinaba a Io (interpretada por la actriz chilena en exilio Marinea Méndez). Este incidente fue uno de los tantos que se dieron debido a diferencias culturales marcadas y que Kurapel se negó a abandonar.

Tampoco se unió a actos que organizaban los chilenos exiliados para reunir fondos para la resistencia. Argumentaba que estos actos solo contribuían a fomentar los egos partidistas, adjudicándose logros que eran de todos los participantes y no solo de unos pocos partidos. Así, comenzó a organizar actos de forma independiente y a reunir dineros para colaborar con la compra de elementos que las diversas luchas latinoamericanas requerían. Es el caso de la compra de equipo de iluminación que donó a la guerrilla nicaragüense y que igualmente llegó a Nicaragua como donación de un partido político.

La forma especial que Kurapel poseía para relacionarse con los exiliados chilenos y con muchos canadienses le trajo dificultades de adaptación y aceptación. Llegando a sentirse exiliado permanente durante los 22 años en Canadá y un nuevo exiliado desde su retorno a Chile, otro caso digno de mencionar, ya que en Chile su adaptación ha sido prácticamente nula.³⁰

³⁰ Ejemplo de ello son las diversas renunciaciones que ha presentado en todas las universidades donde ha impartido clases. Emblemático es el caso de la Universidad de Chile, donde renunció dos veces a su docencia en el Magister en Dirección teatral por medio de cartas que expuso y divulgó masivamente. Y la renuncia a la obtención de su grado de licenciado que la Universidad de Chile le otorgaría el año 2014. Las renunciaciones pueden encontrarse en anexos de esta tesis. Otro ejemplo es su participación en el coloquio internacional “Poéticas híbridas: memoria, performance, transmedialidad en la obra de Alberto Kurapel” que organizó junto a Cáceres (CELTEP, centro

La pregunta que cabe es ¿Se produce transculturación en el caso de Kurapel? Se podría decir que sí. Una transculturación que marcó la identidad fragmentada e intersticial de Kurapel (como chileno-canadiense, como mapuche y como artista) y que removió la sociedad artística canadiense con creaciones que mostraban los aspectos menos generosos de la vida del inmigrante, del diferente, tomando elementos propios de Canadá y de las estéticas dominantes. Sin embargo, esta transculturación no fue aceptada por Kurapel, pues se resistió y se resiste a reconocer su lado norteamericano. Podríamos decir, que este creador se mantuvo sin vinculaciones profundas ni con exiliados ni con canadienses durante todo su exilio y mantuvo esta postura en Chile. Esta forma de afrontar las relaciones personales en exilio fue una gran dificultad para continuar con la etapa de neoculturación, que en su caso, aún se halla en proceso.

Kurapel, sin embargo, retorna a Chile el año 1996 para radicarse definitivamente y continuar su labor de creación teatral performativa. Es decir, cumple su deseo de retorno. Esta decisión, en su caso, fue menos traumática que para otros exiliados, pues su familia más cercana había compartido la misma experiencia de exilio que él, retornaron casi en el mismo período y sin hijos que pudieran hacer considerar más problemático el regreso a Chile. A su vez, Kurapel ya era conocido como artista en diversos países del mundo, lo que lo ha mantenido en constante movimiento para mostrar su obra y dar conferencias.

Para los exiliados chilenos, esta etapa de retorno fue compleja, muchos habían perdido todo contacto con familiares y amigos en Chile y habían creado lazos fuertes en el país de acogida. La mayoría tenía hijos que habían crecido o nacido en exilio y que estaban completamente integrados a la nueva sociedad. Tenían trabajos estables, estudios y niveles de vida que coincidían con la sociedad que los acogió. La idea del retorno, en estos casos, significaba partir de cero y tener que desarraigar a los hijos de lo que consideraban su país, su idioma, sus costumbres. Una gran parte de chilenos exiliados permanecieron en los países de

Latinoamericano de teatro performance) y Mauricio Barría (CENTIDO, centro teatral de investigación y documentación de la Universidad de Chile y Departamento de Teatro de la misma Universidad) para hablar de su obra en el año 2011, donde interrumpió e increpó a uno de los expositores (el semiólogo y docente de la Universidad de Chile, Héctor Ponce) por no encontrarse de acuerdo con el enfoque inacabado del análisis sobre su obra (cabe destacar que el docente perdió una gran parte del texto que se encontraba leyendo, comenzando a buscar en sus bolsillos algún documento que le ayudara a continuar). Esto provocó un rotundo quiebre de relaciones entre Kurapel y la Universidad de Chile.

acogida, viajando a Chile ocasionalmente. Otros, retornaron y comenzaron un nuevo proceso de transculturación con una sociedad completamente diferente a la que habían dejado. En los siguientes testimonios recogidos por la investigadora Ana Esteban Zamora de la Universidad de Chile, es posible apreciar diversas experiencias de reflexión y reconsideración del retorno.

Respecto al retorno, en mi caso personal está conjugado por dos cosas bien precisas: una, el deseo personal, el deseo sentimental de regresar al país, de no continuar viviendo en un país donde nos habían cambiado todo: la lengua, el paisaje, todo. Y por otro lado, hay la decisión política, del partido en el que seguimos militando fuera, que era regresar al país clandestinamente y hasta los años 80 todavía estaba yo regresando. Pero qué me lo impidió: que mis hijos ya estaban creciendo, que mi mujer iba a quedar sola, acá con ellos, eran todavía chicos, 13, 14 años. (...) Pero después seguimos pensando en volver, en que íbamos a volver, esperando que la situación cambiase. Y el tiempo fue pasando, pasando, los hijos fueron creciendo. Ahora nosotros ya tenemos nietos, de 4 y 8 años... (Informante exiliado en Francia).

Me doy cuenta que hemos cambiado tanto, tanto, tanto, en estos 23 o 24 años que estamos aquí que me costaría mucho volver. ¿Para qué? Para que las chicas con las que yo salía, resulta que ahora son abuelas o que andan unas con bastones. Pero gente mayor, mayor... Prefiero recordarlo como era. Es como cuando los muertos, en una foto cuando mayor, no, a mí déjemelo como cuando yo le conocía. (Informante exiliada en España).

Te digo, yo no estoy tan viejo pero yo no me voy a meter una metralleta para irme a la cordillera de la sierra como hacen los compañeros. No, no estoy en eso. No tengo nietos pero a lo mejor algún día sí los voy a tener y espero disfrutarlos. Antes no pensábamos en eso. Si no que de forma irresponsable muchas veces pusimos en riesgo a nuestros hijos. (Informante exiliado en Estados Unidos).

Ahora no entiendo mucho a los sudamericanos. Tengo que descubrir un poco qué es lo que pasa detrás de una frase, tengo que leer entre líneas. Ya he perdido esa facultad, esa agilidad. Me gusta más esto [se refiere al modo de expresarse en España], más directo. (Informante exiliado en España).

A nosotros nos ha ocurrido que a veces nos podemos expresar mejor en francés, lo cual ha significado que nos hemos insertado bien allá. (Informante exiliado en Francia).

Yo en este momento no sé, no sé si voy a volver a Chile o no porque me han cambiado el país. Sucede que la dinámica camina contraria al proyecto que tengo yo de país. Entonces, ahora, yo no sé. (Informante exiliado en Estados Unidos).

El país [Chile] me empieza a ser desconocido y cuando me subo al avión para venir [a España] siento que vengo a mi casa. (...) Con el paso del tiempo se suceden algunas visitas, y las primeras veces las vives con brutal intensidad, las últimas veces eso era un poco menos, se ha ido reduciendo al ámbito familiar. Por ejemplo, pues ahora, en este último viaje hubo amigos que yo no vi y que en otra ocasión me hubiera resultado tremendamente doloroso y hoy en día siento como que nuestros intereses ya no caminan juntos. (...) Creo que es más fácil sentirme más cercano con gente que ha sufrido mi misma experiencia, que ha estado en el exilio. Me identifico mucho mejor con ellos porque han mantenido mis mismos valores. (Informante exiliado en España). (Esteban Zamora, 2002)

Diferentes aspectos de un proceso que intenta reinsertar a los sujetos transculturados a un territorio que ha sufrido cambios radicales y que no está dispuesto a aceptar tan rápidamente a estos chilenos-extranjeros con modos y comportamientos hibridados y un discurso nostálgico de épocas pasadas. Así como los ciudadanos de los países de acogida debieron adaptarse a los exiliados, los chilenos también debieron adaptarse a la oleada de retornados que volvían como extranjeros al país. Una gran parte lucha aun por la integración, pues ni la sociedad ni las instituciones ni las estructuras laborales estaban preparadas para integrar, por ejemplo, mano de obra calificada. Los estándares de vida eran, muchas veces, muy inferiores a los que estaban acostumbrados. Un buen porcentaje no tenía propiedad donde volver y fueron acogidos por familiares o amigos hasta poder estabilizarse. Las diferencias entre chilenos que vivieron toda la dictadura en el país y los exiliados eran muchas veces infranqueables.

En el caso de Kurapel, como he mencionado, estas diferencias se hicieron evidentes en sus relaciones laborales y artísticas. El creador provenía de una sociedad norteamericana altamente especializada y profesionalizada que concebía el arte como alta cultura en un medio competitivo. Kurapel había trabajado junto a grandes músicos, actores, poetas, cineastas, performers y cantantes. Se había perfeccionado con Jerzy Grotowsky, Cicely Berry entre muchos más, adquiriendo el rigor del oficio de actor y director. En Chile, intentó imponer los mismos esquemas con los que trabajó en Canadá y con las mismas exigencias y se encontró con obstáculos como actores que no recibían sueldo alguno por su trabajo, músicos y bailarines con escasa preparación en técnicas de interpretación, instituciones culturales y educativas que se guiaban por una economía de consumo y que además no lo conocían ni tenían interés en mostrar obras sobre exilio ni financiarlas. Muchos de los artistas no tenían conocimientos cabales de sus especialidades ni tenían acceso a textos base de la literatura contemporánea que aún no llegaban al país, pobreza, necesidades básicas no cubiertas, educación deficiente, consumismo en el arte, entre otras. Este desfase entre su experiencia de creación en Canadá y en Chile lo llenó de sentimientos de dislocamiento y de impotencia que acrecentaron la imposibilidad de reintegración. La concepción de artista que Kurapel traía desde la sociedad norteamericana no era aplicable a la realidad chilena de postdictadura que estaba comenzando a rearmarse

lentamente. Otro punto de divergencia fue la herencia de trabajo tipo teatro laboratorio y de director que Kurapel siempre ha mantenido y que exige una disponibilidad y entrega total del actor al trabajo escénico y al director. Esto resulta extremadamente difícil en un país que posee altos índices de cesantía y pobreza y escasas subvenciones estatales para el artista. Muchos de los actores convocados por Kurapel debían trabajar en diversos oficios para poder subsistir y poder asistir y rendir en los extensos ensayos de 8 horas diarias que el creador exigía y que no eran remunerados. Muchas actrices tenían hijos y debían dedicarles tiempo, cosa que iba en diametral oposición con la idea de entrega total al arte de Kurapel. Los ensayos para montar una obra podían durar entre seis y diez meses con un ritmo constante y exigencias corporales e intelectuales altísimas que no permitían dedicarse a nada más que no fuera la obra y los ejercicios (de voz, actuación y expresión corporal) y lecturas diarias personalizadas que encargaba a los actores. Todo ello para presentar las obras una sola vez. Es por ello que Kurapel permaneció gran parte del tiempo creando y montando obras en solitario, invitando ocasionalmente a uno o dos actores. Tanto la *Compagnie des arts exilio*, como CELTEP, están conformados e integrados solamente por Kurapel y Cáceres. En Canadá trabajó durante 8 años con la actriz exiliada chilena, Marinea Méndez. En Chile, trabajó durante 15 años con quien escribe esta tesis. Son las únicas actrices estables que han trabajado con este creador, todos los demás actores, músicos, bailarines o artistas visuales han sido convocados para uno o dos montajes específicos sin permanecer como integrantes ni de la *Compagnie* ni de CELTEP. En la actualidad, se presenta ocasionalmente con unipersonales en congresos y festivales a los que es invitado junto a Susana Cáceres (a cargo de las labores técnicas).

En el caso de Horacio Czertok, su adaptación fue más rápida y amable, pues el exilio no tuvo el impacto negativo que tuvo para Kurapel. Czertok había estado en diversas oportunidades en Italia realizando giras con sus espectáculos, conocía la lengua y la cultura y tenía importantes redes de apoyo. En una entrevista realizada en Ferrara por la investigadora, el creador argentino comentó que el exilio, dentro de todo el dolor que causa, tuvo un impacto positivo en él, pues pudo enfocarse en el teatro que le dio un giro a la negatividad por medio de la terapia para pacientes psiquiátricos. Para Czertok el exilio fue un impulsor de búsquedas que lo condujeron a la construcción de una nueva identidad transculturada que mantiene hasta el día de hoy. El

creador argentino, a su vez, no retornó a su país, signo de una completa adaptación a la nueva patria.

Para cerrar este punto y reforzar la experiencia kurapeliana de exilio y retorno, quisiera volver a Said, para quien:

(...) los exiliados son siempre excéntricos que sienten su diferencia (...) como una especie de orfandad. (...) aferrándose a la diferencia como un arma que hay que emplear con la voluntad endurecida, el exiliado o exiliada insiste celosamente en su derecho a negarse a ser aceptado (...) La compostura y la serenidad son las últimas cosas que se asocian con la obra de los exiliados. Los artistas en el exilio son decididamente desagradables y su obstinación se insinúa incluso en sus exaltadas obras. [El exilio es] el estado de no considerarse nunca plenamente adaptado, sintiendo siempre como algo exterior el mundo locuaz y familiar (...) En este sentido metafísico, el exilio para el intelectual es inquietud, movimiento, estado de inestabilidad permanente y que desestabiliza a otros. (Said, 2005, pp. 59, 72)

Esta es una gran característica del exiliado y principalmente, del artista exiliado, esta resistencia a la aceptación, esta falta de compostura y serenidad, esa obstinación desagradable pero de voluntad endurecida. Inestable, aferrado a su diferencia, desestabilizador de otros, esas son las más significativas huellas del exiliado, del ser humano artista, de Kurapel y que nos hacen presenciar sus obras como acontecimientos imantados, que nos atraen inexplicablemente, que nos seducen por admiración o rechazo, pero que nos seducen igualmente. Estas huellas horadan toda sociedad, toda cultura que tocan y traspasan. Estas huellas son las más sutiles, descarnadas y brutales manifestaciones de una transculturación que este creador chileno exiliado pudo y puede portar consigo. Más aun, cuando expone el exilio como dimensión estética de su teatro performance, otorgándole una significación ontológica al exilio, estallando su significado, dislocando su significante y arrojando los trozos aparentemente inconexos hacia cualquier frontera para deconstruirla en pos de un mundo más amable con el hombre de la *différance*.³¹

³¹ Para cotejar otras perspectivas del tema, muy aportadoras en cuanto al elemento experiencial del sentir del artista exiliado, ver: Judith Shklar (2010 y 2018) sobre su visión del liberalismo del miedo; Max Aub (2008) sobre su experiencia de exilio traspolada a toda su producción literaria; Ana Vasquez Bronfman (1990, citado en esta tesis; y 2002) sobre las estrategias de construcción de doble identidad; Sebastiaan Faber y Cristina Martín Carazo (2009) sobre la lucha del exiliado contra el olvido en la narrativa española en Estados Unidos; Sebastiaan Faber (2016) sobre el legado cultural del exilio republicano.

1.1.4 El exilio como dimensión estética

*Quien ya no tiene ninguna patria,
halla en el escribir su lugar de residencia.*

(T. Adorno)

Cabe recordar en este punto, que la estética se entiende hoy como un profundo y constante cuestionamiento sobre los mecanismos de funcionamiento del arte como acontecimiento y dispositivo de visibilización, con especial atención en el impacto que esto genera en las experiencias que ofrece al espectador/participante (en el sentido que le da Dubatti, 2006a y Fischer-Lichte, 2011).

Esta estética no se debe entender en el sentido de una toma perversa de la política por una voluntad del arte, por el pensamiento del pueblo como obra de arte. Si nos adherimos a la analogía, podemos comprenderla más bien en un sentido kantiano –eventualmente revisitado por Foucault–, como el sistema de formas *a priori* que determina aquello que se da a sentir. Es una partición de los tiempos y los espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido que definen a la vez el lugar y la apuesta de la política como forma de experiencia. La política se apoya sobre aquello que se ve y aquello que se puede decir, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles de los tiempos. (Rancière, 2002, pp. 13-14)³²

Sobre esta base, la estética del desplazamiento, del exilio, de la inmigración, se configura como una partición del tiempo – espacio dentro de una política de la experiencia. El elemento experiencial no solo implica la participación, sino, una puesta en jaque de cada elemento involucrado en ella. Cabe recordar que, para Rancière, la estética es un:

(...) “régimen de identificación específico del arte”; es decir, un conjunto de reglas y normas que hacen posible la visibilidad de lo irrepresentable y su recepción, así como la tensión que

³² En esta tesis se considera la dimensión estética desde la perspectiva de Jacques Rancière que ocupa un lugar muy particular dentro de la tercera vía estética. Sus postulados sobre la relevancia de las artes y los formatos considerados menores para las transformaciones modernas del arte lo colocan en la vanguardia de esta forma de pensamiento estético. Un aspecto fundamental de su óptica de la estética extensional es que no propone extender la frontera del arte ni abrir las puertas para cercar lo que antes estaba fuera. Su propuesta es precisamente la de “deshacer las certidumbres del lugar” (Rancière, 1991, p. 9), como hace la mirada del extranjero. (Ver Arcos Palma, 2009)

de ella se desprende al situarse en lo social mediante lo político. En su pensamiento estético, Rancière propone una relectura crítica de las posturas posmodernas que han generado, según él, un relativismo estético donde lo político se caracteriza, paradójicamente, por lo “apolítico de la política”. (...) Para Rancière, la estética está íntimamente vinculada con la realidad y, por ende, con la esfera de lo político y lo ético. La estética no es simplemente una especificidad del mundo del arte sino que forma parte del conjunto de aspectos que rigen a toda sociedad y que afectan el *sensorium*. La estética, entonces, no está desligada del mundo real ni de la sociedad ni de las reglas que la rigen. (Arcos Palma, 2009, p. 140)

Como bien aclara Arcos Palma, la estética carece de sentido si no se le vincula con lo social, con la vida misma. Sus reglas van a ser siempre móviles, pues están condicionadas por las reglas del contexto donde se incarta el dispositivo estético. Contexto entendido como este *sensorium*, que no va a ser otra cosa que la cultura. Por ende, las obras de arte en sí, como experiencias estéticas, están enmarcadas en el *sensorium* que se nutre del campo perceptivo y sensorial del ser y estar en el mundo. Así, se ve ampliada la percepción, ya que “la estética no es el pensamiento de la sensibilidad. Ella es el pensamiento del *sensorium* paradójico que permite sin embargo definir las cosas del arte” (Rancière, 2004, p. 22).

El teatro de exilio, de inmigración, del desplazamiento, es un arte vinculado estrechamente con la realidad ligada a un régimen estético que, de una u otra manera, toca la esfera de lo político.³³ El teatro, en este contexto desplazado, no es algo que englobe las diversas disciplinas que lo conforman, sino, “un dispositivo de exposición y una manera de hacer visible determinadas experiencias de creación enmarcadas en el complejo tejido de la cultura.” (Arcos Palma, 2009, p. 143)³⁴ Por ende, su dimensión estética será aquella “(...) redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible (...) La revolución estética [como]

³³ “El arte no es político antes que los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la manera por la cual representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de grupos sociales. *Es político por la distancia misma que toma en relación con esas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que instituye, por la manera mediante la cual corta este tiempo y puebla ese espacio.* (...) En la estética de lo sublime [Lyotard], el espacio-tiempo de un encuentro pasivo con lo heterogéneo pone en conflicto dos regímenes de sensibilidad. En el arte “relacional”, la construcción de una situación indecisa y efímera llama a un desplazamiento de la percepción, un pasaje del estatus del espectador a aquel del actor, una nueva configuración de los lugares. En los dos casos, lo propio del arte es operar un recorte del espacio material y simbólico. Es por ahí que el arte toca lo político.” (Rancière, 2004, p. 37. Cit. En: Arcos Palma, 2009, p. 146. El énfasis es del autor)

³⁴ “Así mismo, podemos entender el concepto de arte contemporáneo no como una condición misma del hacer del arte sino como una forma de visibilidad específica suya. Lo *contemporáneo* como noción temporal no debe confundirse con una determinada técnica de arte sino más bien entenderse como una aptitud y una postura “ante el tiempo” (Didi-Huberman, 2005). En este sentido, las discusiones sobre “arte moderno” contra “arte contemporáneo” carecen de sentido.” (Arcos Palma, 2009, p. 143)

formación de una comunidad del sentir” (Rancière, 2004, pp. 18, 54) que va a cambiar las formas en las que se conectan actores y espectadores.

Es preciso aclarar que el exilio, como dimensión estética del teatro, va a ser considerado como una ruptura y redistribución de lo sensible, es decir, no todo teatro que toque temas de exilio o que use espacios alternativos de representación como calles o galpones, va a ser un teatro *de* exilio. Si este teatro no genera otras formas de reparto de lo sensible por medio del disenso con su propia teatralidad (contra jerarquías y binarismos), significa que no está ligado íntimamente con los motivos que lo originaron: el exilio (para Kurapel y Czertok) y la inmigración (para las compañías de teatro creole transcultural). En cambio, cuando negocia desde la creolización de las miradas (recordemos que creolización es la percepción transcultural del otro), el *sensorium* se abrirá a múltiples esferas que no pueden ya designar clasificaciones de ningún tipo. En ello recide lo político del exilio/inmigración cuando se manifiesta como dimensión estética y que permite la distinción de este teatro para no caer en la asimilación escolar de generalizar las características del desplazamiento a todo teatro que sale de los márgenes, pues, los márgenes y los centros se ven abolidos en el reparto de lo sensible:

Es decir que lo político no es propiamente una idea de la puesta en marcha de lo ideológico a través del arte sino, por el contrario, una condición inherente al arte mismo en su experimentación, en su vivencialidad, donde la pasividad del espectador se ve cuestionada por la incursión del “actor” –o del activador de la obra, diría yo–. Para que esta experiencia, que va encaminada a hacer visible –pues el arte es un asunto de visibilidades–, pueda llevarse a cabo es necesario crear un dispositivo o una estrategia que Rancière denomina “*le partage du sensible*”. Tal redistribución o reparto de lo sensible trae consigo una nueva manera de ver el mundo del arte y una reelaboración de las geografías del poder, donde el *sensorium* ya no sería exclusividad ni privilegio de unos pocos sino una extensión de la esfera humana y por ende de todos los sectores sociales. En este sentido, las distancia entre varias esferas de la cultura –la de élite, por ejemplo, y la de masas o popular– queda superada. (Arcos Palma, 2009, p. 147)

Al respecto, la dimensión estética que está ligada a la dimensión política, no puede desligarse del ámbito de lo social, con todo lo real que comporta. El teatro ya no es el reflejo de la vida, ni su doble, es la vida percibida y experimentada desde el afecto, como dirían Deleuze y Guattari (2010), trascendiendo tiempo y espacio para crear otras culturas desde la mirada heterogénea del extranjero.

Esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades, este cortar y recortar de los espacios y los tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y de la palabra, constituyen lo que yo llamo la repartición de lo sensible. La política consiste en reconfigurar la repartición de lo sensible que define lo común de una comunidad y que introduce los sujetos y los objetos nuevos, en hacer visible lo que no lo era y en hacer escuchar como hablantes a aquellos que solamente eran percibidos como animales ruidosos. Este trabajo de creación de disensos constituye una estética de la política que no tiene nada que ver con las formas de puesta en escena del poder y de la movilización de masas designadas por Benjamin como “estetización de la política” (Rancière, 2004, p. 38).

El teatro *de* exilio va a definir un nuevo concepto de *lo común* de una comunidad espectacular y social, introduciendo críticamente a aquellos que no eran visibles ni audibles. Vemos que es un punto de vista muy distante al de Benjamin, como aclara Rancière, pues, por ejemplo, el grupo Comuna Baires³⁵ (que en exilio se dividió: Comuna Baires de Milán y Teatro Nucleo de Ferrara), hizo un teatro más cercano a aquella estetización de la política que a un teatro *de* exilio. Cuando Czertok pasa por la experiencia del exilio, su concepción del teatro, del espacio, de la cultura, de la pertenencia a un país y a una ideología, cambian rotundamente. Comienza a disentir de aquello que se consideraba real y verdadero, critica la teatralidad y su concepción unívoca, critica las divisiones binarias (ideologías incluídas) y se plantea nuevas interrogantes en torno al desplazamiento en nuevos contextos heterogéneos. El exilio, en este caso, como en el caso de Kurapel, va a ser situado como dimensión estética del teatro. Independiente de la temática que sus espectáculos aborden, serán políticos en el sentido de

³⁵ “Comuna Baires es una comunidad de teatro independiente argentino fundada por Renzo Casali (fallecido el 09 de abril de 2010 en Milán), Lilita Duca, Coco Leonardi y Antonio Llopis el 05 de mayo de 1969 en la Cortada de San Lorenzo, San Telmo, Buenos Aires. Actualmente tiene su sede principal en Milán.” (Wikipedia) Fue el primer grupo teatral en Argentina en desarrollar su trabajo actoral bajo la premisa del laboratorio y en producir textos de análisis, crítica y dramaturgia teatral, publicados en la revista autogestionada Teatro 70. “El grupo trabajaba intensamente las *situaciones límites* poniendo el acento en la violencia emotiva, se pretendía con ello obligar al espectador a lo que denominaron: “*identificación irracional con lo que está ocurriendo delante de sus ojos*” Así, cuando el espectador intenta una explicación racional de lo que está sucediendo y de aquello que le está sucediendo a él como espectador, ya es tarde y entra en un torbellino donde se violenta la psiquis, el cuerpo y la moral y ya no es, entonces, solamente un tema teatral, sino una interpelación a cada espectador, un interrogante que sólo cada uno puede responderse.” (Famá Hernández, 2012. El énfasis es del autor) A este grupo pertenecieron Horacio Czertok y Cora Herrendorf antes de partir a exilio y radicarse en Ferrara, fundando la compañía estable Teatro Nucleo.

Rancière³⁶, cuando estén ligados a su Ser más íntimo: el exilio, como el mayor disenso que el ser humano puede experimentar.

El exilio va a generar en el ser humano, una crisis, un sentimiento de crítica generalizado. En el teatro, el exilio va a introducir el mismo fenómeno a cada componente de su materialidad, donde el cuerpo cobra un rol esencial por ser lo primero que se hace visible y audible, provocando un acercamiento diverso con el espectador, un cambio en el lugar de enunciación, o más bien, una liberación de aquel enunciador y de su enunciado. Por ello, el teatro *de* exilio va a ser un arte crítico por excelencia:

(...) el arte crítico transforma al espectador en un actor, en un activista que hace de su experiencia estética un medio para actuar y cambiar su contexto inmediato. Ya no es un agente pasivo que recibe sensaciones estéticas; ahora se atreve a cuestionarlas. En este sentido, un arte que solamente esté enmarcado en una postura esteticista dejará de lado todo punto de vista crítico: “El arte crítico, en su forma, la más general, se propone generar conciencia de las mecánicas de la dominación para convertir al espectador en actor consciente de la transformación del mundo” (Rancière, 2004: 65) (...) Esto nos permite pensar que el arte crítico sería fundamental para cambiar la pasividad del espectador y convertirlo en sujeto activo de la transformación del mundo. El espectador ya no asistiría al derrumbamiento de los grandes relatos, de las utopías, de la historia y de la estética sino que intentaría transformarlas. El espectador pasaría a ser parte activa de las formas sensibles y sería un ser consciente de su capacidad transformadora del mundo. En otros términos, el arte crítico permitiría un despertar de la conciencia de quien lo contempla. El espectador pasa a ser un actor fundamental de las relaciones estéticas que se desprenden de la interacción entre artefacto y activador. (Arcos Palma, 2009, p. 147)

En este sentido, las negociaciones que se generan durante los espectáculos *de* exilio (ya sea en el teatro performance como en el teatro creole transcultural), van a involucrar el ámbito de lo artístico-social, pues es allí donde se origina la mirada crítica de las culturas y de lo común que

³⁶ “La estetización de la política, utilizada por los regímenes totalitarios y denunciada por Benjamin, no es la misma cosa que una nueva estética de la política. La política de la estética se inscribe en un movimiento contrario, donde el sentir se erige como un bien común y donde la ideología no se contempla o, más bien, no hace parte de su esencia. (...) Su programa se resume en un solo objetivo [*mot d'ordre*]: salvar lo sensible heterogéneo –que es el corazón de la autonomía del arte, es decir de su potencial de emancipación–, salvarlo de una doble amenaza: su transformación en acto metapolítico o su asimilación a las formas de la vida estetizada. (...) Podemos deducir que el arte político se aleja de las formas que comercializan y administran las obras de arte. En este sentido, no todo arte es político, como se afirma inconsecuentemente en nuestro contexto. Ahora bien: para Rancière, las políticas de lo estético se enraizan en el horizonte de una resistencia en el seno de una sociedad que tiende a homogeneizar y administrar el mundo del arte. Lo curioso es que esta acción administrativa y homogeneizante, pretendidamente antimoderna, se erige en un momento en que las posturas conservadoras generan otros valores frente a los movimientos de emancipación y lo político se ve peligrosamente amalgamado a todo acto cotidiano.” (Arcos Palma, 2009, p. 148)

todas tienen; en otras palabras, el teatro *de* exilio va a fijar la atención en aquellos disensos de las culturas, en las diferencias y no en las similitudes, para poder negociar arte y vida, por medio de una tercera vía: la vía de una micropolítica del arte, como expresa Rancière. Cabe señalar aquí, que el filósofo hace una distinción entre arte y no-arte, refiriéndose a aquellas manifestaciones y acontecimientos de la vida real y cotidiana, podríamos decir, aquellas que atañen al mundo del espectador.

Es por este paso de fronteras y de intercambio de estatus entre arte y no-arte que la radical extrañeza del objeto estético y la apropiación activa del mundo común pudieron reunirse y que pudieron constituirse, entre los paradigmas opuestos del arte que deviene vida y de la forma resistente, la “tercera vía” de una micropolítica del arte. Es este proceso que ha sostenido los performances del arte crítico y que puede ayudarnos a comprender sus transformaciones y ambigüedades contemporáneas. Si hay una cuestión política del arte contemporáneo no es en la reja [*grille*] de la oposición moderno/postmoderno que podremos asirla. Es en el análisis de la metamorfosis afectando el “*terce*” [tercio] político, la política fundada sobre el juego de los intercambios y de los desplazamientos entre el mundo del arte y aquél del no-arte. (Rancière, 2009, p. 72)³⁷

A este juego de intercambios, Rancière lo llama el giro ético de la estética y la política, pues la ética va a ser aquello que aune las múltiples opiniones y pensamientos. Desde la disolución de las especificidades y de aquella ‘vieja moral’ – parafraseando al filósofo – de la distinción entre los deberes impuestos por las sociedades:

(...) la constitución de una esfera indistinta [diferente] donde se disuelve la especificidad de las prácticas políticas o artísticas, pero también lo que hace el corazón mismo de la vieja moral: la distinción entre el hecho y el derecho, el ser y el deber ser. La ética es la disolución de la norma en el hecho, la identificación de todas las formas de discurso y de práctica bajo el mismo punto de vista indistinto. Antes de significar ‘norma’ o ‘moralidad’, la palabra *ethos* significa en efecto dos cosas: el *ethos* es la estancia y la manera de ser, el modo de vida que corresponde a esta permanencia [*séjour*]. La ética es entonces el pensamiento que establece la identidad entre un entorno, una manera de ser y un principio de acción. (Rancière, 2009, p. 146).

³⁷ “Lo fundamental para nosotros es saber que el arte crítico puede ser una tercera vía, que no necesariamente se encuentra en la vacua tensión entre posmodernidad y modernidad sino que se inserta en un contexto complejo que atraviesa la contemporaneidad. Como tercera vía, el arte crítico se inscribe dentro de lo que hemos considerado la esfera de lo sensible, donde arte y no-arte, culto y popular –extremos aparentemente irreconciliables–, se tocan al fin y generan una afirmación de la estética como asidero de la realidad.” (Arcos Palma, 2009, p. 147)

De esta manera, la ética, va a ser la luz que guíe la búsqueda de un puerto donde llegar durante el trayecto (ética como fuerza motora de la acción), pero no un puerto fijo, sino, en devenir. La identidad se va a ir configurando a través de su propia deconstrucción ligada a un contexto mestizo de pensamientos e ideas, de culturas y percepciones sociales y artísticas, colectivas e individuales. Así, el arte y su percepción sensible, van a pasar por un *in between* de la *tekné* y el *ethos*, donde el contexto pondrá en marcha la acción. En este entre medio de ambos, se halla el conflicto de lo irrepresentable como giro ético de la reflexión estética: “Lo irrepresentable es la categoría central del giro ético en la reflexión estética, como el terror lo es en el plan político, porque él es, también, una categoría de indistinción entre el derecho y el hecho. En la idea de lo irrepresentable, dos nociones están en efecto confundidas: una imposibilidad y una prohibición. Declarar que un sujeto es irrepresentable por los medios del arte es de hecho decir varias cosas en una. Esto puede querer decir que los medios específicos del arte o de tal arte particular no son apropiados a su singularidad.” (Rancière, 2009, p. 162) Y es en este punto donde cobran fuerza las disciplinas de la presentación: performance, *happening*, acciones de arte, para exponer la realidad sin el filtro de una interpretación de la misma. El cuerpo del exiliado va a ser el testimonio más impactante de su condición, una representación es, en este sentido, del todo imposible. Sin embargo, su representación ya no es necesaria, pues, el arte crítico abre las puertas a una estética enmarcada en lo social, donde las fronteras entre arte y vida se desplazan y difieren constantemente y donde el cuerpo del exiliado, del inmigrante, van a ser una presentación que deleve las representaciones mentirosas del mismo y haga reflexionar al espectador. En definitiva, la representación y la presentación ya no estarán en pugna, sino que serán complementos para ver y oír y para hacer ver y oír. Es este el reparto de lo sensible, donde lo sensible es un conjunto de percepciones éticas, estéticas, políticas, artísticas y sociales, moldeando lo común para hacerlo visible.

Yo llamo redistribución de lo sensible, [a] este sistema de evidencias sensibles que dan a ver al mismo tiempo la existencia de un común y los cortes que definen los lugares y las partes respectivas. Una redistribución de lo sensible fija entonces al mismo tiempo un común compartido y de las partes exclusivas. Esta repartición de las partes y de los lugares se funda sobre una redistribución de los espacios, de los tiempos y de las formas de actividad que

determina la manera misma en la cual un común se presta a la participación y en la cual los unos y los otros tienen parte en esta redistribución. (Rancière, 2000, p. 12)

Un ejemplo de redistribución de lo sensible se da en cada obra de las compañías estudiadas, tanto en la primera parte como en la segunda, todas son una ruptura del espacio tiempo de la historia que se abre para hacer visible aquellos momentos donde el poder se ha especializado y ha hecho escuchar como animales ruidosos a aquellos que, en esta ruptura, pueden ser percibidos en palabras y gestos. En las obras de Kurapel vemos los tiempos-espacios fragmentados de la historia chilena de la dictadura por medio del cuestionamiento crítico de la imagen del dictador en cada personaje actante que entra a escena. En las obras de Czertok, se abre la grieta que existe entre los inmigrantes y los nativos en cuanto a la percepción caritativa del otro, que se transforma subrepticamente en pánico moral. En las obras de las compañías italianas veremos los diversos acercamientos críticos de la inmigración y la diferencia en su intento por generar relaciones nuevas con la sociedad actual invadida de miedos injustificados y siempre controlados por las conveniencias del poder (que no guardan relación con xenofobias, sino, con economías). Vemos entonces, que “La crítica es, pues, parte fundamental de la dimensión política de la estética y, en consecuencia, resultado de la redistribución de lo sensible.” (Arcos Palma, 2009, p. 150)

He hablado de este reparto de lo sensible que involucra al artista, el arte y su contexto, pero también, al espectador que percibe y enfrenta críticamente las rupturas espacio-temporales. Por ello, es importante conocer la concepción de espectador de Rancière, que ya no se va a regir bajo las reglas paradigmáticas de lo pasivo y activo, sino, desde lo emancipado. Aquí, el filósofo insta a repensar las posturas de distanciamiento de Brecht y las de la abolición de toda distancia de Artaud; en su lugar, propone una interferencia entre ambas para lograr una ‘emancipación intelectual’³⁸ del espectador, sin erradicar el concepto común entre ambas posturas: la distancia. Es en ella, que la desigualdad se presenta abrupta por medio de la ignorancia como aquella distancia primordial:

³⁸ “La categoría del *espectador emancipado* está íntimamente ligada a la “emancipación intelectual” enunciada por Joseph Jacotot a comienzos del siglo XIX, que se inscribe dentro de la desigualdad intelectual entre el maestro y el ignorante.” (Arcos Palma, 2009, 150)

Rancière nos dice que el lugar común de ambos es la ignorancia; es decir, que esta sería la única condición necesaria para la igualdad. La idea del “espectador emancipado” está íntimamente vinculada al teatro y a la pedagogía, actividades que cuestionan el actuar, el ver y las otras polaridades que surgen de estas relaciones. Frente a una postura que tiende a disociar el ver del actuar, la pasividad de la actividad, la ignorancia del conocimiento, Rancière aboga por su abolición mediante una interferencia entre las dos distancias. (...) En otras palabras, que no hay distancia buena o mala sino distancia como condición general del ser espectador: “En uno como en otro caso, el teatro se da como una mediación tendida hacia su propia supresión” (Rancière, 2000, p. 14). (Arcos Palma, 2009, p. 150)

La propuesta de emancipación consiste, precisamente, en una mediación teatral entre el individuo y la comunidad y, me permito incluir, entre actores y espectadores teatrales y sociales, que luego de iniciada se suprime. Así, la mediación se transforma en una decisión que cobra vida al asumir una postura, pues, “saber no es un conjunto de conocimientos: saber es una posición.” (Rancière, 2000, p. 15) Y para alcanzarlo, no debe abolirse la distancia que identifica al espectador como tal, sino, volverlo un actor del drama desde la toma crítica de una posición frente a lo que está experimentando durante el espectáculo.

De modo que el espectador no sería alguien activo o pasivo: por el contrario, sería un individuo que se sitúa entre dos extremos, capaz de inmiscuirse en la comunicación y participar de ella. Pero, ¿de qué manera participa este espectador emancipado? Sin lugar a dudas, como un *intérprete*, como un *traductor de imágenes y gestos a palabras*, como un *narrador* y un cuentero dotado de capacidad discursiva, provisto de palabra, lo que lo convierte en alguien que da cuenta de la historia construyendo la suya propia y, al mismo tiempo, cuestionándola exponiéndola a otras historias; solo así se puede poner en práctica el arte de traducir, “practicar mejor el arte de traducir, de poner sus experiencias en palabras y poner a prueba esas palabras, de traducir sus aventuras intelectuales en el uso de los otros y de contratraducir las traducciones de sus propias aventuras que ellos le presentan.” (Rancière, 2000, p. 17). (Arcos Palma, 2009, p. 150. El énfasis es mío)

Es este el aspecto más innovador del teatro *de exilio*, de una cartografía teatral *de exilio* (del desplazamiento). Pues el espectador se transforma así, en un actor liminal, fronterizo, en un actor mestizo³⁹. Aquel espectador crítico que vive la experiencia para abolir la distancia ignorante y

³⁹ “La emancipación del espectador pasa por el reconocimiento de nuestra condición natural, de nuestra “situación normal” de espectadores, nos dice Rancière. En este sentido, nuestra experiencia como espectadores es tan importante como la del actor, el “performero”, el bailarín, el artista. El espectador emancipado está en capacidad de “asociar y disociar” los discursos, las imágenes, las acciones y los sueños. Es decir que está en capacidad de dar

asumir, por lo tanto, el deber de la decisión. Es paradójico, pues, para abolir esta distancia, debe permanecer distante. Es esta la brecha entre Brecht y Artaud a la que se refiere Rancière.

La emancipación es una manera no de suprimir las fronteras, las dicotomías, los opuestos y las tensiones sino de exaltarlos. La emancipación es la condición inherente a ellos; por lo tanto, todo esfuerzo de suprimir una u otra es una contradicción que no contribuye en nada a la emancipación. La emancipación es un cuestionamiento: “La emancipación comienza cuando ponemos en cuestión la oposición entre mirar y actuar, cuando comprendemos que las evidencias que estructuran de esta manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen ellas mismas a la estructura de dominación y de la sujeción.” (Rancière, 2000, p. 19). (...) En estos términos, la emancipación sería una manera de generar interferencias a las fronteras entre la acción y la visión, entre la participación y la pasividad, entre el individuo y la comunidad, entre hablar y oír, entre el maestro y el ignorante, etc. “Es esto lo que significa la palabra *emancipación*: la interferencia de la frontera entre quienes actúan y quienes miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo.” (Rancière, 2000, p. 26). (Arcos Palma, 2009, p. 152)

La visión crítica de Rancière es aquella mirada creolizadora del arte social. No solo permite comprender cómo el exilio es entendido como dimensión estética y no como hecho particular, sino, que extiende las fronteras, las desplaza y las desterritorializa hacia el arte como expresión singular y expresión colectiva de bienestar social, responsabilizando a todos los agentes involucrados en el hecho espectacular. Cuando Rancière construye el puente crítico, lanza un anzuelo hacia otras épocas del teatro, que han comprendido que éste no puede separarse de su Ser más íntimo y su razón de ser. Así, la estética del exilio, del desplazamiento, del disenso, de la insatisfacción (en términos kurapelianos), cobra real impacto en las prácticas que se hallan experimentando en torno a la transculturalidad del teatro.

Ahora bien, dentro de lo que el filósofo propone como arte crítico y de aquello que llama espectador emancipado, he encontrado una conexión fundamental y fundante con el poeta y pensador Dante Alighieri, creador de una visión crítica del concepto de convivio, y que sumaré a la dimensión estética del exilio para el análisis de las compañías investigadas.

sentido mediante las palabras a lo que en principio parece no tenerlo. Pero tal lógica tendrá la misma suerte al ser cuestionada en su interior.” (Arcos Palma, 2009, p. 152) Es desde esta perspectiva teórica que propongo, en la segunda parte de esta investigación, el concepto de actor mestizo.

“El Convivio” es un tratado que Dante Alighieri escribió durante su exilio⁴⁰ entre los años 1304 y 1307. Este término proviene del latín *convivium* que significa “banquete o convite”. El tratado ofrece un verdadero banquete de sabiduría para aquellos que no hablaban latín, por ello, Dante lo escribe en dialecto florentino considerado vulgar. La obra se estructuró inicialmente en 14 tratados con un tratado adicional introductorio de los que Dante, finalmente, solo termina cuatro. En esta obra Dante expone las razones de su exilio y las refuta enérgicamente por medio de la exposición de su doctrina de exaltación y defensa de la lengua vulgar como medio de transmisión del saber y la ciencia a todo el pueblo, el elogio de la sabiduría como forma de alcanzar la perfección y la discusión acerca de la concepción de la nobleza basada en la sangre y en lo espiritual. Con esta obra Dante funda la prosa filosófica en vulgar, utilizando la solidez, el equilibrio y la claridad que se le atribuían solo a las escrituras en latín. (Ver Gutiérrez, 2013)

El núcleo del pensamiento lingüístico se basa en la valoración del vulgar, elevado al plano de la dignidad de los temas más serios y del estilo trágico. Dante no defiende el vulgar como una lengua nueva que substituya al latín sino como una lengua que ofrece muchas posibilidades para configurar de manera estructurada el mayor número de aspectos de la realidad. La elección del vulgar es la prueba del amor hacia una cultura con una perspectiva social, y la elección de un nuevo público (...) (Cinti y Márquez, 2014)

Este convivio sería un posicionamiento de la lengua como problematización del saber, como ruptura y reconfiguración de la realidad social y cultural, aboliendo la separación entre lo culto y lo popular. Esta valoración del vulgar se configura como una nueva pregunta estética orientada hacia una transculturalidad que desestabiliza los mecanismos del poder. Nos enfrentamos aquí a un cuestionamiento sobre el destinatario del saber y también, sobre quién es el que lo produce, cuáles son sus alianzas con las instituciones y cómo, dichas afiliaciones, buscan acallar la conciencia popular en pos de un dominio, que en los tiempos de Dante se hallaba en manos de la Iglesia y de la nobleza.

⁴⁰ “Dante reside en una Florencia convulsionada por los enfrentamientos entre el partido de los "blancos", al que pertenece el escritor, y el de los "negros". Cuando en el año 1300 el papa Bonifacio VIII se alía con los "negros", a Dante se le confiscan sus bienes y se le condena a morir quemado, por lo que ha de partir precipitadamente al destierro, instalándose primero en Verona, luego en Padua y finalmente en Rávena, donde fallece.” (Gutiérrez, 2013, p. 330)

A Dante le importa comunicar las refutaciones de su exilio a su pueblo, eligiendo el vulgar, el dialecto florentino, lugar de su nacimiento y del que se encuentra privado de regresar. Con esta elección del vulgar, Dante se lanza contra el poder imperante, se revela contra su destierro físico y espiritual por medio de la lengua de los Otros, pero también retorna a su patria añorada creando un nuevo territorio alegórico de identidad. Dante introduce, a su vez, la figura del poeta, del filósofo como el crítico que comenta su propia obra añadiendo datos autobiográficos y autorreferenciales.

(...) los criados suelen tomar el pan preparado y limpiarlo de toda mancha. Por esta razón, yo, que en el presente escrito ocupó el lugar de los sirvientes, quiero, en primer término, limpiar esta exposición, que hace las veces del pan en mi convite, de dos manchas. La primera es que no parece lícito que una persona hable de sí misma; la otra es que no parece razonable hablar disertando con excesiva profundidad (Alighieri, 1994, p. 572).

Dante es el hombre de la transición entre la Edad Media y el Renacimiento, expuesto a dos experiencias traumáticas: la muerte de Beatriz y su exilio. Como exiliado se enfrenta a una profunda introspección que expone por medio de este “hablar de sí mismo con excesiva profundidad”. El lugar donde Dante encuentra refugio es la filosofía, el saber, es decir, en la reflexión sobre la esencia de las cosas, sobre su propia esencia imbuida en su obra. Este convivio deleita a todos aquellos que no son partícipes de la felicidad de la trascendencia que otorga el conocimiento y devela un camino que el poeta inicia hacia su autoconocimiento. Estar fuera de la tierra natal ha empujado al poeta a exponer su propia escritura y el lugar que ésta ocupa en la cadena de poder en donde se situaba la producción de los saberes. Consciente del dislocamiento provocado por su destierro, hurga en aquellos espacios que le son familiares para ofrecer un “banquete hermenéutico” (en términos de Gutiérrez, 2013), no solo de su poética, sino, de su propio ser desplazado. Todo ello, por medio de la lengua de los vencidos (como diría Grüner, 2002).

Por medio de este convivio, abordaré la concepción de dimensión estética y artística del exilio. Es decir, como reflexión crítica de la obra y de su lugar de enunciación por medio de la transculturación de la lengua que imprime una desestabilización de los mecanismos de poder y

de producción de los saberes. El exilio, al igual que el convivio dantesco, irrumpe como mecanismo crítico, reflexivo (y autoreflexivo por sus componentes biográficos), creando nuevos territorios por medio de la lengua transculturada. Y me refiero a lengua y no lenguaje, pues la lengua es la escritura y el habla, pero también, es la raíz, la madre, la tierra y una identidad expresiva (lengua del teatro, de la performance). La lengua funda lenguajes, en esta estética de exilio, funda los lenguajes del exilio para desterrar las preconcepciones, presupuestos y prejuicios arraigados en la tradición de la pertenencia y la pureza identitaria. El exilio, como dimensión estética despoja a la escena de toda certeza y abre los intersticios donde se asoma abrupta la relatividad. Así, el saber se vuelve vulgar, universal, popular, pero sin perder la grandeza ni la finura de la profundidad, de la conciencia de la infinita posibilidad de perspectivas, interpretaciones, pensamientos y opiniones.

Cabe recordar aquí, el concepto de lo tardío que Said analiza en torno a la experiencia del fin que el exilio despierta en el ser humano. Este sentimiento de desplazamiento semántico que provoca la experiencia del fin se produce también en el convivio dantesco como tensión lingüística, como puesta en jaque de la lengua para romper las fronteras entre un margen y un centro que detenta el poder. Se halla, a su vez, en la autoreflexividad del autor frente a su obra y a su vida. El exilio es una experiencia límite que evoca el fin y Dante acusa su impacto en los cuestionamientos sobre la sabiduría, la nobleza como herencia y designio divino y la lengua como lugar de la dominación.

Coincido con Ana Bundgard cuando afirma que “El exilio se hizo en el siglo XX principio estético y ético, y contamos hoy con obras de grandes autores, muchos de origen judío, que han reflexionado sobre la experiencia del desarraigo. Entre ellos, hay poetas, filósofos, teóricos de la cultura, historiadores, literatos y artistas.” (Bundgard, 2013, p. 11) La experiencia del desarraigo es una característica de la estética de exilio y este desarraigo encuentra su asilo en la escritura como sitio de creación de lenguajes propios, personales, biográficos, como si el artista exiliado buscara reafirmar su existencia que ha sido borrada de la tierra natal. “Quien escribe renuncia al orden establecido, infringe leyes, rompe pactos, queda fuera de la comunidad y en las fronteras de la lengua común (...) El escritor es siempre un exiliado (...). Escribir es la primera forma del exilio” (Martini, 1993, p. 552) Y pensamos la escritura como convivial, un

amplio espacio de creación en donde la lengua cumple un rol primordial dentro de las poéticas del desarraigo y la transculturación.

Así, el arte, desde la estética, se cuestiona por sí mismo en el interior de cada obra/proceso. Este es un giro de la estética y que posee algunas características que orientarán el análisis del exilio como dimensión estética en el teatro performance kurapeliano que se expresa por medio del disenso o, como lo llama el propio Kurapel (2004), por medio de la insatisfacción.

Me refiero al exilio como dimensión estética en cuanto a constituir una reflexión ontológica que el concepto de exilio introduce a cada uno de los componentes escénicos del teatro performance y que compondrían una poética propia de horizontes ampliados. Un desplazamiento de significados, una deconstrucción de la lengua como creación de mundos propios, en donde se entretujan bibliografías con significantes despojados de su significado original y resemantizados con el amplio espectro de la experiencia transcultural y transdisciplinaria.

En el teatro performance, el exilio aporta una problematización crítica de cada uno de los signos y componentes escénicos, abriendo sus significados a múltiples sentidos y materialidades en una estructura que es eminentemente rizomática, híbrida, palimpséstica y caótica. Caos⁴¹ que, como en las ciencias matemáticas, trata sistemas complejos y sistemas dinámicos sensibles a las variaciones mínimas que alteran las condiciones iniciales y que pueden implicar enormes diferencias en los comportamientos futuros. El caos comporta un alto grado de incertidumbre, pues cualquier mínima variación, entendida como diferencia, impide determinar predicciones sobre los resultados a largo plazo, es decir, los rumbos que la obra tomará. Se amplían, entonces, las posibilidades hasta el infinito, despojando a las obras de un cierre más o menos esperado. Las obras quedan abiertas y se dispersan sus sentidos de manera rizomática, perdiéndose el origen como anécdota y situando en un péndulo la huella de aquel origen como significado universal. El

⁴¹ La teoría del caos fue inicialmente planteada por Edward Lorenz en 1950. Uno de los conceptos que componen esta teoría es el efecto mariposa, brillantemente expuesto en el cuento “Un ruido de un trueno” de Ray Bradbury (1952). El efecto mariposa supone que cualquier cambio que se lleve a cabo en una condición inicial provocará enormes consecuencias en los resultados futuros ya que los sistemas en la naturaleza no son lineales y por lo tanto, no impredecibles. Este es el principio en el que basa su argumento Bradbury, ligado al viaje en el tiempo. (Ver Gleick, 1997)

exilio, sabemos es dicho origen, pero no ya como situación puntual ni histórica y ni siquiera política, sino como esencia humana, una ontología del disenso y la insatisfacción.

Es interesante que el caos involucre un tiempo no lineal, pasado – presente – futuro conectados por mínimas e imperceptibles variaciones, alteraciones, desacuerdos. Esta perspectiva caótica del tiempo repercute en la concepción de memoria, tema fundamental de la estética de exilio.

1.2 Concepción del Teatro Performance kurapeliano

*Desde mi punto de vista
la esencia es presentación,
que es lo opuesto en términos teatrales
a representación.*

(Emilio García Wehbi, 2001)

Para Kurapel, el golpe militar chileno de 1973 y su consecuente exilio en Canadá, trajo consigo una urgente necesidad de reflexión sobre lo representacional que él comenzó a percibir como “(...) el momento crucial de recepción de un lenguaje escénico siempre nuevo que estaría siendo traducido constantemente.” (Kurapel, 2010, p. 216). Una concepción renovada de la representación que se revela contra la pérdida de conexión con la realidad que el teatro había experimentado hacía ya bastante tiempo. Para este creador, el teatro (la representación) estaba supeditado a una función tópica, ligada a estructuras de poder preponderantes y que estaban siendo cómplices de las diásporas y exilios constantes provocados por ideologías de regímenes dictatoriales o por conflictos de guerras con tintes economicistas. Por ello, decide experimentar un teatro que no representara de la manera convencional, asociada a esta función tópica, y que no adhiriera/transmitiera una única ideología, cosa que ha originado los crímenes más horribles de la humanidad.

En su Teatro Performance, el creador propone una estructura de acontecimientos que no tienen ninguna continuidad lineal, desde el punto de vista de la coherencia y la unidad de secuencias, desintegrando así, los elementos formales del teatro y de la representación. Pues el

orden se halla adherido al poder, impone jerarquías que son “(...) legitimadas por una moral, por la producción de un sentido, y, en esta legitimación, las redes discursivas propician aceptabilidad, cohesión, e imponen determinadas perspectivas.” (Bravo, 2000, p. 10) Así - comenta Víctor Bravo - el orden mantiene la subordinación y las estructuras de dominio, impidiendo todo desplazamiento a la diferencia por medio del control de la normalidad. El orden, a su vez, dicta qué es lo real y sus límites, qué es y dónde se sitúa el adentro y el afuera, el centro (con mayor y más fuerte identidad) y la periferia (lugar donde se produce la resistencia y la transgresión). Para Foucault: “La transgresión es un gesto que concierne al límite, es allí, en la delgadez de la línea, donde se manifiesta el relámpago de su paso, pero quizás también su trayectoria total, su origen mismo. La raya que ella cruza podría ser efectivamente todo su espacio”. (1996, p. 127)

En las obras de Kurapel (y en todas sus producciones performativas musicales y poéticas)⁴², el creador se propone, como hiciera Kantor, *averiar* el teatro, volverlo caos que disuelva toda jerarquía adherida al poder. Como dice Cornago, volverlo algo: “confuso y sin orden aparente, como fuera de control, o sujeto a un gobierno que escapaba al entendimiento del espectador” (Cornago, 2006, p. 73). Este caos, este “algo confuso” funda un espacio de transgresión y abre, como recuerda Foucault, las posibilidades de representaciones del afuera, de la periferia, utilizando diversos procesos como el de la repetición, concepto fundamental para comprender la propuesta Kurapeliana.

La repetición – aclara Foucault – se halla en el reconocimiento de la mimesis, la verosimilitud y la semejanza, al ser los estatutos de la normalidad del sentido. La representación, entendida de esta manera, es una repetición por semejanza “Teatro de la vida o espejo del mundo” (Foucault, 1981, p. 26) cuya finalidad es una identidad o identificación. Pero frente a este tipo de repetición (de lo idéntico) se encuentra la repetición de lo diferente que permite poner en crisis el orden, el poder, el sentido, etc. Es esta repetición de la diferencia la que constituye el quiebre de la representación. (Cfr., Bravo, 2000)

⁴² Kurapel crea obras teatrales performativas de exilio en donde realiza un puente entre el teatro y la performance, tomando elementos signícos de cada una de las disciplinas para generar un tercer espacio comunicativo que exponga los significados del exilio, el nomadismo y el desplazamiento artístico, cultural, social y territorial.

Para Nietzsche, esta repetición de la diferencia se encuentra ligada a la repetición de lo idéntico en el mito del eterno retorno, concebido como aquello que regresa diferente, transmutado en simulacro, repetición de la diferencia que es “la refutación de lo originario (correlativo de una refutación de la verdad y lo sustancial) y de la valoración del simulacro como una de las caracterizaciones ontológicas del lenguaje.” (Bravo, 2000, p. 14)

En Kurapel, la repetición de la diferencia se presenta de tres maneras: 1. Como transposición del espacio-tiempo, utilizando una asincronía entre sonido e imagen, como propusiera Eisenstein a inicios del siglo XX refiriéndose al cine: “El primer trabajo experimental con sonido debe ser encaminado hacia su no sincronización distintiva con las imágenes visuales” (Eisenstein, 1949, p. 236), es decir, pensar en un sonido y una imagen que se hallen más allá de lo observable en el aquí y ahora del hecho teatral. Con ello, se amplía el espacio de narración (transponiendo también realidad y ficción) y se aportan otras capas a la lectura, otorgando un sentido multifocal a la memoria, al territorio y a la identidad. Al transponer imágenes y sonidos de un pasado, releído en el presente de la acción escénica, que, a su vez, posee otro sonido y otra imagen, se convive con una actualización del pasado en un presente testimoniado por el actante escénico y el espectador. Así, el pasado vuelve, no por ser representado, sino por estar renovado en la repetición de la diferencia.

2. Como tránsito multicultural, poniendo al Otro más allá, en un lugar diferente del que ocupaba y mostrándolo en todo lo que tiene de diferente dentro de un contexto que le permite validar su otredad en un espacio-tiempo indeterminado y transpuesto. Valorar la diferencia como *différance*, en una continua revisión del otro para resemantizarlo en contextos de la no pertenencia, de la liminalidad territorial e identitaria. Este tránsito es el que permite el retorno del diferente como hombre renovado que guarda engramas de su vida anterior.

3. Como repetición estética o reflexiva al extrañar sus personajes-actantes, los objetos provenientes de los desechos de una sociedad de consumo, las diapositivas, etc. Cabe recordar que el concepto de extrañamiento proviene de los formalistas rusos, específicamente de las teorías literarias de Viktor Shklovski, para quien:

El propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas (o concebidas). La técnica del arte de “extrañar” a los objetos, de hacer difíciles las formas, de incrementar la dificultad y magnitud de la percepción encuentra su razón en que el proceso de percepción no es estético como un fin en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es una manera de experimentar la cualidad o esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante. (Shklovski, 1978, p. 12)

De esta manera, la repetición que lleva a cabo Kurapel es una transgresión en un sentido deleuziano (1988, p. 40), un cuestionamiento que lleva a descubrir otra realidad más profunda en que la memoria es vivida, no recordada, en un presente que siempre es distinto.

En “Prometeo encadenado según Alberto Kurapel” (1981), Kurapel expone la madurez de su pensamiento sobre lo que él denominó el teatro *de* exilio, un teatro que podría caracterizarse por ser eminentemente ritual, pues es en la escena cíclica del mito como intertexto donde se presentan los retornados de la muerte, tanto Prometeo-Kurapel, como Prometeo del mito griego, retornados siempre como seres que son la encarnación de la memoria. Es en la escena que el propio Kurapel muere y renace como Prometeo, evidenciando los procesos de transformación representacional, agrietando la representación con la presentación, pues afirma:

No creo que ya podamos hablar de presentación como lo opuesto a representación; la presentación es una grieta de la representación. La presentación es una representación velada que introduce el cuerpo y otros signos como materialidades capaces de unir el Centro y la Periferia con una gramática de espacio plural. (...) En mis obras como en la *Performance*, existe la *Representación-Presentación*. (Kurapel, 2010, p. 216)

Este ritual de entrar y salir de la representación, de agrietarla y exponerla en toda su esencia, es fundamental para poder hacer del teatro una experiencia compartida en la que el espectador sea un *voyeur*, una de las formas de hacer del teatro un acontecimiento compartido. Con ello, devela el secreto del teatro a los espectadores, la creación y sus procesos constitutivos. Es así, que al poner en escena personajes, sin la psicología que haga funcionar los mecanismos de identificación, rompe con las concepciones de representación ligadas a la mimesis aristotélica y libera al personaje de todas las jerarquías (patrón, madre, hijo, pobre, rico, etc.) que se han mantenido por siglos en el teatro y que ya no son posibles en un mundo que ha demostrado ser

destrutivo cuando las experimenta. Sin embargo, los personajes de “Prometeo encadenado según Alberto Kurapel” son seres marginados, cegados, pobres, en un espacio caótico construido de/en los desechos de una sociedad capitalista y por ende, consumista, bailan rancheras, baladas, folclore Latinoamericano. Estos personajes no pueden ser juzgados jerárquicamente, han perdido sus estatutos sociales, se hallan fuera de toda estratificación al estar exiliados de su contexto, de su referente y de su origen, es decir, del objetivo para el que fueron creados. Este nuevo estatuto de destierro, desarraigo, les ha quitado toda jerarquía.

A su vez, Kurapel participa de/en la escena invirtiendo, cuestionando y confundiendo el rol del autor-director y el de actor-personaje, por constituir otra jerarquía que no ha sido abolida de la escena. Esta intromisión de Kurapel en la escena, la realiza como un ordenador de partituras, como un pintor inmerso en un cuadro-espejo, una realidad del retorno bajo la realidad lineal de la escena. El exilio es el pasaje por el que debe pasar todo aquel que ingresa en esta escena, para así poder retornar transformado en otro y romper la realidad lineal. Kurapel ha experimentado la realidad del exilio, ha atravesado el fuego y, como dice Eliade, “Sólo aquel que ha sido purificado por el fuego puede entrar al paraíso”. (Eliade, 2001, p. 85)

Kurapel invierte los roles para romper la jerarquía y demostrar que la realidad no es lineal, ni el tiempo ni la memoria. El espacio escénico es la tela en blanco que Kurapel pinta manteniendo un claro límite entre el espacio del espectador (no iniciado) y el espacio de la escena donde él sitúa a sus actores-actantes. Utiliza un marco para este lienzo (el espacio escénico) y se muestra en pleno acto de creación (no dirección), quebrando la representación mimética al autopresentarse.

Cada uno de los elementos que Kurapel incorpora a la escena – o que quita de ella – hacen que la representación sea puesta en crisis y por ende, surja lo indecible, lo irrepresentable.

Esto se enmarca dentro de un profundo cuestionamiento del rol del autor y del texto literario y de la necesidad de releer, traducir y cuestionar el pasado a través de los intertextos que utiliza en toda su creación, haciéndolos pasar por el exilio como significado y dimensión estética que de paso a una escena libre de toda preconcepción, pues, como dice Kantor, “la realidad literaria, imaginaria, del arte, era algo diferente de su realización física en el tiempo y en el espacio” (2004, p. 57). Y llevar un texto a escena, según los parámetros del autor, es un acto de

ilustración que no hace más que continuar con la conformidad de los convencionalismos, una “ilustración mediocre, una tautología aburrida y una copia naturalista” (Kantor, 2004, p. 35) que atenta contra toda autonomía del arte. Así, para romper con las jerarquías del teatro, de la representación y la primacía del autor en la escena, se hizo necesario agrietarlo por medio de la presentación performativa, por medio del exilio como componente desestabilizador de territorios fijos.

En sus obras, Kurapel se mantiene en escena guiando las acciones de sus actores-actantes.

PROMETEO/KURAPEL: ¡Susana!, ¡suéltame para poder continuar! (obra “Prometeo encadenado ...” En: Kurapel, 1989, p. 86)

ANA MARÍA: Yo ya estoy lista. Je suis deja prête.

KURAPEL: ¡Okay, Susana todo está bien! Perfecto. Susana, tout est bien. Parfait!

SUSANA: On est prêt?

SONIDISTA: Oui.

ILUMINADOR: Oui.

KURAPEL: ¡Okay Susana!

SUSANA: Silencio entonces. Silence alors. ¡Comenzamos! Nous commençons! (obra “Mémoire 85/ Olvido 86”. En: Kurapel, 1987, p. 57)

PROMETEO/KURAPEL: La luz hace un fade-out. La lumière fail un fade-out. Se escucharán ruidos lejanos. Zumbidos que irán aumentado poco a poco hasta inundar todo el espacio escénico performativo. On entendra des bruits lointains. Bourdonnements qui augmenten peu à peu jusqu' à inonder tout l' espace scénique performatif. ¡Apagón, noir sec, black -out! (Obra “Prometeo encadenado ...” En: Kurapel, 1989, pp. 103, 105)

Esta guía del actor/actante constituye su independencia frente a la construcción dramática del texto y de su autor, pues, como bien dice Kantor, “(...) el texto dramático no se representa, se discute, se comenta, los actores lo siguen a ratos, lo abandonan, vuelven a él, lo repiten; los papeles no están atribuidos invariablemente a una persona, los actores no se identifican con el texto. Es un molino que tritura el texto”⁴³ (Kantor, 2010, p. 59). Podríamos decir que Kurapel, al

⁴³ Es por ello que en la representación de *La clase muerta* no es posible ver una historia, sino retazos casi imperceptibles del texto que le dio origen: el drama de Witkiewicz, “Tumor cerebral”.

igual que Kantor, realiza una puesta en escena palimpséstica, en cuanto toma textos canónicos, los borra y reescribe sobre ellos, dejando traslucir solo huellas de su origen. Desjerarquiza los elementos y los reorganiza sin un sentido previo, sin querer decir nada más que la propia significación de la materia que se halla en su estado moldeable. Con ello, su texto escénico se vuelve una realidad material o realidad exterior, en donde los elementos sonoros y visuales conducen a una irreductibilidad que no puede ser permeada por ningún discurso ni forma de poder. Un texto que debe ser reescrito, despojado y dispersado para poder ser comprendido desde la emoción y no desde la idea. Kurapel propone que el teatro se ocupe de lo ínfimo y abandone lo grandilocuente, que se reduzca a cero para poder recobrar lo que en él había sido erradicado: el rito de la vida. Solo por medio de la muerte de los convencionalismos es posible hablar de la vida.

En un aparente caos, Kurapel muestra aquellos pequeños relatos que son “insignificantes”, “indignos” de ser mostrados. A su vez, juega a la improvisación aparente de situaciones fuera de la escena, como ya vimos en los parlamentos donde guía a sus actores. Un juego que evidencia la *representación de la no representación*, acentuando el proceso que el espectador no ha visto: el ensayo, el detrás del telón. Deja entrar al espectador en la zona secreta del teatro, pero utilizando las herramientas que éste le ofrece. Así, todo lo que sucede en escena está absolutamente pauteado con precisión matemática. El acontecimiento se produce al dejar al actor performer improvisar sus emociones y permitirle incorporar sin borradura alguna, sus huellas culturales a los personajes – actantes escénicos. Pues, al igual que el ser humano en su paso por la vida, concibe el teatro como un acontecimiento que se va construyendo sin cesar, una experiencia que no está acabada y de la que vale la pena mostrar el proceso otorgándole el mismo valor que se le ha dado al resultado.

La incorporación de elementos de realidad (instalaciones, video, actores multiculturales) y de ficción (intertextos, vestuarios, micrófonos, voces en off, muñecos de trapo), situados como un actor más en la escena, junto a la forma de representar de sus actores (como marionetas del director-actor), nos remite, tal como analiza Foucault, al cuadro de René Magritte: “Esto no es una pipa” (1929) que gatilló el brillante ensayo de Foucault (Editado por primera vez en español en 1981). Estos elementos reales en escena son aquella pipa del cuadro y aquellos elementos de

distanciamiento son la leyenda que desmitifica aquella imagen, que la expone en todo lo que tiene de ficción, de representación de lo idéntico.



Figura. 1: “Esto no es una pipa” (1929), Óleo sobre lienzo, de René Magritte. Mide 62,2 cm por 81 cm. Se encuentra en Los Angeles, county Museum, Estados Unidos.⁴⁴

1.2.1 Exilio, fuego y Kurapel⁴⁵

*(...) Y habiendo expulsado al hombre,
puso delante del jardín de Edén querubines,
y la llama de espada vibrante,
para guardar el camino del árbol de la vida.*

(Génesis 3; 24)

Es así como aquel que quiere penetrar en el paraíso tiene que atravesar primeramente el fuego que lo resguarda. En palabras de Mircea Eliade: “(...) sólo aquel que ha sido purificado por

⁴⁴ Fotografía extraída de <http://josejimenezcuerpoytiempo.blogspot.cl/2016/12/exposicion-de-rene-magritte-en-el.html>

⁴⁵ Parte de este punto fue desarrollado en algunas de las asignaturas del programa de Doctorado en Artes de la P. Universidad Católica de Chile. Un artículo previo, que fue el resultado de estas investigaciones, se halla publicado en el Museo Internacional de Chile: <http://www.museointernacionaldechile.cl/la-musica-de-exilio-de-alberto-kurapel-una-creacion-musical-performativa-escrito-por-claudia-cattaneo/>

el fuego puede entrar en el paraíso.” (1974, p. 43) En la mitología primitiva la doctrina del fuego purificador que determina el acceso al paraíso está en manos del chamán durante su viaje extático. Según Eliade, el dominio del fuego pertenece a los ‘amos del fuego’, los chamanes, quienes deben morir y renacer en espíritu para acceder a la comunicación con sus dioses. Sin embargo el fuego no solo posee atributos purificatorios. El fuego es iluminación y con ello podemos inferir que nos remite, simbólicamente, a conocimiento, sabiduría y apertura de conciencia.

Ya en los tiempos del génesis se puede encontrar el exilio como el peor de los castigos, la expulsión de Adán y Eva del paraíso conlleva la pérdida de su condición democrática con Dios, siendo el verdadero castigo, la jerarquización de las relaciones entre el hombre y la divinidad. Esta jerarquización trajo consigo la incomunicación, la soledad, la no pertenencia, la errancia, el dolor físico y espiritual. El hombre nunca volvió a ser el mismo, nunca ha dejado de pensar el paraíso, aquella tierra prometida de la que fue desterrado por haber comido del árbol del conocimiento del bien y del mal. Este exilio no solo es físico, sino espiritual y lingüístico, pues los exiliados del paraíso han perdido la trascendencia y con ella la pertenencia identitaria que otorga el lenguaje. No es extraño que el mito de la torre de Babel sea una parábola que instruye sobre la distancia con el origen que Dios impuso a los hombres y sabemos que “la pérdida de la lengua original es entendida como una forma de dispersión y de errancia.” (Pérez En: Cabello y López, 2012, p. 87)

En Chile, el 11 de septiembre de 1973 se lleva a cabo el golpe de Estado que derroca el gobierno constitucional del Presidente Salvador Allende Gossens. El dictador Augusto Pinochet y la junta militar⁴⁶, creada inmediatamente después del Golpe, dan inicio a una serie de

⁴⁶ La Junta Militar fue un organismo que asumió el poder el 11 de septiembre de 1973, constituyéndose como el “mando supremo de la Nación”. Se mantiene funcionando hasta el 11 de marzo de 1990. La junta estuvo integrada por el comandante en jefe del ejército, Augusto Pinochet, el comandante en jefe de la Fuerza Aérea, Gustavo Leigh, el comandante en jefe de la armada, José Toribio Merino y el General director de carabineros, César Mendoza. Merino y Mendoza fueron nombrados en sus cargos luego del golpe de Estado. En el año 1978, Leigh fue destituido y reemplazado por Fernando Matthei. En 1985, Mendoza renuncia a la dirección de carabineros y lo reemplaza Rodolfo Stange. Augusto Pinochet asume la presidencia, nombrándose jefe supremo de la Nación. (Cfr., Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, Decretos 1387, 1481, 1572 y Museo de la Memoria, Acta de sesiones de la Junta de Gobierno, p. 289)

matanzas, desapariciones, detenciones, torturas y exilios. Comienzan a circular listas negras donde aparecen los nombres de aquellos que significaban un riesgo para el dictador, llamando públicamente a denunciar a los buscados por “traidores a la Patria”.

Alberto Kurapel⁴⁷, actor reconocido del DETUCH (Departamento de Teatro de la Universidad de Chile), se encontraba trabajando como actor en diversos grupos y compañías de teatro. No militando en ningún partido, era cercano a las ideas de izquierda, realizando trabajos voluntarios con obreros y campesinos para dar cumplimiento al programa presidencial del gobierno de la Unidad Popular.⁴⁸ Como actor de teatro, cine, radio y televisión, Alberto “Titín”⁴⁹ Sendra era un nombre reconocido en todo el país, por ello, comienza a ser vigilado y seguido. Intervienen su casa y recibe innumerables llamadas telefónicas anónimas con insultos y amenazas. Finalmente, una mañana de Mayo, una de esas llamadas le advierte que se encuentra en la lista de fusilamiento y decide, junto a su esposa Susana Cáceres, acudir a la única embajada que no se encontraba aun vigilada: Canadá.

Al llegar, intenta explicar quién es y qué necesita, las lágrimas no se lo permiten. En la embajada ya lo esperaban con todos los documentos para su partida inmediata. Se niega inicialmente, vuelve a casa y luego de una nueva llamada dando aviso de su inminente fusilamiento, decide partir al exilio “con una guitarra, un bombo, “Barranca Abajo” de Florencio Sánchez, una radio eléctrica y un poncho como frazada.” (Kurapel, 1993, p. 11).

El fuego es el elemento por el cuál todo retorno es posible, por medio de él se accede al paraíso, objeto del deseo del ser humano. Pero, para alcanzarlo es preciso el conocimiento, la

⁴⁷ Su nombre legal es Alberto Fernando Sendra Fernández. Su nombre artístico (con el que es conocido), se origina cuando en 1962, una joven machi de Queule de nombre Carola, le designa “Kurapel” que significa “garganta de piedra” en mapudungun (Kura: piedra y Pel: garganta) (Cfr., Kurapel, 2006)

⁴⁸ Es el nombre que recibió el gobierno del presidente Salvador Allende y que duró 1000 días (1970-1973). El pacto de la Unidad Popular estaba conformado por los partidos Comunista, Socialista, Radical y Social Demócrata, el Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU) y la Acción Popular Independiente. El programa consistía en diversas reformas como la nacionalización del cobre, salitre, yodo, hierro y carbón, restricción de los privilegios económicos de los empresarios y latifundistas, mejoras laborales, salariales, educacionales, de alimentación y vivienda para los trabajadores del País, reforma agraria, entre muchas otras. (Ver Programa de la Unidad Popular, 1969)

⁴⁹ Por el nombre del personaje que representaba en el programa infantil de televisión “Las aventuras de Cachenchó”, transmitido por canal 9 de la Universidad de Chile entre los años 1968 y 1970, con libretos de Jaime Silva y música de Luis Advis. junto a los actores Fernando Gallardo y Mónica Carrasco.

iluminación que purifica el alma. En la mitología cristiana el fuego que precede al paraíso es llevado por los ángeles con espadas de fuego que Dios dispone vigilando la entrada del Jardín del Edén para que los expulsados no vuelvan a entrar. El dominio del fuego se traduce entonces en términos sensibles, como la trascendencia de la condición humana. Ahora bien, ¿por qué en la mitología judeo-cristiana el fuego es la barrera que impide acceder al paraíso del que fueron expulsados Adán y Eva por comer del árbol del conocimiento? Resulta una paradoja que el conocimiento sea el lugar utópico, un espacio inalcanzable cuya barrera sea la trascendencia de la condición humana. Pero el fuego es paradójico, es dual, se mueve entre lo uno y lo otro, “Brilla en el Paraíso. Arde en el Infierno. Es dulzura y tortura. Cocina y Apocalipsis” (Bachelard, 2005, p. 23), y podemos agregar, está en el inicio y el fin de la humanidad, como fuerza creadora y destructora, es por esta cualidad maleable del fuego que sirve tanto para cerrar el acceso al paraíso como para conceder la iluminación: el aquí y allá del conocimiento prohibido. En este avanzar y detenerse en el alcance del conocimiento, el fuego deja huella, las cenizas de aquello que no pasó la prueba siendo consumido por el ardiente saber que siempre exige un pago: el sacrificio.

Al llegar a Canadá, Alberto Kurapel ya tenía una fuerte presencia en su país natal como actor y cantautor, había compartido escenario con los grandes del teatro universitario y de la nueva canción chilena y era reconocido por su pensamiento de izquierda y como simpatizante de la Unidad Popular. La crítica especializada de la época elogiaba sus actuaciones, entre ellas, su interpretación del personaje George Dandin, de la obra homónima de Molière, presentada en el teatro Antonio Varas en junio de 1973, dirigida por Mohsen Yasseen y con música de Cirilo Vila:

El protagonista Dandin lo encarna el joven actor Alberto Sendra (egresado en 1968 de la Escuela de Teatro del DETUCH), que realiza airosamente su primer-y difícil- papel protagónico. Sendra comunicó calor humano al rico campesino provinciano Dandin. (...) Guardando el arriesgado equilibrio entre las situaciones cómicas y lo patético de su situación, toreando la farsa y el melodrama, Sendra fue “la esencia” de la comedia. (...) Su actuación general, sobre todo en la excelente escena del balcón, no solo merece elogio sino que alegra al ver que un nuevo actor, en plena juventud, surge con talento y responsabilidad. (Chile Hoy, 29 de junio de 1973)

Todo se detuvo aquella mañana de junio de 1974 en la que partió al exilio. Para Kurapel, el exilio fue aquella llama que carcome la carne y calcina el devenir para purificar el espíritu por medio del sacrificio y devolvernos la condición de humanidad en plena democracia con los sentidos de la escena, pues, en el nuevo contexto, una tierra nueva, una lengua nueva, una cultura nueva, soledad, urgencia por los compañeros detenidos y torturados, condiciones económicas precarias y siendo un desconocido, es donde se instala con una creación teatral completamente diferente a la que había experimentado en Chile. Ser un exiliado latinoamericano en un país primermundista y pretender ser un artista es algo complejo y menospreciado por todos aquellos que lo rodean (incluyendo los mismos exiliados)⁵⁰. Para Foucault: “el poder es esencialmente lo que reprime” (2000, p. 28), por ende, el sistema de poder que Kurapel denuncia en sus creaciones, proviene tanto de una ideología fascista imperante en Chile y en gran parte de Latinoamérica, como de los guetos de exiliados que, adheridos a un partido político, segregaban y reprimían cualquier manifestación que no estuviera inscrita dentro de sus códigos de comunicación.

Una explicación simple detrás del “*boicot*” que Kurapel sufrió de parte de la comunidad chilena comentado podría fundarse en diferencias políticas y, particularmente, en el poder que ciertas instituciones de militantes detentaron en exilio, en especial aquellas acogidas al alero del Partido Comunista, reconocido bastión cultural de la izquierda chilena, y en menor medida del Partido Socialista y otras organizaciones. (Jordán, 2014, p. 21)

Sin embargo, Kurapel se propone denunciar los crímenes de la dictadura y apoyar a los compañeros que permanecen en Chile y para ello debe encontrar una nueva expresión que logre comunicar el horror y el extrañamiento. Comienza a investigar, en primer lugar, la música norteamericana: *gospel, blues, country, jazz, hip hop, rock and roll, rhythm and blues* y a músicos como Bob Dylan, John Cage, Philip Glass, Aretha Franklin, Barbara Streisand, entre otros. Luego estudia la performance desde sus orígenes, lo que implica que estudia también a los futuristas, constructivistas, a los dadaístas, surrealistas, a la *Bauhaus*, los *happenings* y a los

⁵⁰ Ver el texto de Jordán, 2014

cultores del circo y la acrobacia. (Cfr., Faúndez, 2008; Ver al respecto Goldberg, 2001; De Toro, 2011)

El exilio, como el fuego, es conocimiento en sí de otra realidad, otra tierra, otra verdad que está más allá, y es la imposibilidad de alcanzar dicho conocimiento pleno, de adquirirlo sin el sacrificio de la eterna liminalidad en la que es puesto el sujeto, es aquella barrera que impide el retorno al paraíso. Cada investigación que llevó a cabo se configuró como un territorio desde donde era posible expresar lo que el exilio significaba para todo ser humano, para el artista y su creación y también, era aquel territorio nostálgico que lo mantenía cercano a un ansiado retorno. El fuego transforma, forja el metal y cuece la arcilla, moldea las durezas y asperezas del material en bruto.

El exilio es, como dice Muñiz-Huberman (2006, p. 65), un instante que rompe con lo real y pasa a ser ficción. Adán y Eva se crean un paraíso nostálgico al que convierten en su objeto de deseo. Su necesidad de retornar los acompañará la vida entera y éste legado se extenderá a lo largo del desarrollo del ser humano de todas las épocas.

Para Mircea Eliade (1953), esta nostalgia del paraíso halla su sustento en el llamado “mito de la era paradisiaca” presente en diversas comunidades primitivas de todo el mundo, correspondiente al período mítico previo a la caída de los hombres frente a los dioses. Su principal característica es la inmortalidad que ofrece a los hombres. Los mitos paradisiacos podrían clasificarse en dos grandes categorías: 1) en la que hablan de la extrema *proximidad* primordial entre la tierra y el cielo; 2) en la que se refieren a un medio concreto de *comunicación* entre el cielo y la tierra. Proximidad y comunicación, ambos aspectos destrozados por el destierro. En aquel tiempo el cielo estaba muy próximo a la tierra y se podía ascender fácilmente mediante cualquier elemento de la naturaleza como un árbol o una montaña. El chamán lo haría con el tiempo valiéndose de un árbol o un tronco utilizado como poste cósmico. Cuando el cielo fue alejado infinitamente de la tierra, la etapa paradisiaca llegó a su fin y los hombres quedaron relegados a un estatus inferior al de los dioses. En la era paradisiaca, los dioses bajaban a la tierra y se mezclaban con los humanos, quienes también podían subir al cielo, generalmente llevados por pájaros.

Los dones específicos del hombre de la época paradisíaca, sin tener en cuenta sus contextos geográficos respectivos eran: inmortalidad, espontaneidad, libertad, posibilidad de ascensión al cielo, encuentro con los dioses, amistad con los animales y conocimiento del lenguaje de éstos. Todo se perdió como consecuencia del desprestigio del hombre frente a los dioses, como consecuencia de un error cometido. El papel del chamán fue entonces abolir la condición de hombre derrotado y restituirle al ser humano su condición originaria, mediante la celebración de ritos.

Kurapel se plantea como un chamán de la nueva escena teatral que se comienza a perfilar en exilio. Indaga profundamente en los rituales primigenios, en las culturas originarias del mundo, en las expresiones teatrales cercanas a lo sagrado. Esta es la búsqueda de un paraíso, este chamán de la escena desea fervientemente abolir la condición de hombre derrotado pero, a diferencia del chamán de la tribu, lo hace por medio de exponer la herida y declarar la derrota.

Kurapel no cantaba ni actuaba triunfos pasados sino, la derrota del presente. Para los exiliados partidistas no era aceptable que se reconociera la derrota de la Unidad Popular y el dolor del exilio. Se preferían obras y canciones que hablaran de triunfo y que ensalzaran la continuidad de la lucha, sin detenerse a vivir el duelo mientras se apoyaba la resistencia. “Kurapel fue criticado por sus compatriotas por el contenido de sus canciones, cuyas palabras describían el dolor causado por el golpe de Estado. Dirigentes chilenos estimaban que tales canciones era una expresión de “derrotismo.” (Del Pozo, 2005 Cit. En. Jordán, 2014, p. 24) Kurapel responde enfáticamente:

Lo menos que podíamos hacer los exiliados era denunciar la crueldad de la dictadura cívico-militar y decir a viva voz que habíamos sido derrotados. Pero se cantaba como [si fuéramos] triunfadores. Lo que hice entonces fue mostrar las heridas para que otros no cometiesen el mismo error que yo cometí. Esta conducta, en aquellos tiempos, significaba ser pesimista y no movilizador, pecados capitales para los partidos de izquierda. (Kurapel, 2012 Cit. En. Jordán, 2014, p. 24).

Esta etapa, que podríamos denominar de “lamento”, la podremos encontrar en otros artistas exiliados de todas las épocas. El lamento pareciera ser un signo de debilidad, sin embargo, Kurapel le otorga un sentido mágico, sanador, restaurador. El lamento se transforma en

la exposición descarnada de la herida que el exilio ha provocado, la fractura que no sanará jamás y con la que se debe aprender a vivir y crear. Este desgarró escénico no deja nada oculto y ello lo vuelve poderoso en escena, en su poesía y su canto.

Narrar el trauma, exhibir la herida, se torna la única forma de expresión posible, pues recordemos que proximidad y comunicación se perdieron, se jerarquizaron las relaciones y el hombre debió aprender a vivir en esta condición de permanente diáspora, de insatisfacción y de culpa en busca de una restauración. Pues la caída en desgracia de los hombres frente a los dioses conlleva un error primigenio con el que todos debemos cargar, como bien declara Kurapel: “mostrar las heridas para que otros no cometiesen el mismo error que yo cometí” (Kurapel, 2012 Cit. En: Jordán, 2014, p. 24).

Para el filósofo Juan Rivano, esta culpa proviene del reparto injusto entre los hombres y los dioses. El autor relata que los hombres - instruidos por Prometeo - hicieron dos bultos para darle a elegir uno a Zeus: el primero era grande lleno de huesos y grasa de animal, envuelto en un hermoso cuero, y el otro contenía carne y vísceras, éste estaba confeccionado con el estómago e intestinos del animal y era muy desagradable a la vista. Al presentárselos a Zeus y dárselos a elegir, éste se dejó llevar por las apariencias, escogiendo aquel que poseía el aspecto más hermoso. Los hombres, entonces obtuvieron la mejor parte de este reparto, quedándose con lo comestible y más útil del animal, lo cual había sido de alguna manera, planeado previamente en este juego de apariencias. Por lo tanto, este reparto injusto hizo nacer en el hombre el sentimiento de la culpa por haber dado a los dioses lo peor y, sabemos que “(...) la culpa es un sentimiento cardinal, y una gran parte de la vida de los hombres ordinarios se consume suprimiéndola por un medio u otro” (Kirk Cit. En: Rivano, 1994, p. 7). Es así que, para borrar esta culpa, el hombre crea el mito que intenta explicar y justificar este reparto. Según Rivano, esta misma culpa es la que, sin embargo, impide el cumplimiento del objetivo del mito, pues esta historia inventada acarrea la culpa de la justificación.

Es claro que todo reparto injusto da origen a mitos, cuya función es la de eliminar la tensión que provoca esta abusiva situación. En las lenguas, inglesa, alemana y sueca, la palabra ‘culpa’ se aplica, primitivamente, a la deuda. Deuda por tomar más de lo que nos corresponde. Más adelante, dice Rivano: “(...) esta culpa espiritual, inmaterial, insubstancial, desaparece en el

momento en que devuelvo esa parte” (Rivano, 1994, p. 10). En definitiva, cuando la deuda es cancelada, la culpa desaparece.

A diferencia de la antropología, en la perspectiva de Juan Rivano, el mito adquiere connotaciones morales y se transforma en un acontecimiento contemporáneo común a todo ser humano. Todos somos herederos de esta deuda del reparto injusto, la llevamos inscrita en nuestros genes y somos los responsables de la creación de mitos colectivos y personales que con el tiempo aceptamos como irrefutables. Los aceptamos simplemente sin buscar otra explicación, sin seguir preguntándonos; conformándonos con el dogma casi indiscutible de la historia creada, con la respuesta encontrada, sea ésta, lógica o irracional.

Kurapel lo percibe y crea diversos mitos intersticios de la memoria, que va a ir quebrando y reconstruyendo durante toda su producción artística, tanto para romper el dogma como para no fijar nunca una versión de la memoria, pues ésta es un proceso en permanente construcción. El creador exiliado teje mitos que intentan justificar el error, saldar la deuda, ambas acciones imposibles y por ello, necesariamente fragmentables.

Como ejemplo de esta creación de mitos intersticios, su performance teatral “Prometeo encadenado según Alberto Kurapel” (1989), presentada el 11 de Marzo de 1988 por la *Compagnie des Arts Exilio*, en Espacio exilio, Montreal, Canadá. En esta obra, Kurapel compone en las grietas del mito griego, en sus espacios no construidos. Destruye el mito de Prometeo, la nobleza del personaje griego y expone un mito paralelo en donde el héroe planea su venganza hacia el tirano que no cumplió su promesa de darle un puesto de poder en la Defensa del Estado. Prometeo le da el fuego a los hombres, al pueblo, no por su amor hacia la humanidad, sino por ambición y ansias de poder. Pero Prometeo es Kurapel, aflora en el personaje mítico la culpa de aquel error cometido por el propio Kurapel: la ingenuidad de pensar que una revolución pacífica era posible sin que intervinieran otros intereses y poderes. Como comenta el senador del Partido Por la Democracia, Guido Girardi: “La ingenuidad, porque desde el momento en que fue electo Allende hubo una conspiración internacional de Estados Unidos, la CIA y los poderes fácticos para derrocarlo. Otro error fue la demora en llamar a plebiscito para resolver esto a través del mecanismo institucional, y también haber nombrado a un traidor de Comandante en Jefe del Ejército”. (The Clinic, 7 de septiembre de 2013)

Kurapel construye y encarna a ese traidor y al servil instrumento del poder, encarna también a aquel sector político que apoyó al gobierno constitucional deseando obtener algún beneficio y que, al no conseguir el objetivo, cambió de bando tan rápido como el Prometeo de Kurapel. El actor, el creador, el exiliado está allí, manifestando la culpa de la ingenuidad y la impotencia, de la celebración de la derrota, del reparto injusto que solo perjudicó al pueblo, de las disputas internas de los partidos políticos y de las aspiraciones individuales que desunieron a todo un país.

[El error fue] No haber entendido ni apoyado el diseño político de Allende, de construir socialismo en democracia. La mitad de la UP consideraba la experiencia de Allende como la preparación de las condiciones para una revolución leninista proletaria, y la otra quería hacer socialismo en democracia. Eso condujo al fracaso. No se puede tener un gobierno transformador con dos estrategias distintas. (Pepe Auth, diputado PPD. En: The Clinic, 7 de septiembre de 2013)

Importante análisis que permite esclarecer aquel error del que habla Kurapel y que llevará a escena de múltiples maneras pero sin perder su yo individual, pues, su obra se construye desde una sola voz y un solo personaje: Kurapel, multiplicándose hasta llegar a ser todas las voces y todos los personajes.

(...) lo que anima a Kurapel, es esa necesidad irreplicable de encontrar una palabra, sabiendo que fatalmente allí también está en juego la ilusión. Es esta emboscada lo que él pone en escena y, si comparte muy poco sus palabras al interior de su teatro (los otros personajes son más bien actantes simbólicos), lo comparte con otros poetas. Así, el “yo” de Kurapel hay que considerarlo un “nosotros” en suspenso, cuyo ejercicio sólo puede existir por y a través de la traducción. (Langevin, 1989, p. 66)

Y es esta traducción del exilio como componente estético/ético de la escena lo que el creador ansía de su público. No se propone relatar el exilio sino, ser el exilio y el exiliado y desplazado de toda la tierra y de todas las épocas. Así como Adán y Eva, Kurapel tendrá conciencia del tiempo y de su propia finitud. El tiempo como memoria y olvido, el espacio como territorio liminal y la palabra como desestabilización de todo significado, serán los pilares de toda creación por venir.

1.2.2 Teatro y performance: un puente para el tercer teatro

Con la presentación, característica preponderante de lo performativo, se fractura la representación, se evidencia la ficción como ficción, se curva el tiempo, se realiza el cuerpo como realidad irrefutable, se le otorga a la palabra (texto), al director y al autor su justo lugar en la escena junto a sus demás componentes y se rompe definitivamente con la cuarta pared que separaba, en una especie de realidad paralela, al espectador, pues, como argumenta Barría: “pretendía negar la presencia del espectador o invisibilizarlo, para, contrariamente de lo esperado, llamar su atención sin distracción, generando la máxima concentración en la escena contemplada y así procurar el máximo efecto de ilusión.” (Barría, 2011, p. 114) Este proceso se dio de diversas maneras, una de ellas consistió en concebir al espectador como participante de una ceremonia, observante de cuerpos sagrados que le transmiten sentidos sagrados desde la escena o como *Voyeur* que participaba por medio de la mirada, como lo hiciera Grotowski que ya, en sus últimos años, se dedicó a crear y presentar sus trabajos a un grupo cada vez más reducido de cercanos. Por otra parte, otros creadores como Barba y su teatro antropológico se propusieron llevar a cabo trueques culturales con los que los espectadores se convertían en sujetos-objetos de la creación, dando un paso más en la relación entre ambos.

Presentación y representación comenzaron a caminar juntas sin estorbarse en lo absoluto. La representación que se calificó como el bastión del centro hegemónico y la presentación como la creación de/en el margen.

La representación / presentación para mí ha sido el resultado de la combinación de variados procesos: la desconstrucción del discurso histórico, tomando como base nuestras culturas y memorias fracturadas y como principio unificador la hibridez y el mestizaje artístico. No se trata solamente de plantear en escena una visión mimética de la realidad, sino que re-orientarla constituyendo una ficción compuesta de acciones rotas, signos interrumpidos, fragmentación, lenguajes desintegrados, grietas, contradicciones, ambigüedades, en un contexto de relaciones heterogéneas, no causales; solo así creo, se puede trascender con un discurso escénico teatral-performativo, con leyes que correspondan exactamente a la proyección de una escena mental y polisémicas que nos refleje contemporáneamente. (Kurapel, 2009a, p. 6)

Esta declaración de Alberto Kurapel, creador que hace suyo este tipo de hibridación disciplinar en un campo expandido - en los términos de Krauss – expone la concepción de su propia creación como una emergencia expresiva a partir del horror de la dictadura militar chilena y el consecuente exilio de 22 años en Canadá. Acontecimientos que le hicieron cuestionar las formas de expresarse, de representar, “y es en la *emergencia* de la barbarie donde las preguntas más *radicales* se hacen nuevamente imperiosas.” (Grüner, 2002, p. 304)

En exilio, Kurapel se lanza a la búsqueda de una expresión que reflejase la fragmentación que estos acontecimientos políticos provocaban en el ser humano, no a partir de discursos concientizadores, como ya he mencionado, sino a partir de la escena misma. Magaly Muguercia llama a esta nueva forma expresiva una teatralidad de “autoría compleja” (2011, p. 90), la que se concentra – según la autora - en el aspecto físico-energético del arte del actor y en la autoría escénica que nace de un complejo proceso de ensayo laboratorio.

Kurapel declara que el teatro le aburre (Cfr. Kurapel, 2010), pues no es un lugar que esté reflejando los sentidos de su época, en su lugar, manifiesta un claro autoritarismo en la comunicación, no permitiendo una real conexión con el espectador. Comunicación que Kurapel concibe como una interacción sensorial.

Se trata de la paradoja constitutiva de este arte: en un plano, los espectadores deben atribuirle significado al sistema simbólico que es la ficción, la historia y los personajes que se extienden en el tiempo; en el otro plano, y simultáneamente, los cuerpos en movimiento tocan al espectador y lo transforman en sujeto de una experiencia real que no es interpretación sino brote de afectos y velocidades. De eso se trata la paradoja: tensión entre hacer parecer (mímesis) y ser ahí (experiencia), entre representación y acontecimiento, entre explicación y cambio real. (Muguercia, 2011, p. 91)

Es así como Kurapel mantiene algunos elementos del teatro que le parecen enriquecedores y toma otros de la performance para crear una expresión diversa que le permite incorporar al Otro en la escena, asumiendo como propio el discurso de los vencidos. Del teatro mantiene la curva dramática⁵¹, un texto aprendido, ensayos, personajes; todo fragmentado e

⁵¹ Curva dramática es el camino que recorre el personaje siguiendo su objetivo. Está compuesta por fuerzas escénicas: fuerza opositora (fuerza externa que intenta impedir el logro del objetivo), fuerza antagónica (fuerza interna que intenta impedir el logro del objetivo) y fuerza motriz (el por qué o para qué se desea alcanzar el objetivo); en ella también se encuentran las unidades escénicas, clímax, desplome, desenlace.

intervenido por la performance (presentación). Como Kantor y otros creadores de la época, Kurapel incorpora lo performativo a la escena, en donde el cuerpo y la presencia del actor-performer son de vital importancia en el desarrollo de la cadena de acciones. Nada se oculta a la vista del espectador, se utiliza la instalación y la tecnología, se trabaja un guion que admite la improvisación en la interpretación y se evidencian los procesos de creación en espacios no convencionales que aportan su materialidad al sentido general de la presentación. Estos elementos permiten, “(...) el cultivo de la conciencia de la memoria, buscando nuevas vías de expresión.” (Kurapel, 1987, p. 34)

El Teatro performance kurapeliano, así, se transforma en la búsqueda artística que revela escénicamente la alteridad, acentuando los signos escénicos para que el espectador sea consciente del proceso. Las obras, por ende, no concluyen jamás ya que serán completadas por el espectador. Va a depender siempre del lugar donde se mire, entendiendo lugar como un espacio mental y cultural. El exilio, como componente artístico y estético del teatro performance, amplía su significado y universaliza sus referentes artísticos y culturales.

Considero la Performance-Teatral como la expresión subversiva, que con su lenguaje artístico desencadena actos que pueden cuestionar la Historia y el concepto del Centro y de Poder, permitiendo a través de la presentación /representación, la expresión del “Otro” (...) Afirmo que la incorporación del diferente enriquece la dramaturgia, la actuación, la puesta en escena performativa, la incorporación de la alteridad es fundamental para proyectar una forma teatral performativa contemporánea. Con nuestras obras creadas en Canadá pudimos evidenciar que la incorporación escénica de artistas provenientes de culturas diversas (transculturación), es fundamental para el enriquecimiento de un arte performativo- teatral, concebido como combinación holística de culturas, lenguas, signos, disciplinas diversas (pluridisciplinaridad), en un mundo tan desigualmente globalizado y cosmopolitadamente deteriorado. (Kurapel, 2007)

Interesante resulta este fundamento creacional de Kurapel, que cuestiona el concepto de centro y de poder para permitir la expresión del Otro. Sin duda, pensamiento arraigado en las teorías poscoloniales que postulan la alteridad como una de las formas de resistencia al poder dominante del centro. Alteridad que significa periferia, margen y que viene a representar la oportunidad de dar voz a los sin voz, o más precisamente, otorgar un lugar esencial al discurso de los vencidos con la lengua de los vencidos. Es en este punto donde las palabras de Grüner

resuenan con fuerza, pues plantea, en primer lugar, el equívoco de los binarismos como centro-margen, ya que esta división está teñida de las miradas que convienen al poder de las filosofías *post*, al haber subsumido todos los discursos disciplinarios a la cultura, cosa que le resulta paradójica puesto que “la cultura es hoy el *modo de producción (capitalista) como tal*” (Grüner, 2002, p. 38) y ha producido sujetos meramente consumidores que, de social les queda poco o nada. Convertidos en mercancías o fuerza productora, solo se preocupan de consumir imágenes y símbolos. El error, para Grüner, consiste en que los Estudios Culturales intentaron desconstruir a estos sujetos, “sujetos desclasados, desnacionalizados, desmitificados e incluso dessexualizados (ya que el sexo y los “flujos deseantes” deleuzianos también han sido trasladados a las superficies catódicas del ciberespacio) por el universal abstracto de una (falsa, como veremos) “globalización”” (Grüner, 2002, p. 39). En este sentido, la cultura sería un arma del poder para mantener su dominación por medio del engaño de la globalización.

Para Grüner, uno de los mecanismos importantes para poder subvertir el fracaso de las teorías *post*, sería el de recuperar el sentido de lo político, considerado como la redefinición de la originalidad de lo humano, una “onto-antropología” (Grüner, 2002, p. 39)⁵² y de una historicidad auténtica que no se base en construir Occidente a través de la diferencia con el Otro, de una alteridad que polariza centro y periferia, oposiciones que son constructos que el poder ha elaborado para exponer a Occidente como una totalidad. Desde esta perspectiva, la desterritorialización es una falacia, pues siempre se habla desde un lugar particular, se habita y se crea desde una particularidad, desde un territorio que existe evidentemente al existir fronteras, legislaciones territoriales y demás. Para pensar la desterritorialidad hay que situarse, entonces, en un punto: en nuestro caso, Latinoamérica y pensar en cómo se ha inserto o no en el flujo histórico, qué movimientos ha efectuado y cuál es su posición en el mismo. Esto no significa abandonar todo lo dicho desde otros puntos del globo, sino reapropiarse de todo aquello que sirva para pensar América Latina desde ella misma, pues “lo que hace la entera diferencia no es tanto el enunciado como el lugar de enunciación” (Grüner, 2002, p. 45)⁵³ Y ese lugar de

⁵² Podríamos decir que esta onto-antropología sería, en términos de Fischer-Lichte, un estudio del hombre en su Ser fenoménico.

⁵³ Es justamente lo que ha comenzado a hacer la teoría decolonial con pensadores como Santiago Castro-Gómez, Walter Dignolo, Anibal Quijano, Boaventura de Sousa Santos, entre otros. Estos teóricos plantean la urgente

enunciación ha estado, hasta hace muy poco tiempo, en una tierra de nadie, pues, siguiendo la lógica de Grüner, situarse en el binarismo centro-margen es situarse en un centro que ha sido construido por las particularidades (sin decirlo ni reconocerlo), que han resultado ser más numerosas que el mismo centro que proclama su hegemonía y totalidad. Aquí, otra falacia, la del totalitarismo expresivo que predica que la parte expresa el todo (crítica explícita al estructuralismo). Para Grüner, existe una tensión evidente entre la parte y el todo, entre la diversidad y la semejanza, pues es justamente esa construcción hegemónica que argumenta el todo como la totalidad y la parte como la minoría, lo que es en esencia mentiroso. Pues esa construcción conviene al poder, haciendo creer a la parte que es la minoría, cuando sucede todo lo contrario. Por ello, dice Grüner, hay que pensar en situación, pensar desde los vencidos y cómo los vencidos, pues son ellos quienes han sufrido la globalización y sus efectos devastadores, en el sentido de haber sido victimizados por este “capitalismo mundializado” (Grüner, 2002, p. 47) Así, los excluidos son la inmensa mayoría del planeta que ha sido victimizada por la minoría poderosa representada por el neoliberalismo, al menos, como uno de sus representantes.

En este sentido, las palabras de Grüner cuestionan, no solo la división centro-margen, sino, todo binarismo por ser una mirada disfrazada del poder (que domina a aquello que logra dividir, separar, polarizar). Creo que es importante esta premisa, ya que pone en jaque la división presentación-representación y su construcción que declara el principio de una fractura de la escena teatral por medio de la inserción de la performance, basada en esta división esencial centro-margen. Es por ello que adhiero al postulado de Mauricio Barría cuando expone que hay que “romper la fantasía de que performance era lo mismo que no representación, porque no hay nunca no representación, hay más bien límites de la representación.” (Barría, 2012, p. 6), es decir, que la presentación sería más bien una dimensión presentacional de la representación aportada por la inserción de lo performativo, entendido como lo transitorio.

necesidad de un “giro decolonial (una descolonización epistémica, ontológica y práctica). El giro decolonial para [Mignolo] “es la apertura y la libertad del pensamiento y de formas de vida otras (economías-otras, teorías políticas-otras); la limpieza de la colonialidad del ser y del saber; el desprendimiento de la retórica de la modernidad y de su imaginario imperial articulado en la retórica de la democracia” (Mignolo, 2007[15], pp. 29-30).” (Vargas, 2009, p. 57)

Resulta interesante la relación que hace Kurapel con el exilio (dimensión presentacional de su teatro performance), hecho político e histórico que lo condujo a buscar otras formas de crear, de expresar-se, formas que mostraran el desarraigo pero sin ilustrarlo, sino como significado que atravesara la creación misma desde sus cimientos. Para Kurapel, esta forma *de* exilio significó asumir la voz y el discurso de los vencidos, los excluidos, que bajo el punto de vista de Grüner, son la mayoría. Una mayoría que deberá alzar su defensa de aquellos cuerpos vivientes amenazados por el capitalismo y neoliberalismo globalizado. Este postulado resuena en las palabras de Kurapel cuando expone su idea sobre lo que será el teatro del futuro: “No creo que el teatro del futuro se dé en América del Norte, a menos que los negros, los inmigrantes, los indios, todos los sectores relegados logren hacer escuchar sus voces en aquella sociedad. Y digo voces porque la palabra tendría que ser reinventada.” (Kurapel, 2008) Reinventar, precisamente, la palabra de los otros, aquella que Grüner llama la lengua vencida, pues es mera construcción del poder que considera superiores a unos e inferiores a Otros. Es allí donde se presenta lo trágico, pues aquellos que pertenecen a los excluidos, a los Otros, desean ser la totalidad que solo puede obtenerse en el fracaso de dicho objetivo. A la inversa, el todo es cómico, pues siendo una ínfima parte cree ser el todo. Es por ello que Grüner postula el fin de los pequeños relatos pues son los grandes relatos, aquellos de los vencidos, los que deben ser re-valorados dentro de un necesario y urgente universalismo ético.

1.2.3 La *Compagnie des Art Exilio* y el primer manifiesto (1983)

*(...) entonces la profesión del teatro se convirtió en 'infame'
y le fue prohibido a todo ciudadano ejercerla,
bajo la pena de ser expulsado de la tribu
y privado de todos sus derechos.*

(Agustín Siré, Sobras que caminan de Carlos Cerda)

En exilio, miles de chilenos denunciaban internacionalmente los crímenes atroces del régimen militar de diversas formas: publicaciones, recitales, charlas, exposiciones de arte, teatro, performance, etc. Se recibían periódicamente noticias de familiares, conocidos y amigos que

entraban y salían de centros de tortura o que lisa y llanamente eran desaparecidos o asesinados. Los exiliados seguían llegando y las agrupaciones de chilenos en el exterior reunían fondos para sacar personas que peligraban al entrar en las listas negras de fusilamiento que manejaba el gobierno dictatorial.

Vivir en/el exilio es uno de los descentramientos más brutales que puede sufrir un ser humano, semejante a los desarraigos que sufrieron miles de indígenas al ser colonizados en toda América. La violencia del nuevo territorio psicológico, sociológico, lingüístico, espiritual, conduce a una alienación permanente de los estados internos, rompiendo las bases de una normalidad aparente que carcome el andar hasta la extinción.

No debemos olvidar que el exilio lo vivieron los chilenos que estaban en contra del régimen militar, tanto los que permanecieron en el país como los que lo vivieron fuera de él. Tampoco debemos olvidar que el arte es universal, por ende, no resulta pertinente hacer la distinción entre un dentro o fuera del arte chileno del período dictatorial, puesto que:

La desterritorialización implica, además, la desarticulación del referente clave de las culturas: el territorio, espacio común donde se materializan las prácticas, que marca las fronteras entre “nosotros” y los “otros” (los de “adentro” y los de “afuera”). Esto rompe con dos principios que han servido tradicionalmente para comprender las culturas: el de centralidad y el de oposición entre interno/externo; ya que por un lado deslocaliza y dispersa el centro o foco cultural, y por el otro, hace permeables las fronteras que distinguen un adentro de un afuera. (Herner, 2009, p. 170)

El efecto eminentemente violento de la dictadura militar, se va a reflejar en una especial relación entre arte y política, tanto dentro como fuera de Chile, constituyendo, así, un solo territorio común. Artistas de la resistencia como los de la escena de avanzada, el C.A.D.A., el Teatro Aleph, Teatro del Ángel, Teatro la barraca, Las yeguas del Apocalipsis, Pedro Lemebel, entre muchos otros, van a desarrollar diversas estrategias de lucha y denuncia desde el arte. (Ver Rojo, 1985)

Es el caso de Alberto Kurapel, quien realiza una profunda investigación escénica teatral-performativa basada en el concepto de exilio como estética predominante y transversal de toda su creación. Una de sus obras más significativas de este período es “Off-Off-Off ou Sur le toit de Pablo Neruda” (Estrenada en 1989) que expone la historia de un hombre que busca a su

mujer quemada por una patrulla militar durante una marcha en Santiago de Chile, se trataba de Carmen Gloria Quintana que fue incinerada junto a Rodrigo Rojas de Negri por una patrulla comandada por el teniente Pedro Fernández Dittus, durante la mañana del 2 de julio de 1986⁵⁴. Solo Quintana sobrevivió recibiendo tratamiento en Canadá.

La relación de la obra de Kurapel con la política se aprecia no solo en el contenido de éstas, sino, en la postura marginal que la *Compagnie des Arts Exilio* adopta desde su fundación en 1981.

La política es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él (...) hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo “entre” ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada. (Rancière, 2007, pp. 41,42)

Tanto en el contenido de las obras como en la organización de este contenido dentro de una estructura no lineal y su incorporación de elementos-signos de un escenario común: la marginalidad frente a los poderes imperantes, hacen de su teatro-performance una expresión eminentemente política, develando las grietas de un tercer espacio sígnico, de un tercer lenguaje, de un tercer mundo que se desvanece inmerso en las dictaduras que azotan América Latina en los 80'. Este “entre” del que habla Rancière, es el cimiento donde se fundan todas las creaciones de la *Compagnie des Arts Exilio* como bien señala su primer manifiesto:

Se habla mucho del fenómeno "Exilio"; unos sumergiéndose, otros escudándose en él. El "Exilio" y la "Memoria" son indivisibles. El Hombre tiene en la "Memoria" su plataforma de creación/lucha. En el "Exilio" tiene una gran plataforma de dolor. Somos "La Compagnie des Arts Exilio" en Exilio, que cultiva, investiga y crea en

⁵⁴ Conocido en Chile como el “Caso quemados”, resuelto recién en 1993 en la Corte Suprema con la condena de Fernández Dittus a 600 días de cárcel por la muerte de Negri y las quemaduras serias recibidas por Quintana. En el año 2000 un tribunal ordenó que el Estado Chileno compensara a la única sobreviviente, Quintana, con el pago de 251.7 millones de pesos. La obra se estrenó para reunir fondos para su traslado a Canadá y su posterior tratamiento médico. Este es uno de los ejemplos del trasfondo de denuncia que atraviesa toda la obra de Kurapel, realizando innumerables obras que denunciaron los crímenes contra los derechos humanos en Chile y el mundo. Sus obras abarcan poesía, canto, teatro-performance, discos testimoniales, conferencias, talleres.

relación a los dos polos fundamentales entre los que se formó. EXILIO MEMORIA Fabricar actividades culturales en Exilio no significa, en absoluto "hacer un arte de exilio", como muchos oportunistas culturales quieren hacer creer. Nuestro camino es el Desafío de CREAR en sociedades ajenas que no aceptan puntos de vista que difieran al de sus intereses. Nuestro trabajo se ha concentrado en el cultivo de la Conciencia de la Memoria, buscando nuevas vías de expresión. No nos interesan las actividades culturales diletantes, escleróticas que tan a menudo vemos reptar, con el único propósito de agradar a las burguesías. (Kurapel, 1987, p. 17)

Estas declaraciones vienen a constituir una postura disidente por parte de la *Compagnie des Arts Exilio*, otorgando valor artístico a un acontecimiento político: el exilio; e inscribiéndolo en un espacio identitario común: la memoria como lugar desplazado, lugar que no será manipulado por ningún mecanismo de poder por encontrarse ligada a un margen social, ético y estético como el exilio escénico y político en una sociedad norteamericana.

El Hombre recurre constantemente a la Memoria y los monopolios y criminales del arte construyen armas incesantemente para destruir esta facultad del ser. "¿Memoria, qué secretos te hacen renacer de las piedras quebradas del pensamiento?" Acudimos una y otra vez a la Memoria Social, a la Memoria Popular que fecunda la Rebeldía y nuestro Derecho a la Libertad. Basamos nuestras obras en esa Memoria Colectiva, Individual que nos ha llevado a presentar creaciones de Inquietud, de Inconformidad, de Crítica. Desechamos las alabanzas y ese falso optimismo alimentado por las burguesías sustentadoras de pseudo-intelectuales y pseudo-artistas. Nuestra Memoria es un estado mental discontinuo. Es una Respiración de Pensamiento Interrumpido Abruptamente. Los sistemas de comunicación han ido cambiando y nosotros Creadores-Exiliados asumimos nuestra condición que nos lleva a descubrir otros estados, otros lenguajes, teniendo siempre como plataforma, nuestra Condición Social. (Kurapel, 1987, p. 17)

La *Compagnie* rechaza las prácticas artísticas del centro, por medio de la creación de un nexo de igualdad entre arte y política - en el sentido de Rancière⁵⁵ - dando voz a los sujetos de la

⁵⁵ "(...) Rancière considera que lo político es un asunto de apariencias, de la constitución de un escenario común donde los agentes se manifiestan a través de la acción y el discurso. Ahora bien, este espacio de lo político es el topos donde tiene lugar un desacuerdo fundamental entre dos procesos heterogéneos, el desacuerdo que se da entre el proceso de gobierno y el de igualdad, entre lo que Rancière llama "la policía" y "la política" (Rancière 2006, p. 17). El proceso del gobierno o policía distribuye de manera jerárquica lugares y funciones fijas para los seres humanos que se reúnen en cierta comunidad. En palabras de Rancière, la policía es "un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido" (Rancière 1996, pp. 44-45). Siendo así, la policía, con su distribución jerárquica de inclusión y exclusión, instaaura una ley que daña la norma de la igualdad en la cual se basa la política. Por eso, esta última debe verificar la igualdad de cualquiera con cualquiera, perturbando el orden configurado por la

marginalidad por medio de la memoria, rompiendo así, el orden establecido por la hegemonía. Se comienza a plantear la construcción de una nueva memoria de la humanidad, donde los discursos de las minorías, que han deambulado siempre en los márgenes de la sociedad burguesa, cobren resonancia universal por medio de una expresión artística libre de concepciones maniqueístas impulsadas y mantenidas por las estéticas del poder. Es en este sentido que Kurapel rescata la performance (arte marginal) como expresión libre de preconcepciones estéticas anquilosadas, y en cierto sentido abandona el teatro (arte hegemónico) en su aspecto de arte de entretenimiento de las masas. Del teatro rescata la representación-la artificialidad, de la performance, la presentación-el *Hic et Nunc* de lo real, ambas le permitirán concebir un nuevo territorio de creación. Unifica ambas expresiones y construye un puente que presenta una realidad escénica y social, y a su vez, representa las estructuras de poder, tomando su tecnología, para denunciarlas en este tercer espacio marginal de memoria universal.

Somos una Compañía de Performance-Teatral Latinoamericana. Creemos que es la PERFORMANCE, la acción que corresponde más exactamente a nuestras realidades. La PERFORMANCE se vincula a la problemática del Post-modernismo, a la tecnología, al rito. Nosotros le inyectamos características sociales que penetran en los huesos de la vida que - de una u otra forma - hemos ayudado a construir. Existe un "proceso" que queremos mostrar y situar frente a los que quieren Ver. Un "proceso" que se desarrolle en el tiempo y en un ESPACIO que transformamos continuamente; donde juega el AZAR, el COLLAGE, la MÚSICA ELECTRO-ACÚSTICA, el CINE, el VIDEO, la CANCIÓN, y el CONFLICTO DE OBJETIVOS OPUESTOS. (Kurapel, 1987, p. 18)

La *Compagnie Des Arts Exilio* no busca pertenecer, busca ser, y este irse definiendo sólo tiene sentido fuera de la pirámide jerárquica. Así, el actor performer será un signo más dentro de la escena, constituyendo una parte esencial del círculo ritual que vive en la memoria histórica del hombre social. “La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace

policía. Esta perturbación se realiza cada vez que se hace visible aquello que no lo era. La política reivindica la igualdad en la medida en que redistribuye la configuración policial de lo sensible, haciendo que se manifieste la parte de los que no tienen parte. En otras palabras, la política se presenta cuando aquellos que no eran reconocidos como iguales a causa del orden de la policía deciden mostrar su igualdad ante todos los otros.” (Paredes, 2009, pp. 91, 98)

escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido.” (Rancière, 2007, p. 45) Para Rancière, no debe haber una relación separada entre arte y política ya que ambos términos se vinculan en su definición. El primer manifiesto otorga voz a aquellos que no la poseían, según los cánones hegemónicos establecidos, constituyendo así una tercera expresión artística y por ello, eminentemente política. Por medio de esta práctica política, se construye una nueva práctica discursiva, como recuerda J. Kristeva: “El sujeto de una nueva práctica política no puede sino ser el sujeto de una nueva práctica discursiva” (Julia Kristeva, "Politique de la Littérature", 1973) "Tocar los tabúes de la lengua redistribuyendo sus categorías gramaticales y remanipulando sus categorías semánticas, es también tocar los tabúes sociales e históricos". (J. Kristeva, “Le texte et sa science”, 1968).” (Kristeva Cit. En: Richard, 1980, p. 16)

Así, el primer manifiesto destroza los tabúes de la nueva lengua que se configura sin transición, una lengua que es resemantizada por medio de la subversión de los tabúes sociales: de la tierra dejada atrás y de aquella extranjera que ahora se habita; y los tabúes históricos: la dictadura que carcome al país y el exilio que petrifica el alma.

El discurso que propone la *Compagnie des Arts Exilio*, se construye a partir de dos aristas: una es temporal, es decir, se articula en un presente discursivo disidente; y la otra es territorial, en cuanto el manifiesto es un objeto de disidencia en sí, un territorio de extrañamiento. El manifiesto es una declaración de principios de un modo de integración marginal que deviene en la creación, una ruptura con la institucionalidad para configurar un territorio fuera de los cánones establecidos por los modos representativos del poder.

Existe un pánico/terror ante la interrupción abrupta del orden establecido. Lo que no imita es condenado (principio fundamental de la Sociedad de Consumo). Gran acogida tienen todas las intenciones que manifiesten un PASADO de lucha y un presente de RESIGNACIÓN y felicidad. Esto lo vemos sin mayor esfuerzo con el fenómeno del nazismo. El cine, las novelas, las teleseries, el teatro, la pintura, etc., cuentan los horrores de Auschwitz... pero ¿qué sucede cuando se denuncian HOY esos mismos horrores que se perpetran actualmente con uniformes diferentes, en otros climas? (Chatila, Chacabuco, Río Sumpul) por nombrar algunos. ¿Qué tribuna encuentra el creador que denuncia el PRESENTE...? ¿Qué acogida recibe el creador que hace evidente el ENGAÑO de los medios de "difusión cultural"? ¡Once años de Exilio! Ciudadanos de ninguna parte. Se nos exige la INTEGRACIÓN donde está prohibida la

INTEGRACIÓN; y la mayor parte del tiempo, los detentores de la "paz" y de las "buenas intenciones" se empeñan por encontrar la forma de DESINTEGRARNOS cerrándonos toda alternativa de "Decir". ¡Hasta ahora no nos han logrado reventar! (Los jerarcas de la intelectualidad burguesa enseñan a Sobrevivir...; ¡podrían haber comenzado por enseñar a Vivir!). El contenido y la interpretación de los signos cambiantes a través de la Historia. Nuestras Performances se basan en significantes de la Memoria y en significados del Presente que revelan la escoria en la que nos movemos y las luchas de nuestro PORVENIR. ¡La Compagnie des Arts Exilio trabaja con la realidad de la Memoria, con la Estética de la Insatisfacción! (Kurapel, 1987, p. 20)

Dentro de esta estética de la insatisfacción, la transición no tiene cabida. El destierro es una acción violentamente abrupta, sin avisos ni preparación, los sentimientos son amputados, sin embargo, se mantiene el dolor crónico del miembro ausente. Los personajes/performer son actantes incompletos que adhieren a sus muñones los signos de la desolación. En la escena artificial, la prótesis del mutilado es la tecnología: video, cine, diapositiva. Sin embargo, “estas imágenes proyectadas van acribillándolo, dejando estampada, en ese cuerpo amortajado “pero en movimiento” imágenes representadas.” (Kurapel, 2004, pp. 138, 139) Representación de imágenes de una agonía compartida por todos en todas las edades de la humanidad.

El proceso de integración se presenta como signo espectacular de lo inacabado, exponiendo al actor-performer al sacrificio ritual de mostrar la herida por la que se crea a pesar del dolor y la soledad. Kurapel nos deja ver aquí el dolor del proceso creador, no permitiendo que la llaga cicatrice, rompiendo, desgarrando la piel para mostrar lo esencial en la conciencia social adormecida, recordándole al mundo que lo sagrado se encuentra en la compasión y no en el heroísmo caduco. (Ver Cattaneo, 2003) *La Compagnie Des Arts Exilio*, a través del teatro como constructo⁵⁶ y gracias a su dramaturgia performativa, rompe los muros del silencio y los límites culturales, creando un tercer territorio, sin embargo:

La noción de territorio aquí es entendida en sentido muy amplio, que traspasa el uso que hacen de él la etología y la etnología. Los seres existentes se organizan según territorios que ellos delimitan y articulan con otros existentes y con flujos cósmicos. El territorio puede ser relativo tanto a un espacio vivido como a un sistema percibido

⁵⁶ Se refiere al proceso de Introyección / Proyección que puede realizar el teatro pasando de una experiencia de mundo a la expresión de ésta delante de un espectador, poniendo en evidencia el juego entre emisor y receptor. (Ver: Breyer, 2005, p. 535)

dentro del cual un sujeto se siente ‘una cosa’. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación fichada sobre sí misma. Él es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos. (Guattari-Rolnik Cit. En: Herner, 2009, p. 168)

La postura disidente abrazada por la *Compagnie* trasciende el tiempo y los espacios, dentro de la escena y fuera de ella. Se configura como postura disidente en cuanto enfrenta un discurso predominante y lo desarticula exponiendo su falso estado de normalidad. La denuncia y la resistencia se expresan por medio de un objeto-territorio (manifiesto-obra) asumido como postura artística y política transversal a todo lo cotidiano y extracotidiano.

El territorio se puede desterritorializar, esto es, abrirse, en líneas de fuga y así salir de su curso y se destruye. La especie humana está sumergida en un inmenso movimiento de desterritorialización, en el sentido de que sus territorios ‘originales’ se rompen ininterrumpidamente con la división social del trabajo, con la acción de los dioses universales que ultrapasan las tablas de la tribu y la etnia, con los sistemas maquínicos que llevan a atravesar, cada vez más rápidamente, las estratificaciones materiales y mentales. (...) Pensar y desterritorializar quiere decir que el pensamiento sólo es posible en la creación, y para que se cree algo nuevo es fundamental romper el territorio existente, creando otro. (...) El nuevo territorio es siempre productivo, es por esta razón que el mundo es un territorio que debe ser siempre territorializado, ocupado, reconstruido, habitado; una tensión que sólo puede satisfacer la intensidad de una acción creativa múltiple. (Guattari-Rolnik Cit. En: Herner, 2009, pp. 168, 169)

Este territorio creado desde la postura disidente reinterpreta y reutiliza espacios no convencionales, permitiendo el juego entre representación y presentación, puesto que el espacio es concebido como materialidad de un mundo interno y como inmaterialidad del signo espectacular, dejando lugar para una improvisación de sentidos escénicos que será tarea del espectador decodificar, “Los edificios de espectáculos; o son caducos, o inducen a la repetición de gestos falsos. Nuestras Performances son puestas en acción en basurales, en la calle, en edificios en ruinas, en bodegas, en galerías de arte, en establos. (Kurapel, 1987, p. 19) Este espacio viene a constituir una presencia concreta de realidad que será invadida de artificialidad. Pero el espacio se resiste y es entonces que la *representación* no basta para habitarlo, allí entra la *presentación* proveniente de la *performance*. Esta se manifiesta por medio del bilingüismo, donde, al no haber transición entre un idioma y otro, se crea un tercer espacio lingüístico, única

posibilidad de comunicación en este espacio concreto. La permanente exhibición de los hilvanes de la construcción dramática vienen a denotar la condición de obra abierta en constante reconstrucción, permitiendo que el espacio se exprese con su materialidad y lo que ésta transporta, rizomas de vidas e historias pasadas que se posesionan del actor y del espectador.

Se otorga al espacio un rol esencial dentro de la postura disidente de la *Compagnie*. Es un lugar de no pertenencia, alejado totalmente de la artificialidad de los espacios de arte convencionales. Este espacio solo puede ser habitado por una expresión *tercera* que con la crudeza de la realidad pueda dotarlo de cuestiones universales, de atemporalidad. Todos en este espacio son exiliados, desterritorializados e invitados a construir un nuevo territorio por medio de la participación sensible, la decodificación de los signos escénicos y la deconstrucción de los niveles discursivos.

Este espacio es la representación simbólica de la cultura del desecho, de la no pertenencia, de la búsqueda del sentido de la vida por medio del pastiche y de la incredulidad, pero también, de la alteridad, del multiculturalismo, de la transdisciplinariedad que han otorgado un protagonismo compartido a los discursos minoritarios de la marginalidad, subalternidad, apreciando la diferencia como un componente decisivo en la construcción de las sociedades y de la propia identidad. Arte y Cultura poseen, en el teatro performance, una dimensión poco común y altamente compleja. El espejo de las obras no refleja las propias vidas sino la de cada espectador que asiste a una ceremonia de iniciación al mundo sagrado del "Otro", del diferente. El Teatro-Performance presenta y representa los signos del despojo, construyendo un puente entre el teatro y la performance, habitando el nomadismo, cargando en su espalda abierta nuestra alteridad.

La Compagnie des Arts Exilio se formó hace ya cinco años con los objetivos de crear y desarrollar todos los medios directos y diferidos en los que el creador utilizará su cuerpo, su gesto, su palabra, como elementos catalizadores del exilio interno y externo en el que el mundo se disgrega. Mostramos las contradicciones que nos convergen desde diversos orígenes, texturas, taras y privilegios, para llegar a la integración de toda resonancia humana, en esta exploración incesante del OTRO. ¡Nueva humanidad! ¡Antigua locura! en la BÚSQUEDA y en la Re-utilización de espacios poluidos. "Si la realidad es inconcebible, es necesario forjar conceptos inconcebibles." (Hegel). (Kurapel, 1987, p. 20)

En este sentido, la *Compagnie*, no puede separarse de la cultura que habita, es reflejo de ella y a su vez, es subversión de sus ideales anquilosados. El cuerpo, el gesto, la voz, son reconceptualizados bajo el prisma del exiliado: de su tierra, de la escena, de su cuerpo, de su lengua. Este nuevo cuerpo es disidencia en su más profundo sentido, construcción collage de múltiples “otros” para determinar una nueva realidad dentro del artificio.

La corporalidad que Kurapel busca, es aquel movimiento original de aquel que ha sido inmovilizado por una gran masa. He aquí la paradoja del Teatro- Performance, yo soy también en el otro, que no es igual a mí, y que me reafirma en mi ser yo, un yo escénico, por ende, el planteamiento del despojo no depende únicamente de mí, sino de ese Otro que me permite despojarme por medio de la mirada activa; me refiero al espectador que con su sola presencia completa el ritmo de la actuación. Es aquí y ahora cuando el objetivo artístico-político-social del primer manifiesto cobra resonancia vital, en cuanto requiere una rebelión ante estos polos para nacer en un tercer espacio, memoria y trascendencia de la desconstrucción.

Estas Performances continúan nuestras expresiones dentro de una Memoria Social de Dignidad Artística que tanto duele a las burguesías. Es el mismo "quehacer" comenzado hace ya veinte años en un universo latinoamericano, y que ahora continúa en otro Espacio, unido por la Memoria. Esta Mnemo-función se modifica por las nuevas densidades en las que estamos inmersos. Se alejó cada vez más el cielo; las cordilleras se adelgazaron poco a poco, se pusieron brillantes y transparentes, se llenaron de maniqués de artículos para el hogar y ternos para caballeros. Los caminos se hundieron hacia el fondo nuestro. Las cadenas se metamorfosearon, y a través de un bosque rubio nos vemos - hoy - cubiertos de nieve. Duele el culo porque parece que es lo único sensible que nos va quedando. A veces se aleja demasiado tu recuerdo. (Kurapel, 1987, p. 19)

Decir y hacer es sentir al Otro en su inmensa complejidad, es también abandonarse para ser encontrado en algún intersticio de la escena teatral performativa, en el recóndito lugar en el que todos somos equivalentes, en el que todos sabemos qué es el dolor, aunque cada cual lo viva desde su propia habitación. Todos somos desterrados y es esta nuestra condición, sin embargo, muchos han permanecido en el peldaño más alto de la pirámide de jerarquías y han olvidado su condición de diáspora. Al respecto, Clarissa Kugelberg, señala: “La doble identidad no es problemática para el individuo, pero se hace problemática a causa de la categorización que hace

el entorno: debes ser o lo uno o lo otro, “nosotros o ellos”. Ser las dos cosas es difícil de aceptar para los demás.” (2000, p. 3)

El arte se comprende dentro de contextos determinados y siempre en movimiento, por ello, es atemporal ya que el observador lo interpreta dentro de un sistema valórico actual, no siempre ligado a los referentes del momento en que se produjo el hecho artístico, re-visionando y revalorizando sus significados. Hoy, la postura disidente de la *Compagnie Des Arts Exilio*, se posiciona en una tierra del retorno, sin embargo, el tiempo no perdona. Se vuelve a otra dimensión del exilio, otro espacio desconocido que polariza al ser humano en dos grandes clases sociales camufladas, se mira con extrañeza al que ha vuelto, se disloca la realidad con múltiples versiones retocadas, se censura, se miente, se juzga y se margina. Es un nuevo territorio y frente a éste, la *Compagnie Des Arts Exilio* contesta con un segundo manifiesto, una reafirmación del camino iniciado en 1974, cuando los cielos fueron violados con cuerpos desterrados y las luces cegaron el andar, cuando la voz se hizo torrente y se amputaron los oídos de tanto llorar.

1.3 Características del teatro performance de Alberto Kurapel

El teatro performance de Kurapel se autodenomina teatro *de* exilio, por ello, es importante determinar cuáles son sus características constitutivas que permiten la distinción con el teatro realizado en exilio por exiliados. Según expone el propio Kurapel, este teatro es una necesidad más que una idea de teatro:

Necesito hacer un *teatro de exilio* y no un *teatro en exilio*, es decir una expresión escénica cuya estética y teatralidad mantengan siempre un vínculo referencial con las causas generadoras y con las consecuencias de éstas. El desarraigo, el extrañamiento serán el fundamento de donde nazca una nueva estética que aúne culturas diferentes y el recorrido contemporáneo de una nueva lógica en la escena teatral de los fragmentos. Así iría introduciendo entre significantes y significado “la función estética” de Mukarowsky, por sobre las funciones prácticas, teóricas o mágico-religiosas, en lugares de inestabilidad e indeterminación, poblados por acciones rotas, memorias desintegradas en donde cada una de sus partes fuesen mayores que el Todo. (Kurapel, 2010, p. 43)

Cuando expone que su teatro introduce la función estética de Mukarowsky, se refiere a su estética del fragmento dentro de la teoría de la recepción de la escuela de Praga, la que expone que existe una diferencia entre el sistema de normas en las que una obra artística ha sido creada y el sistema de normas con que la obra es percibida, a su vez, cuando la obra se fragmenta por diversos motivos (paso del tiempo, destrucción de la obra, etc.), se provoca una percepción, recepción diversa de la misma, es decir, el espectador se ve obligado a completar con la imaginación y su propio sistema de códigos y normas aquel fragmento que está presenciando. El fragmento despierta la curiosidad del receptor/espectador y estimula su imaginación. Con ello, Kurapel entiende que el arte es siempre una obra sin terminar hasta que se presenta delante de un espectador, a su vez, implica una real participación activa del espectador en la escritura de los signos y sentidos de la escena. El fragmento es, para Kurapel, un signo del exilio, de aquel ser que es arrojado en otra cultura y que provoca curiosidad en su “espectador”, que a su vez debe imaginar el horror por el que ha pasado y descifrar los códigos particulares de su incipiente comunicación.

Una norma estética debe, por tanto, ser estudiada como hecho histórico, siendo el punto de partida su variabilidad en el tiempo. Resulta así axiomático que una obra de arte siempre oscilará entre los estados presente y futuro de la norma. Por tanto, «una obra de arte no es en modo alguno una magnitud constante: cualquier alteración en el tiempo, en el espacio, o en el medio social supondrá un cambio en la tradición artística del momento a través de cuyo prisma se percibe la obra. Como resultado de tales alteraciones, también tendrá lugar un cambio en el objeto estético que en la conciencia de una determinada colectividad corresponde al artefacto material, al objeto creado por el artista» (Mukarowsky, 1939, p. 96) (Segre, 2001, p. 12)

Este cambio de espacio y tiempo histórico ha provocado que Kurapel sienta la urgencia de cambiar la tradición artística de la que provenía y comenzara a investigar el fragmento como nueva forma de creación. Un Kurapel que experimentó el fragmento en sí mismo y que portó a toda su creación escénica. El fragmento que Kurapel impone a su creación debe ser expuesto dentro del formato teatro, para ello, introduce la performance y con ello, fragmenta el teatro y deja solo trozos que no solo provocan curiosidad en el espectador, sino, nostalgia por la completitud, por el recuerdo de lo que es el teatro sin la performance, por esa reconstrucción que

se ve obligado a hacer de algo de lo que solo puede conocer por medio de los trozos que quedan. La performance así, introduce los significados del exilio desde las entrañas del mismo teatro.

A continuación, expondré las características del teatro performance kurapeliano y que son, a su vez, características del exilio y de la performance y que hacen de este teatro de exilio un fenómeno estético pionero en América Latina y un innovador como lo fuera Kantor con su teatro de la muerte o Artaud con su teatro de la crueldad, creadores que incorporaron a su creación dichos conceptos desde los cimientos internos del teatro, del espectáculo escénico.

1.3.1 Hibridación, transculturalidad y transdisciplinariedad en la escena Latinoamericana de Alberto Kurapel

Cabe recordar que Alberto Kurapel inicia sus investigaciones junto a la *Compagnie des Arts Exilio*, que funda en el año 1981 junto a actores y actrices de diversas nacionalidades. Comienza a experimentar con la instalación que considera un “volumen poético” (Kurapel, 2010, p. 97) y que le permite una comunicación fluida con los espectadores. Se acerca cada vez más a la performance que lo seduce por “sus propiedades atópicas, por la valoración de cada signo, por la abolición de la palabra como signo principal en las acciones, por tener características de obra abierta, por jugar con la desestructuración, por moverse en la descomposición del código teatral.” (Kurapel, 2010, p. 191). Cabe destacar aquí, lo que Turner concibe como performance:

El término performance deriva de la antigua palabra francesa *parfournir* que, significa literalmente, ‘producir completamente o integralmente’. *To perform* significa entonces producir algo, llevar a consumación algo, o realizar un drama, una diligencia o un proyecto. Pero según yo en el curso de la "ejecución" se puede generar algo nuevo. La performance se transforma a sí misma. (...) Las reglas pueden 'enmarcarla', pero el" flujo "de la acción y la interacción dentro de este marco puede conducir a ideas sin precedentes y también generar nuevos significados y símbolos, incorporables en performances posteriores. Es posible que los marcos tradicionales deban sustituirse: nuevas botellas para el vino nuevo. (Turner, 1986, p. 145)⁵⁷

⁵⁷ Traducción libre de: “Il termine performance deriva dall’antico francese parfournir che significa letteralmente ‘fornire completamente o esaurientemente’. To perform significa quindi produrre qualcosa, portare a compimento qualcosa, o eseguire un dramma, un ordine o un progetto. Ma secondo me nel corso della ‘esecuzione’ si può generare qualcosa di nuovo. La performance trasforma se stessa. (...) Le regole possono ‘incorniciarla’, ma il ‘flusso’ dell’azione e dell’interazione entro questa cornice può portare ad intuizioni senza precedenti e anche

La diferencia que se advierte en la concepción escénica de Kurapel es la de la función atópica de la performance que viene a fracturar la función tópica del teatro, por actuar fuera de los cánones y no fijar estructuras jerárquicas en su constitución. Esta hibridación permite la abolición de los límites entre el arte y la vida, abriendo un nexo importante entre arte y cultura, un nuevo espacio sígnico que se constituye como un *work in progress*, donde no existe un tiempo ni un espacio fijo sino en constante movimiento.

El teatro performance toma modelos actanciales⁵⁸ que dan funciones específicas a los signos escénicos y los coloca en el mismo espacio junto a la presentación de los enunciados que toman forma en el universo artificial. Es memoria social, colectiva e individual desplegada en la performance ritual y tecnológica. El ritual es un modo de estructurar conductas, situar los pasos, las unidades de la performance para que ésta ritualice las acciones escénicas, donde la otredad se presenta como un cuerpo social.

El principal cruce de conceptos se da por medio del extrañamiento. Con el término extrañamiento se indica a todas aquellas intervenciones sobre las formas artísticas que tienen como objetivo el hacerlas extrañas a su misma naturaleza, creando de este modo, en los destinatarios, un sentimiento de alienación. Es decir, dar una nueva perspectiva de la habitual visión de la realidad al presentarla en contextos diversos a los acostumbrados o al representarla de un modo en el cual se nota que la representación es una ficción. La cultura va a marcar la forma de expresar, sentir y pensar, al sacarla de su contexto habitual y llevarla a un espacio de ficción donde todo es posible, incluso, la constitución de una nueva cultura de la insatisfacción, que incorpora y convive con elementos correspondientes a lo que se llamará centro cultural, situando a los actores performers en los límites y no en el exterior de esta relación de creación artística teatral, lo que Alfonso de Toro (1997) llamaría “habitar la cultura”: “Creemos que el

generare simboli e significati nuovi, incorporabili in performance successive. E' possibile che le cornici tradizionali vadano sostituite: nuove bottiglie per il vino nuovo.”

⁵⁸ Según Greimas, el actante es quien realiza o el que realiza el acto, independientemente de cualquier otra determinación. El concepto de actante tiene su uso en la semiótica literaria, en la que amplía el término de personaje, porque no sólo se aplica a estos tipos de actantes, sino que corresponde al concepto de actor, definido como la figura o el lugar vacío en que las formas sintácticas (relación entre distintos signos del lenguaje), las formas semánticas (estudio de la relación entre signo y significado) y pragmáticas (relación entre estos signos y contextos en que se usan) se vierten. (Cfr., Pavis, 1980)

conocimiento artístico de culturas yuxtapuestas puede hacer brotar una síntesis estética, aunadora de estas condiciones que nos han situado como creadores de la periferia en la periferia, al expresar y vivir esta marginalidad como signo, materia, referente y material de nuestra propia creación teatral-performativa.” (Kurapel, 2004, p. 8)

Al incorporar la performance, Kurapel pone en los cimientos de sus creaciones tres elementos esenciales: la hibridez, la transculturalidad y la transdisciplinaridad. Lo más importante para Kurapel en el Teatro-Performance es mostrar el proceso (presentación); ello, se logra por medio de la incorporación de diferentes culturas, razas, géneros, relatos “convocando en un todo, signos lingüísticos verbales (bilingüismo, multilingüismo) y no verbales, reuniendo lenguajes artísticos diversos donde además de la **actuación** (representación), intervengan el canto, danza, cine, video, diapositivas, en espacios teatrales no convencionales, dentro de un *hic et nunc*.” (Kurapel, 2009a, p. 3) Esta creación surge desde los márgenes, es decir, quebrando los elementos espectaculares: el texto, el director, el actor, el autor y construyendo una estética que el creador llamó Teatro de exilio por mostrar el carácter nómada del extranjero y la urgente necesidad de recuperar y perpetuar la memoria. “El Teatro-Performance abría así el espacio escénico a una expresión ritual, múltiple, abierta, holística, en donde el riesgo impulsaba al nacimiento de una expresión Otra que correspondía artísticamente a nuestro mundo contemporáneo.” (Kurapel, 2009a, p. 4)

Kurapel traspasa el tiempo concreto para entrar en el tiempo esencialmente ritual, ya que es un retorno a los orígenes del hombre como ser exiliado. Kurapel anuncia: “Al referirme al rito, lo hago tomando las características más preponderantes que lo caracterizan, como son las acciones repetitivas sobre la base de reglas desplegadas por una tradición que ha tenido siempre una autoridad, cuya función es la de cuidar que las normas se mantengan invariables a través de los tiempos.” (Kurapel, 2009a, p. 4)

La estética del nomadismo⁵⁹ se manifiesta a través de los signos textuales y metatextuales que Kurapel inscribe en un espacio en tránsito, un espacio en donde se convierte en un viajero errante ritualizado por medio de la muerte y nacimiento simbólicos de su propia condición de actante. Presenta y representa su marginalidad en el sistema jerárquico del poder con los medios que éste mismo le ofrece.

Al hacer un análisis de mis obras siempre encontraremos referencias a algún aspecto de la historia social de Chile y de América Latina. (Dictaduras, políticas, exilios, inmigración, destierro, cesantía, tortura, pobreza, racismo, marginación, desaparecimiento de seres humanos impuesto por un terrorismo institucionalizado, son algunos de los estigmas expuestos). (...) El devenir espectacular en nuestra creación transcurre a través de las ausencias, de los intersticios, de los silencios de la historia.

En 1983, en la obra “ExiTlio in pectore extrañamiento” (1983), la puesta en acción tenía como fundamento la exploración presente y mnemónica de la condición de exilio, a través de la presentación/representación. «ExiTlio in pectore extrañamiento», presenta a un hombre desterrado, que no logra comprender su situación e intenta así reconstruir un nuevo hogar, pero como ha perdido las referencias sociales y culturales, lo hace al interior de un destartado refrigerador, construido con desechos encontrados en un basural, intentando con estos desperdicios protegerse del frío, de la soledad, de la carencia de lenguaje reconocido, rodeado de viejos televisores, con extractos cinematográficos, canciones, voces-off y sonidos de relojes sin tiempo, atormentado constantemente por una figura tutelar: La Máscara: “ancestro, identidad, lengua, Memoria /Antepasado”, que lo desconcierta aún más, en su intento por subsistir, para finalmente perderse sin saber ni tener adonde ir, extraviándose de sí mismo.

El problema de los prisioneros políticos desaparecidos y la tragedia de sus familiares se evoca en Off-Off-Off ou Sur le Toit de Pablo Neruda, obra que se teje en torno a este procedimiento utilizado por las dictaduras de todo el continente y cuyas huellas indelebles aún persisten en nuestra América. El tema central es la búsqueda de una mujer, desaparecida por la dictadura, entrelazada a la búsqueda estética del performer, quien trata de encontrar al mismo tiempo un re-planteamiento para un lenguaje escénico. Una pregunta que recurre como un leitmotif, cruza al personaje confundiendo ambas búsquedas: «¿Dónde Está? Où est?». Voces del pasado que se incrustan en el espacio escénico al interior de una Instalación realizada con materiales quemados, recuperados en el sitio de un incendio a dos cuadras del local de La Compagnie des Arts Exilio, e incorporados en estado bruto a la obra. (Kurapel, 2007)

⁵⁹ Me refiero a la estética del exilio, del desplazamiento, a sus aspectos críticos que expone el concepto como significado y realidad para la escena y el espectador. Es decir, de qué manera el exilio-desplazamiento reconfigura las particiones del tiempo y del espacio en las cuales la práctica del teatro es desarrollada.

Kurapel analiza el rito desde el punto de vista de las víctimas de ese otro rito perverso llamado exilio. Desde la mirada del desterrado, el ritual consiste en salvarse del tirano y en hacer ver la derrota para que las generaciones futuras puedan aprender de ella. Por ende, mostrar el proceso de creación deja ver la derrota de la hegemonía de la construcción teatral y la performance le otorga un nuevo sentido ritual cargado de alteridad a toda expresión que habite dicho espacio. Una neoritualización⁶⁰ del hecho teatral por medio de evidenciar el proceso de creación y la derrota de las jerarquías teatrales, sociales, culturales, disciplinares. Es sabido que durante cualquier proceso se puede o no llegar a la meta; y es en este tránsito/intersticio donde el performer deja abierta toda acción, sin llegar a ser personaje y sin dejar de intentar completarlo. Entrando y saliendo de la representación. “El proceso se transforma en trayecto revelador de aquello que podría ser terminado pero que nunca se logrará. La magia no consiste en esconder sino en mostrar.” (Kurapel, 1991, p. 26)

Cabe recordar que el antropólogo cultural escocés Víctor Turner (1920-1983), realiza un cambio de perspectiva en los análisis antropológicos que se venían llevando a cabo desde la óptica moderna. Comienza a estudiar los dramas sociales que define como “unidades armónicas o inarmónicas de los procesos sociales, que surgen en las situaciones de conflicto.” (Turner, 1987, p. 4)⁶¹ Y les atribuye cuatro fases iniciales: la primera es el incumplimiento o ruptura de las normas que regulan las relaciones sociales, la segunda, la crisis que ensancha esta ruptura, la tercera es la acción reparadora que consiste en resolver ciertos tipos de crisis y proponer otros modos de mediación, y la cuarta fase es la reintegración en la estructura social perturbada o la legitimación de la irreparable ruptura entre ambas partes (el hombre y la sociedad).

⁶⁰ El prefijo Neo viene del griego νέος, que significa ‘nuevo’. Al ser un prefijo otorga el sentido de renovación a cualquier término que acompañe. Así, neoritual quiere decir etimológicamente ‘nuevo ritual’. Ahora bien, ¿qué aporta técnicamente este prefijo al concepto de ritual escénico? Neoritual se refiere a un retorno al paradigma ritual de la modernidad con un enfrentamiento diverso. Hoy, presentación y representación son parte de las artes escénicas y se manifiestan por medio de la ruptura de las jerarquías, ruptura de las concepciones de espacios tradicionales, inmersión del rol activo del espectador a la escena, concepción de actor como un ente liminar. Estas características rigen la escena contemporánea, sin embargo, en los años 70’s no se imaginaba una unión de estos polos. Se les consideraba tan lejanos que no era posible imaginar la unión de la performance (presentación) y el teatro (representación). Es aquí donde Alberto Kurapel se vuelve uno de los pioneros latinoamericanos de una nueva expresión escénica: el Teatro-Performance. Otro de los precursores es el brasileño José Alves Antunes Filho que a inicios de los 80’s “inicia investigaciones sobre formas nuevas de concebir el arte de la actuación y de producir la escritura dramática durante procesos escénicos.” (Muguerca, 2011, p. 88)

⁶¹ Traducción libre de: “(...) units of harmonic or disharmonic social process, arising in conflict situations.” Ver también: Turner, 1975

En este sentido, Turner propone que todo drama social es un ritual, pues concibe ritual como:

(...) una conducta formal prescrita en ocasiones no denominadas por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas. El símbolo es la más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual. (...) Un «símbolo» es una cosa de la que, por general consenso, se piensa que tipifica naturalmente o representa, o recuerda algo, ya sea por la posesión de cualidades análogas, ya por asociación de hecho o de pensamiento. Los símbolos que yo observé sobre el terreno eran empíricamente objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, gestos y unidades espaciales en un contexto ritual. (Turner, 1999, p. 21)

De esta definición de ritual y de símbolo, esa pequeña unidad del ritual que posee propiedades polisémicas y multivocales que permiten su análisis e interpretación, Turner distingue dos categorías:

1. Los símbolos dominantes o focales que poseen la capacidad de representar sintéticamente claves profundas de las culturas y las creencias.
2. Los símbolos instrumentales que son medios para el fin principal del ritual.

De las propiedades de los símbolos dominantes, la más importante es la doble polarización de sentido, uno ideológico (orden social y moral, las normas y valores de la sociedad) y otro sensorial (procesos y fenómenos naturales y fisiológicos, provocan deseos y sentimientos). Para Turner, el símbolo ritual es el encargado de condensar ambos polos de actividad social por medio de la metáfora. En los ritos, este estado de indiferenciación se expresa por medio del atributo de la liminalidad. Concepto que toma de Arnold Van Gennep cuando éste analiza los denominados *rites de passage*, es decir, rituales de distanciamiento del individuo de su estructura social y de retorno a ésta con un nuevo *status*. En estos ritos, Gennep distingue tres fases: “separación social, margen o limen (colocación en un espacio neutro entre lo uno y lo otro) y agregación (integración por la vía del ascenso o el descenso de estatus a la estructura social).” (Melgar Bao, 2001, p. 17) La primera fase es aquella en la que el individuo se separa de su situación social habitual. “Durante el período siguiente, o período liminar, el estado del sujeto del rito (o pasajero) es ambiguo, atravesando por un espacio en el que encuentra muy pocos o ningún atributo, tanto del estado pasado como del venidero.” (Turner, 1964, p. 104) y en la

tercera fase, el paso ya se ha dado y retorna al estado original, transformado. Por ello, liminar se refiere a un tránsito, un estado intermedio en el paso de un *status* a otro, de lo sagrado a lo profano, en una eminente indeterminación. “La ‘invisibilidad’ estructural de las personas liminares tiene un doble carácter. Ya no están clasificados y, al mismo tiempo, todavía no están clasificados.” (Turner, 1964, p. 106. El énfasis es mío)

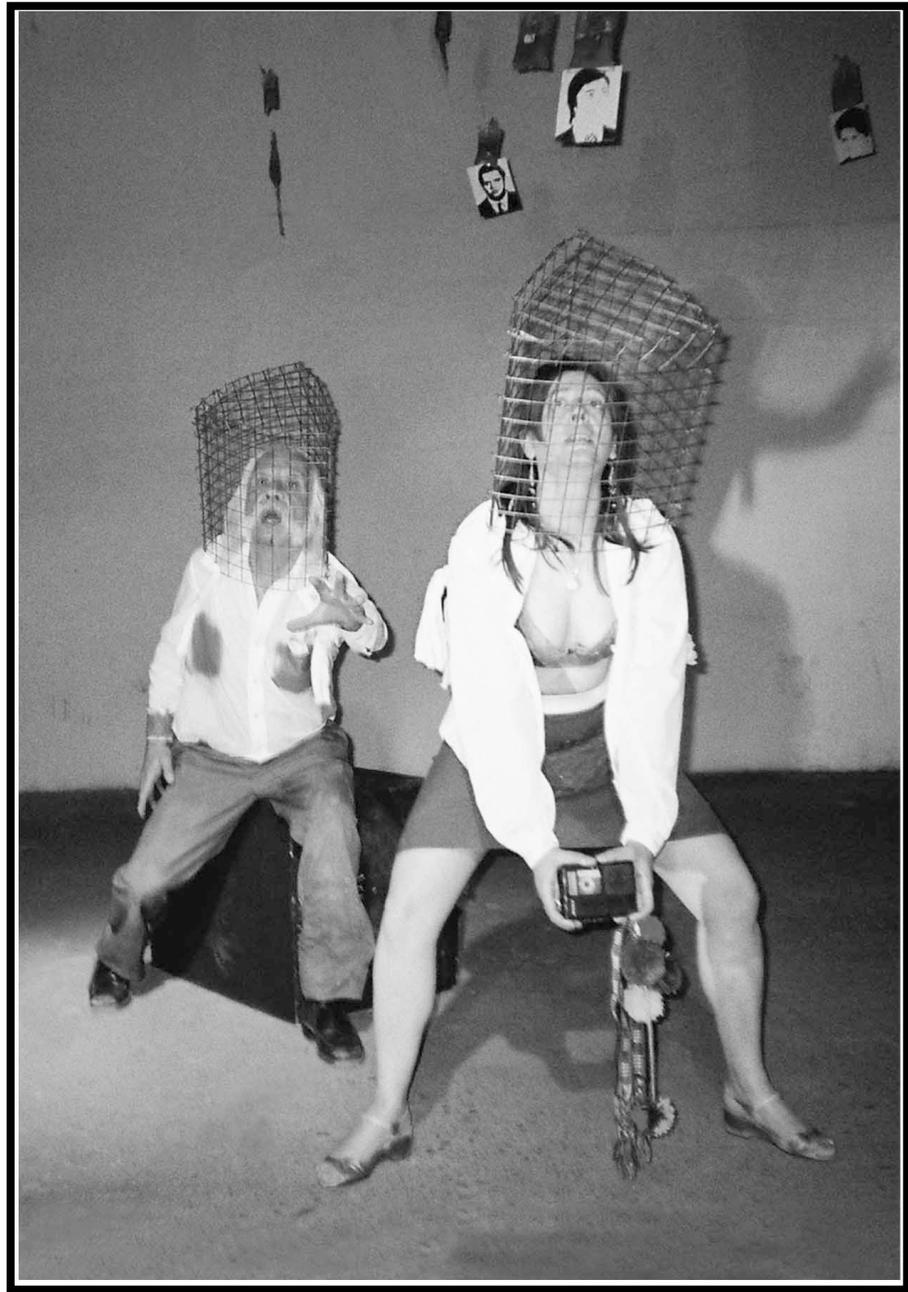
Turner propone la liminalidad como una interestructura puesto que este estado de mutabilidad no se ancla en ninguna estructura, se encuentra en tránsito de una a otra, las contiene a ambas y a su vez, no contiene a ninguna. Es el umbral y la paradoja, esto abre múltiples posibilidades de transformación. Un estado liminar es un proceso, un llegar a Ser. Equivale a la muerte o a la invisibilidad puesto que ninguno de éstos posee *status*, por ello, la desnudez (o pérdida de *status* estructural) es una característica constante en dichos rituales.

Es justamente en este estado en donde aparece la *communitas*, un nuevo modelo de sociedad donde se crean nuevas estructuras de relación que no poseen pertenencias ni nacionales ni regionales, un estado igualitario de quienes participan en la comunidad ritual. La *communitas*, este fluir de lo uno a lo otro, del yo al tú, viene a abolir las jerarquías y hace pasar al individuo por una experiencia del arriba y abajo, del poder y no poder, vivenciando la alteridad por la cual se constituirá su nueva identidad.

Los seres liminares en la *communitas* poseen, según Turner, tres características fundamentales:

1. Son seres que están en los intersticios de las estructuras sociales.
2. Están en los márgenes y se mueven en ellos.
3. Ocupan lugares bajos en las estructuras de poder.

Estas características son consideradas como nocivas y peligrosas para los encargados de mantener el orden estructural de poder. La liminalidad es una manifestación anárquica puesto que se halla en un lugar inclasificable, no se encuentra definido en ninguna estructura y por ello es ambigua. (Cfr., Turner, 1988)



*Figura 2: 1ª Bienal Internacional de Performance DEFORMES. Santiago. Chile. 2006.⁶²
Alberto Kurapel y Claudia Cattaneo en la obra de Teatro-Performance
“Principio de Incertidumbre” de Alberto Kurapel.
(Fotografía de Susana Cáceres)*

⁶² Todas las fotografías expuestas en este punto fueron obtenidas del archivo personal de Alberto Kurapel y del archivo personal de Claudia Cattaneo.

Es así que, para lograr este entrar y salir de la representación, el actor performer se convierte en un ente unificador de los signos espectaculares/rituales de la diferencia, debiendo proyectar el lenguaje escénico del Otro y de las distintas disciplinas que convergen en escena. Este proceso se realiza combinando la presentación y la representación sin transición, en una circularidad que no permite cierre alguno de los motivos escénicos.

Ahora bien, ¿Cómo construir con el cuerpo la historia del exilio en la presentación/representación? Los intérpretes del teatro performance asumen el dolor del extrañamiento poniendo el cuerpo en jaque, el riesgo de sus posturas llevan al cuerpo al borde del abismo, en el que todos son arrastrados para vivir al Otro en toda su dimensión humana. Los cuerpos siempre se muestran desequilibrados, rotos, estallados. Así:

Existir en los bordes supone todo un programa ético y político. Existir como una apelación a no declinar, a resistir incluso, a estar allí, reclamando a la realidad que no prescinda de nosotros. El hacerlo en los bordes es al mismo tiempo una reclamación política que denuncia la hegemonía cosificadora de la realidad, que nos recuerda que el peligro que existe es que la realidad pueda prescindir de nosotros. (Viviescas, 2010, p. 233)

La realidad del peligro del pasado es trasvasijada al presente en un acto abrupto de restauración mnémica. No es la fábula de las obras en sí la que golpea, son los cuerpos reales enfrentados a lo indecible los que azotan la conciencia del que está allí para ver y sentir. Esta realidad, entonces, no puede prescindir del que observa, pues atraviesa los cuerpos de los intérpretes y del espectador, que presencian el flagelo de la tortura, de la desaparición, del destierro por medio del silencio, “único gesto por el que se puede asumir la condición de testigo.” (Viviescas, 2010, p. 230) Es ésta, la puesta en escena de la *testimonianza*⁶³ compartida, ya que el silencio surge de la escena (cuerpos de los actores/testigos) y de los demás cuerpos espectadores. Los personajes/actantes son entes que viven y expresan aquello que el cuerpo siente. No hay espacio para la razón, es el sentimiento lo que induce a la reflexión, pues las

⁶³ *Testimonianza* es una palabra italiana. “Tanto en el sentido de 'acto de testimonio', y en el extenso 'declaración, demostrar que se hace nota de algo', la palabra *testimonianza* se remonta a los primeros siglos de la lengua italiana escrita (a finales del XIII y principios del siglo XIV). En el más amplio sentido jurídico puramente 'declaración ante el tribunal u otra autoridad'. *Testimonianza* se encuentra en el maestro de retórica de Dante, Brunetto Latini («Se fai testimonianza, / sia piena di leanza», cioè di lealtà).” (Enciclopedia Italiana. Treccani.it) Se ha optado por utilizar este término por ser más preciso cuando se habla de dar testimonio con lealtad.

palabras no alcanzan. Éstas se hallan distanciadas por medio de intertextos, es decir, la cita utilizada como texto escénico.

En este espacio de realidad en donde el cuerpo es actor y testigo, se evidencian dos niveles de fragmentación del sujeto:

1. Como multiplicidad, es decir, como insuficiente estabilización de la identidad. (Cfr., Viviescas, 2010) Puesto que los personajes son los exiliados y desterrados, seres en constante búsqueda de un topos propio que, por medio del saber universal del significado del exilio, se vuelven múltiples mujeres y múltiples hombres desterrados de la historia de la humanidad. La identidad nunca se estabiliza, ya que el exilio descentra al sujeto y lo convierte en retazos nómades de su propia condición de diáspora. A su vez, esta no estabilización identitaria recorre al sujeto/espectador que no puede hacer suyo el horror sin pasar por un estado de esquizofrenia. La realidad ha superado la ficción y carcome la construcción ontológica de quienes comparten el cuerpo utópico de la escena.

2. Como hibridación, es decir, como mezcla compuesta de dimensiones de constitución. (Cfr., Viviescas, 2010) Pues los intérpretes están permeados por las experiencias del dolor, los testimonios de las víctimas de la dictadura y su empatía con el Ser humano sufriente. Estas dimensiones los constituyen como cuerpos sensibles que se escuchan mutuamente en un espacio que se encuentra más allá de la escena misma. Los personajes/actantes son, a su vez, construcciones de fragmentos de testimonios, reconstruidos por medio de multiplicidad de otras voces y otros cuerpos. Son personajes-experiencia que invaden los cuerpos de los intérpretes en todas sus dimensiones, como grito silente de denuncia. Así, los espectadores/testigos completan esta constitución por medio de la construcción de la reflexión post-relato.

Entonces, la hibridación y la multiplicidad dan como condición irremediable el estallido del sujeto, en tanto, sujeto histórico como ficcional. “El individuo roto o fragmentado como contenido histórico de nuestra época es la expresión de una fatalidad que nos agobia. Sin embargo, este sentido de fragmentación es valeroso, es emotivo, es la expresión de alguien que se atreve a denunciar, de alguien o algo que se reconoce como roto.” (Viviescas, 2006, p. 23) Kurapel evidencia esta rotura del cuerpo social, físico e histórico y enfrenta de manera cruda el cercenamiento del cuerpo político, “cercenamiento del cuerpo cuya máxima expresión fáctica y

cosificadora es la de la desaparición forzada del contrincante, del otro” (Viviescas, 2006, p. 24), borrando toda posibilidad de constituirse persona y sociedad. La agresión denigradora que representa el exilio, y más aún, la tortura, la persecución, denota una ruptura, no sólo del cuerpo, sino de la coexistencia, puesto que, lo que realmente está roto es la verdad y la posibilidad de un intercambio dialogal entre víctimas y victimarios. “El cuerpo roto, mutilado, desaparecido es un vacío que no se puede llenar. Ese vacío es la expresión de la ausencia de la verdad. Y no puede ser cubierto por la mentira.” (Viviescas, 2010, p. 30)

Estos cuerpos utópicos de los exiliados y torturados – siguiendo a Foucault – fueron borrados de la faz de la tierra (en sentido simbólico, al ser anulada una identidad y en sentido real: los desaparecidos), sin embargo, y he aquí la utopía, permanecen vivos en la memoria social y en la materialidad de la escena, concretada en los cuerpos de los intérpretes. Pues, borrar el cuerpo es una utopía que se hace evidente por medio de la memoria.

El cuerpo como categoría teórico –cultural en un contexto posmoderno y poscolonial constituye una materialidad representacional, medial e histórico cultural: es un lugar de la memoria, de la inscripción del registro, de la huella, de la opresión, de la tortura, de la manipulación, de la discriminación, de la exclusión, de la marginalización, de la agresión y de la confrontación o transformación de diversas culturas, historias y biografías. (De Toro, Alfonso, 2004, pp. 251-252)

Sin embargo, estos seres escénicos habitan otro cuerpo, el cuerpo utópico de la escena, aquel “lugar irremediable al que estoy condenado (...) un lugar fuera de todos los lugares” (Foucault, 2010, p. 8). Un espacio fuera de todos los espacios conocidos. La escena se vuelve cuerpo, ya que adquiere la forma de una nación multicultural que todo lo contiene. Se vuelve utopía, ya que es un lugar simbólico del destierro y de la posibilidad de encontrar una identidad. Ambos significados no pueden coexistir en un mismo espacio, sin embargo, están “irremediabilmente condenados” a co-habitar el territorio del nomadismo espectacular. Este cuerpo utópico de la escena es compartido por el espectador, pues se está viviendo lo inimaginable. Los signos del exilio y la tortura rompen la utopía de esta coexistencia y es ese el mayor horror.

La presencia de diversos referentes temporales en este espacio simbólico, desarticula la linealidad del tiempo, lo curva, situando al espectador en un limbo. Está aquí y ahora y en un pasado que se renueva. Y está en un futuro como identidad difusa, puesto que es una historia que se repite sin cesar. “En este acto de sacrificio, de acercamiento a la muerte a través del dolor, el cuerpo se deja ver como un espacio atravesado por el tiempo.” (Cornago, 2011, p. 281)

La iluminación con linternas, focos, proyecciones, la penumbra y la oscuridad cortan los cuerpos y fragmentan un relato; única forma de contar el horror – según Viviescas (2010) - pues al pegar pedazos de realidades se logra existir en los bordes. Y es allí donde la memoria puede ser reconstruida sin quedar remitida a una arqueología del recuerdo, pues, “el pasado se hace visible en tiempo presente, no como el relato de lo que ya pasó, sino como la constante de una permanencia, un permanente ‘estado de excepción’ (...) la historia es únicamente la historia de una excepción, de una anormalidad, es la historia de los muertos.” (Cornago, 2011, p. 272)

El teatro performance se constituye, así, como “una teatralidad tejida a partir de los procesos de escritura corporal escénica” (Diéguez, 2007, p. 71) que pone en evidencia cuerpos torturados, ruptura del espacio-tiempo de la escena, fragmentación del sujeto, fractura de la identidad. Pues, en la escena, “el cuerpo se presenta como una estructura lingüística que «habla» y revela infinidad de informaciones aunque el sujeto guarde silencio. Al parecer, hablamos con nuestros órganos fonadores, pero conversamos con todo nuestro cuerpo.” (Abercrombie, 1968, p. 55)



*Figura 3: BIENAL DE VENEZIA. Italia. 2003.
Alberto Kurapel y Claudia Cattaneo en la obra de Teatro-Performance “Inesperanzas”
(Fotografía: Marco Olivotto)⁶⁴*

⁶⁴ Fotografía del archivo personal de Claudia Cattaneo.

La teatralidad que construyó Kurapel se ha catalogado, como ya he mencionado, como un tercer espacio expresivo. En este punto, cabe recordar que para Homi Bhabha el concepto de *mimicry* (y no mimesis)⁶⁵ constituye un punto esencial para comprender la dialéctica del tercer espacio: “Este término ha sido introducido por Homi Bhabha quien sugiere que la imitación de los valores del colonizador por el colonizado representa una actitud ambigua del imitador y crea un “tercer espacio” donde entra la posibilidad de ironía que amenaza la autoridad del colonizador.” (Nagy-Zekmi, s.f., p. 5)

Es esta la ironía que atraviesa toda la obra musical, teatral, performativa y poética de Kurapel y por ello ha sido catalogado como una tercera expresión que se configura en los intersticios relacionales de la cultura hegemónica imperante. “(...) el teatro no puede crear mimesis, sino de la elaboración de otra realidad cuestionadora construida en sus brechas, en sus espacios, en las omisiones, en las fracturas de sí misma.” (Kurapel, 2007)

Según esta relación, Kurapel no se halla ni en el margen ni en el centro, se sitúa en este tercer espacio y es desde allí que resiste a la dictadura y a los valores ideológicos que ella abraza. “La temporalidad asincrónica de las culturas global y nacional abre un espacio cultural, un tercer espacio, donde la negociación de diferencias inconmensurables crea una tensión propia de las existencias fronterizas.” (Bhabha, 2002, p. 263)

El tercer espacio⁶⁶ ex - céntrico parte de la noción de hibridez, un espacio *in-between* que va más allá⁶⁷ de las categorías centro y márgenes y se sitúa en los límites fronterizos entre varias culturas: “El “tercer espacio” otorga al sujeto postcolonial una situación enunciativa alternativa (“postmoderna”): le permite salir de la bipolaridad tradicional (“moderna”) entre Norte y Sur,

⁶⁵ Mimicry, según la autora, sería una imitación con diferencia, una estrategia para representar la relación ambigua entre colonizado y colonizador. “Es preciso enfatizar la importancia de la distinción entre mimesis (en el sentido aristoteliano) que es fundamental en la representación imperial y el “mimicry”, una imitación en la cual interfiere la diferencia entre el colonizador y el colonizado creando fisuras en la representación imperial de las relaciones desiguales que existen entre los dos.” (Nagy-Zekmi, s.f., p. 2)

⁶⁶ Fernando de Toro define el tercer espacio como: “el intento de escribir en los intersticios de relatos y de la cultura actual. La respuesta que provee Kurapel en sus performances es la escritura intersticio (in between), que sitúa su obra en el centro mismo de las problemáticas de identidad y alteridad”. (De Toro, En: Kurapel, 1999a, pp. 7-8)

⁶⁷ “El “más allá” no es ni un nuevo horizonte ni un dejar atrás el pasado... Comienzos y finales pueden ser los mitos de sustento de los años intermedios; pero en el fin de *siècle* nos encontramos en el momento de tránsito donde el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión. Pues en el “más allá” reina un sentimiento de desorientación, una perturbación de la dirección: se trata de un movimiento exploratorio, incesante, que expresa tan bien la palabra francesa *au-dela*. aquí y allí, en todos lados, *ton/da*, de acá para allá, adelante y atrás.” (Bhabha, 2002, pp. 17-18)

entre colonizador y colonizado, teoría y política, y en vez de invertir simplemente las categorías, el sujeto postcolonial se autodefine y se autorepresenta fuera de esta bipolaridad.” (Adriaensen, s.f., p. 58)

Es, en definitiva el espacio de la hibridación, la subversión y la transgresión y también el lugar de la traducción cultural, en donde las oposiciones y divisiones binarias de la modernidad dejan de funcionar y en donde se requiere una negociación para poder transformar el mundo desde una perspectiva políticamente nueva. Efectivamente, el exilio, la diáspora es la situación concreta de Kurapel y esta transnacionalidad que carga en su espalda plantea el problema de definir una cultura construida por otras muchas a partir de la diferencia que comporta la hibridación.

Estos espacios “intermedios” demarcan el terreno desde el cual se pueden desarrollar estrategias de “*Selfhood*” individuales y colectivas. Estas estrategias llevan a un proceso activo de definir la idea de sociedad (comunidad) bajo nuevos signos de identidad como también a lugares innovadores de cooperación y antagonismo. En la creación de tales espacios intermedios – a través de la superposición y desplazamiento de ámbitos de diferencia - se gestionan el interés colectivo y el valor cultural. (Bhabha, 2002, p. 124)

Las letras de las canciones son, en su mayoría, compuestas por Kurapel o son poemas musicalizados por él, como es el caso de “Credo del Che” (Kurapel, 1986b), poema emblemático del salvadoreño Roque Dalton: “El Che Jesucristo / fue hecho prisionero / después de concluir su sermón en la montaña / (con fondo de tableteo de ametralladoras) / por *rangers* bolivianos y judíos / comandados por jefes *yankees*-romanos.” (Dalton, 1968)

Esta letra ejemplifica el tercer espacio del que habla Bhabha, esta ironía en la relación entre colonizado y colonizador, entre margen y centro, esta intertextualidad que Kurapel instala como signo del exilio en todas sus composiciones. Sería este tercer espacio el que la performance abre al ser incorporada al teatro, esta unión abre un espacio intersticial híbrido que otorga valor ritual (por ser liminar) al fenómeno representacional. Es en este sentido que Alfonso De Toro (2001) define la poética de Kurapel como una Teatralidad menor, pues es una estrategia de hibridación que admite diferentes escrituras, discursos, textos, culturas, lenguas, razas y territorios para la construcción de una cultura Otra, una cultura propia en este espacio ‘más allá’.

El *Teatro/Performance Menor* de Kurapel tendría una calidad subversiva, pues significa plegar una forma híbrida o rizomática de espectacularidad dentro de estándares establecidos, pero como una espectacularidad minoritaria con un lenguaje y con temas fuera del contexto del estándar. La performance kurapeliana desde este punto de vista sería una representación de un proceso de desterritorialización y reterritorialización, de pliegue y repliegue donde ubica toda su obra en una performance de la alteridad y la fisura. (Faúndez, 2008, p. 42)

Las letras de sus canciones y los textos de sus obras (que incorporan intertextos y referentes de diversos ámbitos) van conformando un discurso que se prolongará durante los 22 años de exilio y luego, al regreso a Chile, continuarán resonando en la memoria social de algunos pocos. Kurapel es estudiado en varios países por su teatro-performance, sin embargo, su música (que forma parte del aspecto performativo de sus obras) ha sido muy poco investigada y difundida, sobre todo, en Chile, donde solo algunos entendidos conocen sus creaciones y asisten a sus recitales-performativos.

Sus letras, por ejemplo, analizan la situación política de Chile durante los 17 años de dictadura: “quisiera poder cantarte pueblo mío, todo el amor que por ti siento. Cada herida que muerde tu espalda, es un signo que tengo que cantar, destrozando soledades que se arrastran, retorcidas por semillas de verdad.” (Kurapel, 1978) Denuncian el apoyo norteamericano al golpe militar: “A una orilla del mundo, entre mar y cordillera, del norte llegó la muerte, matando gente indefensa (...) el tirano es valiente, busca la espalda, del peón y del obrero, para hundir sus garras.” (Kurapel, 1976) Kurapel, sin embargo, no separa la voz del lenguaje, que configuran en su canto, un espacio sonoro que se pone en evidencia al situar al oyente frente a la oscuridad del relato, al horror que se relata, creando un campo visual virtual conformado por el imaginario. “El espacio sonoro que genera se experimenta como espacio liminar, como un espacio de continuas transiciones, mudanzas y transformaciones” (Fischer-Lichte, 2011, p. 260), en donde la voz nunca desaparece tras el lenguaje, puesto que “la voz es en su materialidad ya lenguaje sin tener que ser antes significado.” (Fischer-Lichte, 2011, p. 263) Aquí, la palabra se concibe como edificadora de realidades y estas realidades heterogéneas van construyendo, a su vez,

teatralidades alternas enfrentadas en el cuerpo pulsional y simbólico de la escena.⁶⁸ Pues, durante sus recitales, Kurapel utiliza la performance como medio de expresión, “Nuestro trabajo se ha concentrado en el cultivo de la conciencia de la memoria, buscando nuevas vías de expresión. Creemos que es la Performance la acción que corresponde más exactamente a nuestras realidades. La Performance se vincula a la problemática del Pos-Modernismo, a la tecnología y el rito.” (Kurapel, 1987, p. 75)

El cantautor/actor/performer/creador exiliado va construyendo y deconstruyendo, con la palabra, fragmentos de memoria como un gesto político y un *gestus* social, como recuerda Barthes (1986, p. 97). Cada canción, cada verso viene a significar la herida desde la que Kurapel grita al mundo las atrocidades de la dictadura y la insatisfacción de la condición de diáspora. El ritmo es lo que establece la relación entre corporalidad, espacialidad y sonoridad, tres tipos de materialidades originadas, en una primera instancia, por la voz y que por medio de la repetición y la divergencia del cuerpo durante sus performance - recitales, transforman el lenguaje en partitura.

Así, “el ritmo desjerarquiza los elementos, los aísla entre sí, los hace aparecer como incoherentes. Crea para cada uno de ellos una estructura temporal propia que difiere perceptiblemente de la de los demás.” (Fischer-Lichte, 2011, p. 271) Estos “continuos desfases rítmicos del movimiento y del habla” (2011, p. 271) dan efectivamente la condición de campo de batalla entre el cuerpo y el lenguaje. “(...) sin explicación alguna comienzo a cantarlo acompañándome de la guitarra con una melodía improvisada que jamás había imaginado.” (Kurapel, 2010, p. 137)

Sin embargo, el cuerpo se resiste, forcejea y se defiende y la atención recae sobre dicha resistencia, las letras y los textos son también una música con un ritmo totalmente autónomo y son apoyadas desde fuera con una música-otra (la instrumental, la audiovisual, la lumínica) que pareciera acentuar los latidos del corazón y el movimiento de los órganos.

⁶⁸ Josette Féral define el cuerpo pulsional como un cuerpo constituido de pulsiones y de codificación. A partir de sus pulsiones y sus deseos, explora su interior, su doble y lo hace hablar codificando la teatralidad sobre la escena en signos/estructuras simbólicas. (Cfr., Féral, 2004, p. 95) Haciendo eco de las teorías de Peter Szondi en su *Teoría del Drama Moderno* (1994) en donde trata la crisis de la poética aristotélica y sugiere que la forma dialogal ya no es adecuada para representar al sujeto moderno fragmentado. Antesala para que Lehmann planteara su teatro posdramático en 1999.

Así, Kurapel crea el Teatro Performance y al incorporar la performance con todas sus características híbridas y liminares, rompe la representación generando un tercer espacio intersticial, lugar de la neoritualidad escénica, que negocia entre dos expresiones disímiles en su concepción: el teatro (representación y centro) y la performance (presentación y margen).



*Figura 4: 1ª Bienal Internacional de Performance DEFORMES. Santiago. Chile. 2006.
Alberto Kurapel y Claudia Cattaneo en la obra de Teatro-Performance
“Principio de Incertidumbre” de Alberto Kurapel.
(Fotografía de Susana Cáceres)⁶⁹*

⁶⁹ Fotografía del archivo personal de Claudia Cattaneo.



*Figura 5: Claudia Cattaneo en la presentación del libro “El actor performer” de Alberto Kurapel
Universidad de las Américas, 30 de agosto de 2010
(Fotografía: U. de las Américas)⁷⁰*

Para comprender mejor las relaciones conceptuales que se generan en el teatro performance en torno a la relación arte y cultura, se propone el siguiente cuadro:

⁷⁰ Fotografía del archivo personal de Claudia Cattaneo.

ARTE	CULTURA	NEXOS
Representación	Hegemonía / centro	La representación proviene del teatro. Centro hegemónico de un poder cultural de la modernidad ya que acciona dentro de los márgenes, en el interior identificable y legitimado. Cumple una función tópica que aporta a la creación, es decir, donde la palabra adquiere un rol hegemónico.
Presentación	Ritualidad / margen	La presentación proviene de la performance. Expresión máxima de la ritualidad en el arte que acciona en los márgenes. Cumple una función atópica que aporta a la creación, es decir, donde la palabra como centro de la expresión es abolida.
Espacio	Exilio – diáspora	El espacio escénico es un espacio exiliado, un lugar de no pertenencia en donde los signos que lo habitan provienen de un extrañamiento cultural y artístico. En este camino existe una apropiación y despojo de los lugares. Al presentar un espacio exiliado, el signo se revierte y es ahora el espectador el exiliado en un espacio que le es desconocido.
Cine / multimedia	Multilingüismo	La incorporación de estos signos tecnológicos evidencia y acentúa el multilingüismo empleado en los lenguajes de las obras y acentúa la apropiación del lenguaje del centro para comunicar una espectacularidad latinoamericana.
Sonido / polifonía	Hibridación	El signo sonido es un componente híbrido de las obras, utilizando diversos referentes culturales y populares entrelazados. La voz se entiende como un corpus que intenta comunicarse en lugar de representar. El sonido es un elemento dialéctico más que un mero transmisor de mensajes.
Iluminación / medios de comunicación	Fragmentación	La iluminación es signo de diversos fragmentos de realidad que vive el exiliado en un espacio teñido de otras culturas, otras luces que le son a momentos, ajenas y a momentos, familiares. La fragmentación se presenta también al incorporar los medios de comunicación al espacio espectacular.
Precisión	Ausencia de identificación	Para la comprensión (por medio de la decodificación de los signos escénicos) se requiere que los signos sean precisos dentro de una no jerarquía de significados y significantes. La precisión es permitida gracias al conocimiento sensible de la teoría y los signos de la escena, reflejando la memoria social que se entiende como huella de lo real, de lo inaprensible. Esto provoca

		una especie de distanciamiento, una ausencia de identificación.
Obra abierta	Rizoma ⁷¹	En este sentido, las obras se encuentran en constante movimiento y son estructuradas como rizoma (no se sabe dónde se encuentra el inicio ni el final). Las obras poseen una estructura que se adapta y soporta otras dentro, a las que el espectador da sentido de una manera activa. Son simbólicas puesto que el símbolo no es imagen sino pluralidad de sentidos.
Polisemia	Otredad / alteridad	La multiplicidad de sentidos, característica de las obras posmodernas, se manifiesta en el teatro performance en la alteridad y otredad (similares pero no iguales). La otredad viene a ser aquello que visto en una imagen espectral del otro, reconocemos a modo de espejo, lo que nos hace distintos y provoca, a partir de ello, la alteridad. ⁷²
A-tópica	Subjetivismo ⁷³	En la obra teatral performativa lo importante es la construcción del sujeto sin fijar tópicos sino más bien, planteando nuevos espacios identitarios en donde no existe un relato sino múltiples relatos en constante construcción.

⁷¹ El rizoma se puede entender -siguiendo a Deleuze/Guattari (2010)- como un principio de organización en el cual un elemento se conecta con otros de muy diversa estructura de tal forma que se constituye un movimiento a-jerárquico, desunido, abierto y siempre en desarrollo. Formulado plásticamente: se tiene una red de nudos de donde se derivan ramificaciones que se conectan con otros nudos y donde la relación significante/significado no tiene ninguna importancia, sino solamente la forma de relación en el nivel del significante. Esto significa que no se pregunta qué significado tiene un sintagma, sino cómo éste es combinado. (Cfr., De Toro, Alfonso y De Toro, Fernando, 1999)

⁷² Otredad: Pasa principalmente ante minorías sociales que tienen un fuerte arraigo con su entorno de origen y su realidad histórica lo que genera contrastes culturales que marcan la diferencia entre unos y otros a pesar de vivir en el mismo territorio. (Cfr., Guglielmi, 2006) El término “alteridad” se aplica al descubrimiento que el “él” hace del “otro”, lo que hace surgir una amplia gama de imágenes del otro, del “nosotros”, así como visiones múltiples del “él”. Tales imágenes, más allá de las diferencias, coinciden todas en ser representaciones más o menos inventadas de personas antes insospechadas, radicalmente diferentes, que viven en mundos distintos dentro del mismo universo. (Cfr., Quesada Talavera, 2011) “La alteridad se deriva del latín alteritas, (otro, diferente). En la teoría postcolonial la expresión se ha usado como sinónimo de “otredad.” El “Otro” es un término que apareció por primera vez en los escritos de Hegel (1770-1831) y más tarde fue retomado por Jacques Lacan para poner de manifiesto sus conceptos sobre el desarrollo psicológico del individuo: el Otro puede percibirse como algo diferente de uno mismo durante el llamado “*le stade du miroir*” (fase del espejo). Todos experimentan la alteridad en el sentido psicológico e individual, pero este concepto también se ha usado en términos sociales para ilustrar subyugación y marginación de gente durante la colonización.” (Nagy-Zekmi, s.f., p. 8)

⁷³ Cuando se hace referencia a este concepto, es desde el punto de vista de Brugger. *Subjetivismo* es, en oposición a objetivismo, aquel punto de vista filosófico, según el cual lo decisivo para el valor del conocimiento no es el objeto, sino la constitución del sujeto. (Cfr., Brugger, 1988)

<i>Hic et nunc</i>	Nomadismo	El aquí y ahora de las acciones performativas permite el tránsito entre diversos espacios mentales, signícos, sociales, culturales y por sobre todo, entre el centro y la periferia.
Improvisación	Posmodernidad	La posmodernidad es una época de lo instantáneo, de la muerte de los megarelatos, por ende, un lenguaje que permite la creación es la improvisación en escena, de trayectos, sentimientos de cada intersticio de la estructura teatral performativa. Improvisar es otorgar libertad creativa a los actores performers y a los personajes actantes dentro de un espacio de la no pertenencia.
Signos escénicos	Memoria	Los signos escénicos traspasan una memoria temporal e individual por múltiples memorias a-temporales, sociales y colectivas. Es el centro de la propuesta teatral performativa.
Tercer espacio	Transdisciplinariedad	Por medio de diversos signos escénicos simultáneos, uno de ellos, la transdisciplinariedad (con el prefijo <i>trans</i> se entiende una vinculación entre varias disciplinas en que una se inserta en la otra y la modifica) se crea un tercer espacio significacional y expresivo que no solo realiza puentes entre disciplinas diferentes sino entre culturas diversas. (Teatro y performance: un tercer lenguaje expresivo, también, un tercer espacio lingüístico).
Despojo	Intertextualidad ⁷⁴	La incorporación de citas textuales (provenientes del mundo académico y popular) como textos de las obras, despoja al actor performer de las certidumbres que otorga un texto convencional, con emociones y una historia lineal. Se podría llamar también una operación de reciclaje textual y material que denota la condición de margen. Despojo es también Otredad. Al despojarse se puede construir en la mirada del otro.
Metatextualidad ⁷⁵	Palimpsesto	Ambos conceptos van de la mano ya que la metatextualidad de las obras es configurada por medio de una serie de palimpsestos (apropiación) que dejan ver las huellas de una escritura anterior, re-escrita constantemente para significar una memoria universal social y cultural común a la humanidad y al arte.
Instalación	Transculturación Multiculturalismo	La instalación se centra en una permanente transculturación, es decir, en recibir y adoptar formas sociales que provienen de otro grupo social y cultural. Una apropiación de lenguajes tanto de diversas culturas como de diversos ámbitos de ésta (centro, periferia). Es multicultural ya que abarca diversas culturas en

⁷⁴ Intertextualidad según Julia Kristeva, es "todo texto es la absorción o transformación de otro texto" (Kristeva, 1978) y según Genette: "una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la cita (con comillas, con o sin referencia precisa)... El plagio, que es una copia no declarada pero literal... La alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo" (Genette, 1989)

⁷⁵ Metatextualidad, según Gérard Genette, es la relación crítica que tiene un texto con otro. (Cfr., Genette, 1989)

		términos mentales y también concretos, mostrando el hilván de los procesos escénicos (sociales y culturales) más que los resultados, y los procesos de construcción de las obras con instalaciones incompletas, como los procesos culturales de la época en que se vive.
--	--	--

Cuadro 1: Relación Arte / Cultura en el Teatro Performance de Alberto Kurapel.

1.3.2 Construcción del texto escénico: la curva dramática y las múltiples textualidades

Kurapel construye el texto escénico como partitura precisa, indicando cada gesto, cada movimiento y desplazamiento del actor en escena. Todos los signos son transcritos en un texto que analiza stanislaws kianamente con sus actores. Inicia con la escritura del texto que construye como una curva dramática que servirá como base de la puesta en escena. Respondiendo a la fragmentación del exilio y a las características de un texto que podríamos catalogar como posmoderno, el creador utiliza textos provenientes de diversas fuentes, referenciando su origen en algunas ocasiones por medio del intertexto (la cita y su fuente), escondiendo sus huellas en otros (sin mencionar de dónde provienen), textos y canciones de su autoría. A su vez, inserta imágenes multimedia, de cine, video y diapositiva, que funcionan como escenas, parlamentos, personajes que interactúan con los seres escénicos.

Las didaskalias en el texto son fundamentales, exponen cada uno de los desplazamientos, completan los diálogos o monólogos, explicitan las intenciones de las imágenes y del sonido. Son verdaderos textos poéticos que dentro de la escena adquieren valor de signo. A modo de ejemplo, una didaskalia de la performance teatral “Desplazados 4”, obra inédita y jamás montada por Kurapel, en la que participan por primera vez, dos personajes idénticos (siempre son actantes escénicos y un solo personaje: Kurapel). En esta obra se encuentran en escena, la desplazada (Claudia Cattaneo) y el desplazado (Alberto Kurapel):

En medio del océano, sobre rocas están las fotos en blanco y negro de desaparecidos. Las olas las mojan y las fotos recorren todo el espacio a lo largo, alto y ancho del océano,

siempre en constante movimiento. 3 minutos 50. Se escucha al mismo tiempo la Fantasía para piano en Fa m. D. 940 de Franz Schubert. Al finalizar la secuencia y la música irrumpe el grito final del canto “Jahuai, jahuai”, canción del Chimborazo. (Surco 16).

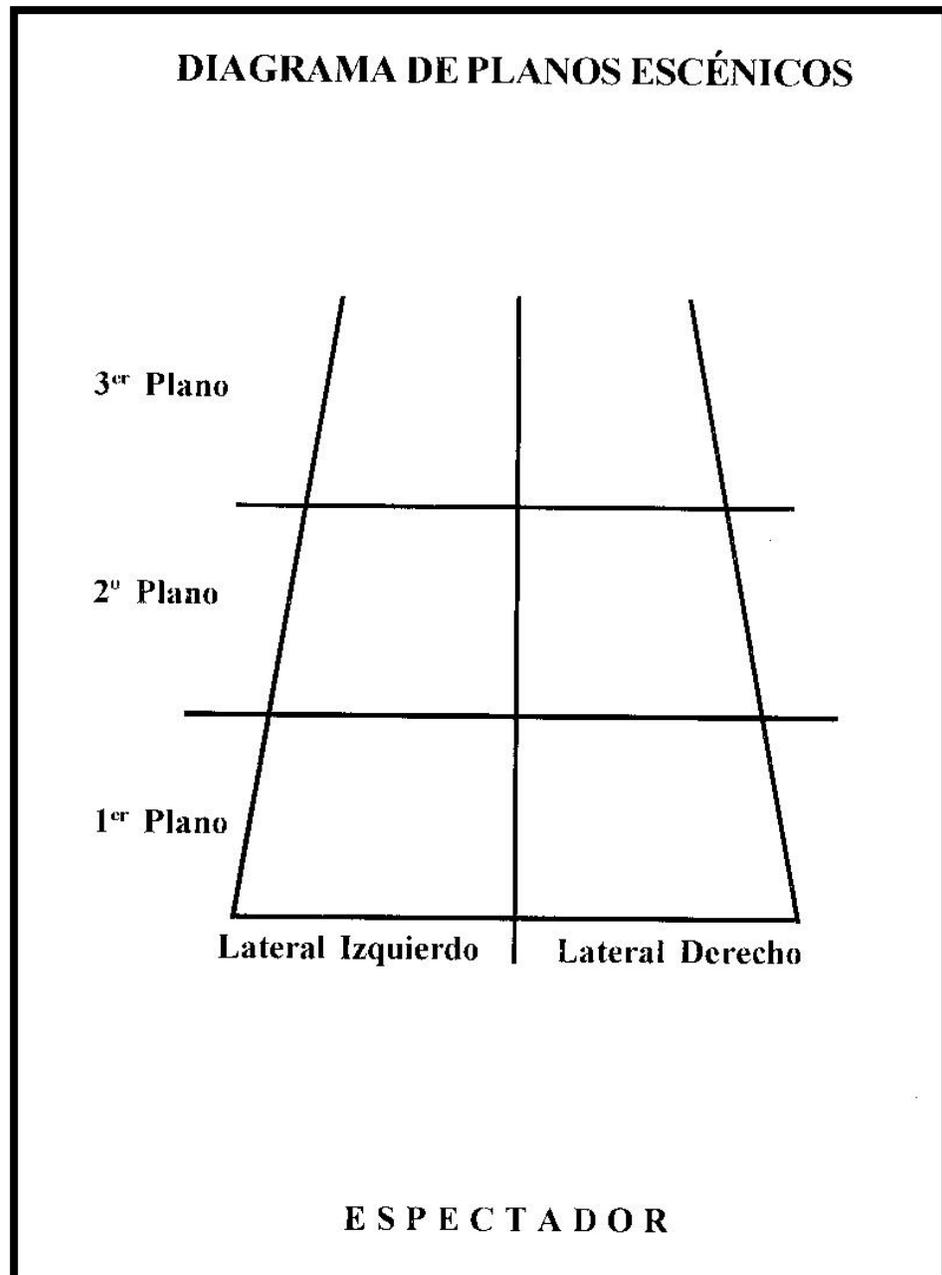
(Entran El Desplazado y La Desplazada por el 3^{er} P.L.I., y 3^{er} P.L.D, vestidos, ella con falda larga marrón, blusa gris, él, con un pantalón gris y camisa marrón, descalzos, con una deteriorada mochila que forma parte de sus espaldas; no se desprenderán de éstas en toda la obra, donde se encuentran adosada cámara espía (inalámbrica), que dirigirá su encuadre hacia el lateral interior. Una línea negra de maquillaje les cruza verticalmente el rostro, El Desplazado hace sonar un huacahuajra. (Instrumento aerófono incaico hecho de un cuerno de toro y otro de carnero unidos por un entrelazado de cuero), La Desplazada hace sonar un pinquillo.

Él se sienta en el 1^{er} P.L.D. Es iluminado con un paille 70%. Toma la guitarra. Una cámara de video captará los pies del Desplazado, siguiendo todos sus movimientos en un circuito cerrado.) La Desplazada hace movimientos de Butoh atrás de la silla del Desplazado. (Kurapel, 2013b, p. 5)

Es fundamental, para Kurapel, la precisión de cada indicación que, del texto, es transmitida idénticamente a los actores. A su vez, es esencial la precisión de las entradas y salidas de sus personajes, de la multimedia, de la música. Todo el mecanismo escénico se detalla en la construcción del texto para ayudar a la precisión del espectáculo. Esta necesidad de precisión posee un sentido práctico-metodológico, pues las imprecisiones distraen la atención del espectador, la desvían hacia el error y volver a captarla rompe la continuidad de la obra. Kurapel en los ensayos de las obras exponía el siguiente ejemplo que paso a relatar: Cuando un actor en escena debe abotonarse una camisa, debe hacerlo con movimientos claros, precisos y con un ritmo más o menos estable, casi ritual. Si este actor se demora en un botón más tiempo que en otro, por la dificultad y la imposibilidad para desabotonarlo, la obra pasará a llamarse “La obra del botón”, pues el espectador comenzará a perder el centro del conflicto de la obra, del personaje, para entrar en el conflicto interno del actor que se halla en dificultad al no lograr desabotonar la camisa. La tensión entonces se ha desplazado a un motivo fuera de la escena y no dentro de ella. Lo mismo sucede con cada acción que ocurre delante del espectador, si un actor, una luz, una música entran un segundo tarde, la obra ha perdido su tempo, su ritmo, su conflicto, es decir, la obra ha dejado de ser aquella obra para pasar a ser una comedia de errores.

Es así, que Kurapel escribe en las didaskalias de los textos cada acción, cada entrada o salida, cada duración de sonido, música, video y la posición precisa en la que se debe entrar, permanecer, moverse o salir de escena. En el siguiente diagrama se puede apreciar la división del

escenario (planos escénicos) que Kurapel utiliza en todas sus obras y recitales musicales performativos. Este diagrama debe leerse desde la posición del espectador (y del director).



NOTAS

1.- Los Planos señalados en la obra, son vistos según la posición del director:

- 1^{er} Plano Lateral Derecho. Es el Plano o zona más cercana al público.
- 1^{er} Plano Lateral Izquierdo.
- 2^o Plano Lateral Derecho.
- 2^o Plano Lateral Izquierdo.
- 3^{er} Plano Lateral Derecho. Es el plano o zona de la escena más alejada del público.
- 3^{er} Plano Lateral Izquierdo.
 - Centro.
 - Centro hacia la Derecha.
 - Centro hacia la Izquierda.

Figura 6: Diagrama de planos escénicos. Material entregado por Kurapel para el archivo personal de Claudia Cattaneo.

En el diagrama se pueden apreciar todos los espacios del escenario con su denominación precisa. Con ello, se pueden leer y descifrar las didaskalias de sus obras. Sin embargo, no solo las didaskalias denotan precisión, sino el uso del intertexto, es decir, citas que incorpora a modo de parlamentos, como veremos en el siguiente ejemplo:

Locutora

Shakespeare denominó el exilio como “el otro nombre de la muerte”.

Interesante es la visión de Modesta di Paola quien abre nuevas visiones cuando nos dice que: “*Deleuze y Guattari retoman la interesante tesis de Virilio para recordar que el espacio liso nómada, puede ser trazado y ocupado por la organización del poder. Por lo tanto, no sólo el mar, el desierto, la estepa y el aire (las geografías de lo liso por excelencia), son los lugares de una confrontación entre lo liso y lo estriado, también lo son las ciudades, con sus flujos, circulaciones, circuitos y conjuntos arquitectónicos.*” Podríamos seguir ahondando sobre estos postulados que nos presentan el nomadismo como una prolongación de la posmodernidad y del poscolonialismo, pero esto queridos auditores dejémoselo a los estudiosos y notables catedráticos que tanto aportan en el arte contemporáneo. (Kurapel, 2013b, p. 7)

Locutor

Señoras y señores estos micrófonos transmiten información totalmente imparcial, aunque todo sea una mentira porque nada, nadie, ni los muertos son imparciales, lo que queremos decir es que tratamos de ser honrados en la medida de lo posible, es decir no estamos inscritos en ningún grupúsculo sectario, no tenemos desmedidas ambiciones de dominación, ni nos acomodamos tan descaradamente a las corrientes frías, tibias o templadas que imperan en las alturas gubernamentales de turno. Esto lo aclaramos porque según Emil Cioran en *Ventajas del Exilio*, dice que: “*Es equivocado hacerse del exiliado la imagen del que abdica, se retira y se oculta, resignado a sus miserias, a su condición de desecho. Al observarlo, se descubre en él un ambicioso, un decepcionado agresivo, un amargado que, además, es un conquistador.*” (Kurapel, 2013b, pp. 10, 11)

La selección de las citas guarda estrecha relación con el pensamiento, la experiencia y el sentir del propio Kurapel como exiliado, pues esta condición que le tocó vivir ha transformado todas las concepciones previas sobre vida, teatro, territorio, propiedad, identidad. El exilio es el eje por el que Kurapel se mueve, el pulmón por el que respira, centro de su existencia y de su visión de mundo. La construcción textual no solo da cuenta de ello por medio de las temáticas abordadas, sino por cada signo que escoge para poner en escena y que se relaciona estrechamente con los significados del exilio y las marcas que éste deja en el cuerpo escénico, social y humano.

Otro tipo de texto que Kurapel incorpora en sus obras, es la canción de su autoría. Con cada canción, muchas veces compuestas para las obras, va a incorporar un tipo de texto poético que es presentado performativamente por medio de la música que fragmenta los ritmos tradicionales de tonadas, cuecas, valeses y de instrumentos que van de la mano con estos tipos de sonoridades. A las canciones se incorporan las voces en off que actúan como coreutas, anunciando lo que ocurrirá en escena o en el mundo, siempre por medio de la ironía y la parodia.

El texto kurapeliano es un collage que se construye por medio de hipervínculos que van realizando conexiones desde un mismo origen que luego se perderá, para permanecer en el espectador como una totalidad. Me refiero al exilio. Cada texto, canción, imagen, movimiento que Kurapel detalla en la creación de sus textos, va a conducir a otros textos, otros territorios, constituyéndose una textualidad desplazada, una textualidad deconstruida.

Lo que queda en cada uno de los espectadores que ven el texto, pues este texto no se ha creado para ser leído, sino para ser presenciado, visto, vivido, es la memoria en devenir que

seguirá mutando al salir del espacio teatral performativo. Cada uno unirá los fragmentos y los ubicará en aquel lugar que considera más oculto de su interior. La obra permanecerá en el tiempo y el espacio de cada uno para aflorar de alguna manera, cuando menos se espera.

1.3.3 Espacio-Tiempo marginal: Memoria y olvido

*(...) para que algo permanezca en la memoria se lo graba a fuego;
solo lo que no cesa de doler permanece en la memoria.*

(Nietzsche, La genealogía de la moral)

El exilio es el detonante de múltiples estallidos de significados, muchas veces contradictorios, de los componentes escénicos. Viene a poner en jaque al teatro y su topia, derribando las territorialidades estables para dislocar cada espacio de fijación de sentidos. Aporta el cuestionamiento de toda certeza y de toda función que históricamente ha tenido el teatro. A su vez, hace de la diferencia un estado desde donde se crea la Nación, un territorio multicultural, transdisciplinario e híbrido que moviliza sus alcances para no fijar nunca un solo lugar. En este sentido, el exilio se incorpora por medio de la dimensión performativa del teatro kurapeliano, pues inserta las rupturas de todos los convencionalismos, fractura y fragmenta para construir desde allí una Nación propia. Una Nación con mayúscula que está constituida por infinidad de identidades móviles. Para Bhabha, la Nación:

*(...) “emerge de una creciente conciencia de que, a pesar de la certeza con la que los historiadores escriben sobre los “orígenes” de la nación como un signo de la “modernidad” de la sociedad, la temporalidad cultural de la nación inscribe una realidad social mucho más transitoria” (Bhabha, 2000, pp. 211-12). Una nación, entonces, no puede pensarse en términos de clausura, como algo que es, sino que debería considerarse como una figura en tránsito constante, *in media res*, como algo que está siendo y, a la vez, se está haciendo continuamente. (Mellado, 2008)*

Desde esta perspectiva de constante movilidad, la memoria cobra otra connotación. Ya no es algo fijo que se haya en un pasado estático y definido. La memoria cuestiona y es cuestionada, deambula entre verdades de diversos puntos de vista pasados-presentes-futuros, que al ser reconstruidos en un plano multidireccional (espacial) y multitemporal, vuelven a crearse como

huellas y no como una historia. Es decir, la memoria, como la Nación, es “algo que está siendo” y que “se está haciendo constantemente” como menciona Mellado. Una memoria rebelde, podríamos llamarla, que perfora cada una de las territorialidades ancladas en la historia para pasar a transitar en las historicidades. La historia, bajo esta perspectiva, se transforma en *phantasma*, una imagen como fantasía o ficción que intenta estatizar el tiempo-espacio sin lograrlo, pues al ser una imagen, deja abiertas todas las posibilidades de interpretación-traducción de la misma; y como *phantasma* se desvanece, dando paso al olvido, una dimensión espaciotemporal de la memoria, una acción esquivada que insiste en hacer presente la ausencia y que, por ello, se vuelve imagen de afectación.

Así, los recuerdos se van localizando en imágenes-símbolos que se fijan en lugares determinados y en momentos determinados. Es decir, ambos, tiempo y espacio, se movilizan hacia un instante llamado recuerdo y quedan fijos en la impresión de huellas. Sin embargo, al instante de fijar la huella, ya se ha movilizado hacia otro instante. En definitiva, no sabemos/recordamos siempre lo mismo, la memoria es conocer, saber algo. Al trasladarse constantemente, vamos dejando una sola cosa fija, la huella. Esta huella se transforma en la representación de una memoria, de una historia-espacio. Por ende, memoria y olvido son dos caras de un mismo fenómeno bifásico: representación (huella-*phantasma*) y presentación (acto-afectación), presencia y ausencia, impresión y borramiento. Al borrar la huella se crea otra memoria, la del acto de borrar, de olvidar. El olvido se convierte en una constante que deja otra huella; en definitiva, como dice Ricoeur: “Bajo la historia, la memoria y el olvido. Bajo la memoria y el olvido, la vida. Pero escribir la vida es otra historia. Inacabamiento.” (Ricoeur, 2003, p. 657)

En Kurapel, la memoria y el olvido poseen esta dimensión espacio-temporal. En su teatro performance, el exilio es memoria (colectiva e individual) de un hecho traumático que, si bien, ocurrió en un pasado, se ha desplazado a condición del Ser, estado permanente que va donde el sujeto vaya, lo acompaña en todo momento y lugar, pues ha quedado impreso en su alma como huella identitaria. Debido a esta característica dinámica del exilio, el olvido se ve afectado, alcanzando a borrar la huella superficial: la del hecho puntual de haber sido exiliado, pero dejando intactos los sentidos y significados del exilio como marcas indelebles del sujeto, estallando el sentimiento para desplazarlo al significante universal. Sentimiento común a todo ser

humano, el sentirse exiliado de sí mismo. Una experiencia común para toda la humanidad. Desplazamiento universal del significado del exilio, representado en el Ser como el hombre sin tierra a la que poder anclar una sola memoria personal, pero sin dejar jamás de desearla (la tierra) ni de tenerla (la memoria). El exilio es el eterno retorno de la memoria y del olvido. Kurapel hace visible y palpable en la escena este devenir de las historicidades alternas de sujetos multiculturales provenientes de una misma experiencia, pero con una diversidad de formas de experimentarla, saberla, conocerla. Es decir, de recordarla o traducirla. Estos sujetos liminales, siguiendo a Turner, que Kurapel instala en su escena, imprimen su historicidad en el tiempo-espacio teatral-performativo como representación y presentación de *phantasmas*, de presencias – ausencias de un pasado en devenir.

En Kurapel es posible ver una dimensión de tiempo-espacio que Bajtin denomina cronotopo. Para Bajtin, un cronotopo es “(...) la conexión intrínseca de las relaciones temporales y espaciales, que se expresa artísticamente en la novela. Este término es empleado en matemáticas y fue introducido como parte de la Teoría de la Relatividad de Einstein. (...) Lo que nos importa es el hecho de que expresa la inseparabilidad del tiempo y del espacio (el tiempo como cuarta dimensión del espacio).” (Bajtin, 1981, pp. 84-85)⁷⁶

“El tiempo es aquello que medimos con el reloj” dijo Einstein. En donde el exilio, al igual que la luz, es una constante que obliga al espacio y al tiempo a ajustarse, moldearse, retorcerse, para poder convivir en un mismo momento artificial. Imaginemos un reloj de arena, en él se hallan las dimensiones espaciales y temporales que nos propone el cronotopo de Bajtin. Un espacio-tiempo que es fácilmente visible y palpable. Ahora bien, imaginemos que nos encontramos dentro de ese reloj de arena, escurriendo de pasado a futuro y permaneciendo más tiempo en el cuello angosto del doble cono: el hiperplano presente, un espacio que deja pasar el tiempo y que se moldea según la presencia/ausencia de cada cual. Esta concepción de espacio-tiempo que Bajtín pudo percibir en la novela, es aún más evidente cuando nos referimos al

⁷⁶ “La *performance*, forma de expresión que articula y fricciona las imágenes del pasado en el presente (Dawsey, 2013, p. 293), permite atender cómo, a través de un juego de superficies, se efectivizan relaciones específicas. La confirmación o transformación de las relaciones sucede en los intersticios de una cadena de citas, donde la copia nunca es igual a lo que repite (Schechner, 2012, p. 23). (...) Las performances son performativas cuando la imagen se vuelve flujo y la representación como experiencia (Blázquez, 2012)” (Garrido, 2017, p. 57)

teatro-performance, en donde tiempo y espacio poseen una propiedad moldeable según la presencia de cada actor-performer y las acciones que éste ejecuta dentro de la escena, pero también, fuera de ella, es decir, los contextos que rodean la obra, los tiempos diversos, espacios diversos y aquello que comporta cada actor y cada objeto extraído de una realidad determinada y que evocan otros contextos.

Pero, cuando entramos en el mundo del exilio, nos enfrentamos a otra realidad, una que nos muestra el paso aletargado de la arena, pues presenta un cuello más angosto que, a su vez, se halla fisurado, dejando escapar la arena fuera del espacio esperado. Espacios – tiempos agrietados que moldean otras realidades y que permiten construir otros mundos con sus propias leyes. Veamos, por ejemplo, el camino indio que Kurapel construye en “La Bruta Interfêrence” (Canadá, 1994). En esta escena, el espacio se halla inscrito en las espaldas de los performers, es cargado por ellos, este espacio moldea ese otro espacio que es el actor y materializa los tiempos: el indígena, el colonizador, el desplazado, el escénico. Estos son los tiempos que no son metaforizados sino materializados como una cuarta dimensión espacial, creando una hiperrealidad del presente por medio de metonimias que van a designar otros nombres a las cosas. Así, exilio viene a ser grieta, fragmento, escurrimiento de arena por la ruptura de espacio. En esta nueva realidad, el gesto, el habla, el movimiento del actor, también se curvan, se deforman permitiendo otros niveles de comunicación. En este espacio, en donde solo el exilio (como la luz) es la constante que no es posible quebrar, el tiempo y espacio de los actores, el texto-mundo y sus representaciones son deformados para lograr una comunicación que abre una ventana a otras realidades contextuales: una ventana a la alteridad. En la escena kurapeliana, vemos pasar el exilio en la voz, en la respiración, en los cuerpos, en los vestuarios, en todo aquello que habita aquella ruptura del vidrio. En otras palabras, podemos presenciar y palpar el escurrimiento de la arena de aquel gran cronotopo que es el exilio por medio de cada reloj de arena que es cada uno de los performers. “Bajtín muestra el camino al señalar que las relaciones entre los cronotopos son necesariamente *dialógicas*, es decir ningún cronotopo puede aspirar a explicar al otro, a someterlo a su propia lógica, sino que tiene que iniciar una relación de comprensión con el otro, un intercambio desde la alteridad irreductible de sus posiciones. (Bajtín, 1981, p. 252)” (Navarrete, 2001)

El exilio es el mayor cronotopo, un tiempo-espacio estroboscópico, como un vértice dinámico que mantiene lazos con otros tiempos para volverlos una dimensión espacial. Nos permite ver uno y otro haz de luz de los retazos de realidades deformadas. Es un agujero negro que guarda en sus bordes toda la información de la memoria de los tiempos. De él nada escapa, en él todo penetra. Pero para ingresar en él hay que sacrificar una y otra vez lo propio, la pertenencia, la identidad. Un tiempo-espacio que guarda y contiene un universo personal y desconocido, pero siempre sospechado. Un espacio-tiempo aparentemente carente de luz pero saturada de ella en cada acción teatral performativa. En Kurapel, el espacio-tiempo del exilio se transforma en el universo donde concatenan muchos mundos que él convoca o crea para poder mostrarnos el gran cronotopo de la *différance*. “Cuando se ha vivido en dos lugares, en dos épocas, en dos universos, en dos historias: ¿se vuelve allá o acá?” (Kurapel, 1995, p. 27)

1.4 El actor performer kurapeliano

En el año 2010, Kurapel publica su texto teórico “El actor performer” con el que obtiene el premio a la memoria del Consejo Nacional de la Cultura. Este texto es fundamental para comprender los complejos engranajes y recorridos que el creador ha realizado para configurar a su actor-performer.

En el texto revela su concepción del actor, la formación que se exige de él, su compromiso y su ética escénica y humana. Es un texto fundamental y único, puesto que de todos los otros libros teóricos de Kurapel, es el primero que analiza al actor y su rol en el teatro performance. Todos los demás analizan la puesta en escena y los cruces teóricos que le dan origen. El actor performer es, para Kurapel, un signo más de la escena, que le permite completar la obra total para su comprensión, o más bien, para ser descifrada por el espectador. En este sentido, el actor se convierte en un elemento traductor de los propios motivos escénicos del creador y del personaje Kurapel en escena. Recordemos que las obras de Kurapel son biográficas, es decir que asistimos, como espectadores, a la puesta en escena del exilio que Kurapel ha experimentado y de cómo estos sentidos lo han atravesado como ser humano, como actor y creador.

Así, el actor performer se vuelve parte de las materialidades de la escena, más que un agente encarnador de personajes. El actor performer debe ser un instrumento afinado en todas sus capacidades, debe ser un verdadero conector de signos y un trasmisor de energías sin tensiones ni restricciones. Para Kurapel, “(...) el “*actor-performer*” debe ir hacia un imaginario *abajo* y encontrar allí su expresión artística, respirando, mirando, escuchando igualmente al cielo, conversando con los pájaros, que se dice son los mensajeros de los dioses. Considero que el cielo, la tierra, los dioses y el arte no tienen un “arriba” o un “abajo”.” (Kurapel, 2010, p. 242)⁷⁷

Este arriba y abajo se refiere al eje que mantiene el actor entre la tierra y el cielo y que atraviesa el cuerpo del actor desde la cabeza (en el centro), pasando por la columna vertebral y saliendo por los genitales hacia la tierra. Este eje no se pierde jamás en escena, pues aunque el actor se mueva y cambie posturas (en cuclillas o extendido o sentado), el eje lo acompañará. Este eje no debe romperse jamás y debe permitir que de él fluyan otros ejes hacia los costados y las verticales para conectar con los otros actores, objetos y el espectador. Esto ayuda a mantener siempre la presencia escénica del actor, que debe ser firme y abierta, sutil y poderosa, durante todo el espectáculo para dejar fluir la energía y transmitir los sentidos del universo escénico. Este eje se entrena, pues como seres humanos hemos perdido estas conexiones esenciales con lo natural y lo sagrado. Este entrenamiento debe concebir ejercicios integrales, es decir, cuerpo-mente-espíritu.

El segmento diafragmático comprende el diafragma, el estómago, el hígado, el bazo, el plexo solar, y está influido por la energía del tercer chacra llamado *plexo solar*, este chacra es el centro de la voluntad y el poder. El diafragma es llamado músculo emocional; su oscilación regula el equilibrio de la inspiración y expiración. Es imprescindible cambiar las rigideces permanentes e inútiles de la parte superior del tronco, dándole la justa tonicidad y relajación para así preocuparnos también de proporcionar una tensión precisa a la abandonada pelvis, a las piernas y a los pies. Si hay algo difícil de percibir, siendo parte esencial de la proyección escénica, es la notable importancia que deben tener la pelvis, las piernas y los pies. Es difícil ver a un “*actor performer*” caminar verdaderamente en un lugar escénico; andar de un lugar a otro olvidando o no sintiendo las extremidades que permiten ese desplazamiento, es perder la capacidad de existencia en escena. En general no se ve en los actores el propósito vital de caminar en escena, sino el estar obedeciendo el modelo de una planta de movimiento; sus piernas y pies se perciben como meros apéndices débiles, insensibles que no advierten ni se apoderan del suelo y por ende no ocupan ningún espacio ni se sirven del piso para trasladarse

⁷⁷ Las páginas de “El actor performer” citadas en esta tesis corresponden al manuscrito que Kurapel envió a la autora y que posteriormente fue publicado por la editorial Cuarto Propio.

con todo ese inagotable universo que significa la vida de un actor-personaje. (Kurapel, 2010, pp. 242, 243)

En efecto, uno de los primeros ejercicios que realiza Kurapel durante el entrenamiento de los actores es el de caminar. Aprender a caminar, sentir cada parte de los pies, de la pantorrilla, las rodillas, los muslos y caderas, para guiar, desde ahí, el resto del cuerpo centrado en el eje imaginario del actor. Para ello, es fundamental el conocer el peso y equilibrio de cada actor que se ubica en partes diversas en cada uno. El primer paso siempre hace que el cuerpo se tambalee hacia un costado para cambiar el peso, alguna parte del cuerpo siempre se adelanta para equilibrar el peso del cuerpo. Es esto lo que Kurapel hace consciente en el actor para ser controlado, re-educado y que así pueda volver a la naturalidad de su conexión entre arriba y abajo, los costados y las verticales. El primer paso es siempre el más complejo, como los niños que aprenden a caminar. Se debe dar este paso sin cambiar los niveles del cuerpo, sin cambiar el peso que debe ser ubicado en el eje central y no en alguna parte del cuerpo. Así, el primer paso se realiza despegando la parte superior del cuerpo de las caderas, liberando, así, la autonomía de las piernas en su desplazamiento. El primer paso es siempre hacia adelante y arriba. Este primer paso libera la energía del actor, lo conduce hacia la independencia del movimiento en armonía con el universo y lo mantiene en alerta, una alerta que surge instantáneamente al controlar la caminata. El segundo paso no debe perder este principio, y así los demás pasos. La caminata es siempre hacia adelante, hacia arriba, y hacia la tierra. Con este control de la caminata se logra una fuerza, presencia y seguridad que dan paso a la verdad escénica, principio que Kurapel considera esencial para todo teatro, incluyendo el más abstracto.

El “sentido de la verdad” consiste no solo en pensar o sentir “verdaderamente” en escena, con los diferentes tipos de inteligencia que se poseen, sino en incorporar esas verdades a las piernas, a los pies, a nuestros órganos, manifestando la compleja pluralidad de la expresión escénica. Esto haría que el “*actor-performer*” quedara libre de los estereotipos que imponen los códigos de una u otra sociedad. Este balance de tensión y relajación a partir del *plexo solar*, permite poco a poco controlar el equilibrio del dar y el recibir, del mirar y ser mirado, para llegar al exacto comportamiento exigido por un *personaje –performer* en diversas circunstancias, reunido en el “**yo escénico**” que lleva en sí el ritual, es decir aquella solemnidad reglamentada, que forma parte de nuestra conducta consciente e inconsciente, que norma nuestros deseos en una acción colectiva repetitiva que tiene criterios establecidos por una

tradición intemporal y que yace en el centro de nuestro universo sagrado; me refiero a nuestra *creación teatral performativa*. (Kurapel, 2010, p. 243)

Este yo escénico se encuentra a través de lecturas precisas para cada actor, lecturas personalizadas que vienen a remover el centro emocional y conectarlo con el pensamiento y de allí, remover los músculos en donde, para Kurapel, se halla la memoria del actor unida a la memoria genética del universo y la memoria histórica de la humanidad. Así, el actor-performer se transforma en un todo que es la conexión entre los diversos mundos escénicos y los mundos que porta cada espectador. Es este el principio que Kurapel transmite cuando dice que la teoría no se separa jamás de la práctica. Alimentar el cuerpo implica alimentar el alma, nutrirla de experiencias, pensamientos, culturas, visiones de mundo, poesía, novelas, cuentos, música, esculturas, pinturas, etc., que puedan alojarse en los músculos del actor y transformarse en energía comunicante. A su vez,

El *yo escénico* es el yo y lo antagónico que habitan en la circulación del proceso creativo frente a un público. En toda búsqueda del sentido, existen fuerzas que tratan de impedir su logro, éstas pueden ser debilitadas, letales, fortalecedoras, y / o vitales según las circunstancias externas o internas que sacuden al ser, pero la fuerza a la que se debe prestar atención es a aquella que intermitentemente trata de impedir el arribo a la finalidad esperada, que como decíamos anteriormente, en el caso del *actor-performer-autor escénico* es el “*proceso*”. Lo antagónico es lo extraño, lo divergente, lo incongruente, lo diferente, tan necesario, que existe como impedimento en el interior y exterior del *yo escénico*. (Kurapel, 2010, p. 244)

El antagónico que habita en cada actor performer tiene un doble significado para Kurapel, uno se refiere al tránsito (proceso) entre el actor y el personaje, entre el actor y el performer y entre el actor y espectador interno. El otro se refiere a la fuerza antagónica que se halla en la configuración de la curva dramática del texto espectacular. La fuerza antagónica es aquella fuerza interior que intenta impedir el logro del objetivo. Lucha interna del actor y del personaje que actúa como equilibrio entre las otras fuerzas escénicas y dentro del mismo actor performer. El mecanismo de fuerzas escénicas fue propuesto y estudiado por Stanislavski en su método. Éste percibió algunas fuerzas del ser humano que lo impulsaban o detenían cuando se había propuesto un objetivo claro. Estas fuerzas son motrices, es decir, el ¿por qué o para qué? se desea alcanzar el objetivo. Esa fuerza impulsora que es urgente y que no nos permite dejar de

intentar ciertas acciones y que nos va a dar la intensidad de cada acción en escena, la intensidad y la urgencia. Otra fuerza es la opositora, la fuerza externa que intenta impedir el logro del objetivo. Es decir, las circunstancias que no dependen del personaje pero que interfieren en su camino hacia el logro del objetivo, son fuerzas más o menos fuertes que marcarán el avance del personaje y las luchas escénicas hasta llegar al clímax, que es la lucha final y más poderosa entre la fuerza opositora y el objetivo general del personaje, constituido por sus fuerzas motrices y antagonicas. Esta fuerza opositora marcará., a su vez, las unidades escénicas que el personaje debe afrontar. Es éste el proceso del que Kurapel habla, un proceso humano y actoral que se desarrolla a los ojos del espectador, sin ocultar nada y que el espectador percibe como verdad escénica. El otro proceso es el de la construcción espectacular que responde a esta misma lógica, un proceso que deja ver o no los hilvanes de la creación del texto escénico, de la partitura espectacular y que muestra los desplazamientos actorales performativos sin ocultar sus dudas, temores, incertezas.

Esta dualidad móvil existente en la vida cotidiana es denigrada y más aún castigada; las sociedades se rigen por reglas y leyes que un poder político establece y nada escapa a éstas, pues es la única forma de doblegar conductas indeseadas, y es en las expresiones artísticas donde se ve la unión de estas dualidades. Lo que hace el *Teatro-Performance* es mostrar la lucha de luces y sombras sin dar connotaciones morales o éticas que deriven de una concepción del tiempo, del ritmo, o de una estética del poder, implantada a través de políticas culturales institucionalizadas. (Kurapel, 2010, p. 245)

Así, el actor performer se ve libre en este espacio liminal de la escena espectacular, fundando no solo un nuevo y propio territorio, sino, una nueva y propia forma de comunicar-se y de actuar. Un nuevo sistema de signos que nacen desde las raíces del exilio, aunque esto parezca contradictorio, pues estas raíces son rizomáticas y no fijas, se mueven y toman forma en cada actor, dependiendo de sus vivencias, de sus pensamientos, de su sentir. Cada actor performer se ve atravesado por los significados del exilio de manera diversa, pues en esto consiste la libertad de la que habla Kurapel, en no ser juzgado ni estandarizado en nada. Por ello, no existe solo una forma de moverse o una forma de hablar o una forma de expresarse en escena, esta multiexpresividad del actor performer es uno de los signos del exilio, de esta movilidad fuera de convencionalismos, una expresividad exiliada. Por ello, en lugar de hablar de una teatralidad de

exilio, conviene hablar de una cartografía teatral de exilio que da cuenta de esta movilidad constante del actor desde sus cimientos rizomáticos.

Existe en todo ser humano un modelo divino que yace en el enfrentamiento consigo mismo. Este modelo trata de imitar lo que los dioses hicieron en la creación de cada elemento que rodea al hombre desde el inicio de la vida. Todo ser humano visualiza dioses según su esencia y los sitúa en un territorio que, con la reiteración de un pensamiento y una práctica, se irá transformando en un recinto ritual. El “*Teatro-Performance*” es pues la repetición participativa de la recepción de lenguajes diversos y contradictorios que son transformados por el *yo escénico* en un proceso articulado de expresión artificial. (Kurapel, 2010, p. 245)

Artificial, ya que el actor performer jamás pierde la conciencia de estar delante de un espectador, en un espacio teatral, con iluminación, sonido, instalaciones, y realizando acciones que no realizaría en su vida cotidiana. Artificial también, porque el exilio es una situación artificial, ficticia, que pone al sujeto en una realidad paralela y lo obliga a encontrar otras formas de comunicarse y de actuar. La artificialidad para Kurapel no es sinónimo de falsedad, más bien, de un estado forzado en el que el sujeto se encuentra en circunstancias dadas particulares, fuera de la norma social tradicional. Artificiales son las relaciones con sus personajes y sus actores, con la escena y con el espectador, pues el exilio no es “natural”, es una realidad “otra” que siempre perturba, como aquella visita de Dürrenmatt (“La visita de la anciana dama”, 1956) que incomoda por la crudeza de aquello que viene a anunciar y por su sola presencia.

Dentro de esta artificialidad se deben entrenar los órganos para aprender nuevamente a hablar, a cantar, a moverse, a aceptar sin prejuicios su memoria para liberarla en escena y, con ello, asumir otras memorias que serán parte constitutiva de él. La escena y el actor forman una relación simbiótica en la que sus memorias se funden para crear una memoria otra. Esta memoria de la escena es la memoria de los espacios, sus historias previas, sus historias actuales, una memoria nómada que no se aloja en el espacio, que muta y adquiere otros fragmentos de memoria que aportan los actores, la instalación, los objetos, las luces, las acciones allí desarrolladas. La memoria de este espacio es también la ausencia, los finales de procesos, los olvidos, las no acciones, la oscuridad. Pues todo siempre tiene un antagonista en su esencia constitutiva, el *yin* y el *yang*. En esta dualidad, se hallan todos los aspectos que involucran las labores escénicas del actor y su entrenamiento integral para la escena. La voz guarda especial

atención al ser materia poco trabajada por los actores una vez que han finalizado su formación profesional. Respecto a esto, Kurapel expone:

La Voz y el oído son inseparables como todos y cada uno de los órganos que nos constituyen, pero entre ellos hay una interdependencia externa que nos hace verificar fácilmente la forma que influye uno sobre el otro. Así podemos afirmar que como oímos hablamos y como hablamos oímos. Sabemos que la voz es el vehículo de la palabra y ésta de imágenes que se deben compartir: ¿pero qué se comparte? La Voz como el cuerpo debe ser educada, individualizada y entrenada para poder comunicar en el *Teatro-Performance* y como todos los sentidos están entrelazados, ésta debe estar capacitada para transmitir artificialmente, escénicamente las imágenes escuchadas, vistas, palpadas. La memoria de la voz es importante y se encuentra en el timbre, en la altura, en su intensidad, en su textura. (...) La memoria de la voz puede concretar sus imágenes en el fenómeno de vibración, pero el carácter mnemónico no debe ser únicamente visualizado, sino escuchado para que la voz pueda comunicarlo a un público. La voz solo reproduce lo que escucha y ha escuchado el oído, es decir si el oído escucha sonidos de mala calidad la voz será de mala calidad. Todo se podría observar desde la perspectiva de saber escuchar la voz, estudiarla y comprenderla para saber algún día qué quiere decir, qué desea callar, para comenzar desde ese punto a entenderla y poder establecer un diálogo con ella. Es lo que llamaría “*entrenamiento del estudio de la voz*”. Si no nos dedicamos intensamente a este análisis, se continuarán utilizando los arcaicos cánones conocidos, donde la voz es considerada una facultad humana que hay que forzar según lo que queramos lograr. Por el contrario, en el *Teatro-Performance* la voz debe, por un lado, transmitir su esencia, su calidad, su cualidad, y por otro aquello que dice. Estos dos canales se unirán finalmente y el público, según su oído, rescatará uno en desmedro del otro, pero la voz será siempre un cúmulo de vibraciones inteligentes por donde fluyan significados. (Kurapel, 2010, pp. 246, 247)

Aquí, Kurapel se refiere a las cualidades de la voz como órgano inseparable del oído. Con ello, vuelve a insistir en la inseparabilidad del cuerpo-mente-espíritu y en la educación de cada uno de estos aspectos para poder alojarlos en los músculos de un todo llamado cuerpo. Los ejercicios que Kurapel propone a los actores para re-educar la voz, se basan en la respiración y el control del diafragma por medio de la relajación y apertura del plexo solar y su conexión con todo el cuerpo. Cada ejercicio pretende hacer salir la voz personal e interna del actor, respetando sus características únicas y diferentes a otras voces, es la resistencia aquello que es fundamental, pues los actores deben hablar y moverse al mismo tiempo, usando el cuerpo de manera exigente y manteniendo la misma calidad vocal. La voz, al contrario de lo que se suele enseñar en las escuelas, debe salir desde el plexo solar para llegar a inundar todo el cuerpo y de ahí, todo el espacio escénico y espectadorial. La voz, como dice Kurapel, debe ser la memoria que se hace

eco en el espacio interno y externo del espectador y del actor. Debe traspasar las almas, debe comunicar su especial particularidad, su cultura, su origen y viajes, su acento. Debe contar, además del texto de su parlamento, aquella historia personal de quien cuenta. Así, se incorpora la alteridad en el texto escénico y el bilingüismo cobra un sentido social y universalizante. Kurapel da especial énfasis en que el bilingüismo mantenga la propia identidad del actor, es decir, solicita a sus actores que al enfrentar otra lengua diferente a la lengua materna, lo haga con el acento de su propio idioma, que esta nueva lengua no provoque un cambio en el actor, más bien, que se una a él en todo lo que transporta, en su nueva cultura, nuevos resonadores, nuevas articulaciones y sonoridades, que abrirán en el actor otras zonas desde dónde comunicar, y harán aflorar nuevas visiones del mundo y de sí mismo, construyéndose, así, una nueva identidad difusa, nómada, híbrida y liminal.

La voz se autocontiene, su memoria es también el presente y no existe para ella nada fuera de su temporalidad; allí es donde reside el enigma de la respiración. Esta respiración que cotidianamente es automática, inconsciente necesita ser trasladada a la artificialidad escénica del *actor-performer* y debemos hacerla consciente mediante cierto control codificado de inspiración y expiración; esta oscilación tiene, en el *Teatro-Performance*, puntos de inicio y de término diferentes, es decir depende de la actitud y del ritmo imperante de los signos artificiales que la rodean. Todo esto es lo que marca esta misteriosa circulación que es la vida escénica. (Kurapel, 2010, p. 248)

Este contener de la voz, se convierte en traer el inconsciente al consciente y abrir los canales internos para que este paso se realice de manera natural e inmediata en escena, siempre dependiendo de las necesidades de ésta y de los demás signos escénicos. Pues, la voz debe interactuar con las paredes, los objetos, el cine, la multimedia, los otros actores y el espectador, debe resonar en todo para modificar aquellas vibraciones mnemónicas del espacio. Un espacio sonoro que debe repercutir en las imágenes de la memoria del espacio, del cuerpo y de la imaginación.

1.4.1 Espacio sonoro e imagen de la memoria en el cuerpo-espacio del actor

*El silencio es como una pantalla blanca que hay que llenar.
Si la llenas, ya nada malo puede ocurrirte.
Si eres puro ya nada malo puede ocurrirte.
Si no tienes miedo, ya nada malo puede ocurrirte.*

(Roberto Bolaño)

*Recordar es fácil para el que tiene memoria.
Olvidarse es difícil para quien tiene corazón.*

(Gabriel García Márquez)

El universo sonoro del teatro performance se basa en la memoria. La *Compagnie* realiza una profunda investigación en torno a los recuerdos sonoros del exilio y la prisión. Es por ello que este universo sonoro es diegético⁷⁸ (Cfr., Colasessano, 2010), pues pertenece al mundo donde ocurren los acontecimientos narrados y al mundo donde se están narrando, es decir, sonidos del exilio, de la tortura, del nuevo país, del nuevo idioma y sonidos de la escena donde se presentan/representan estos significados. La traslación dramática del sonido deriva tanto de su propia sonoridad (cuando el espectador la escucha) como de la percepción emocional que tienen los personajes/performers al experimentarla. Este sonido va creando imágenes acústicas que originan otra narrativa del espacio que se halla entre el espacio de afuera (lejano en el tiempo) y el de adentro (aquí y ahora). Este “entre espacios” es el espacio imaginario mnémico que se ajusta y reajusta por medio del reconocimiento sonoro de la historia y de su subtexto: se deben imaginar los gemidos de dolor de las torturas, no se escuchan jamás, son sublimados por la música electroacústica, por los cantos desgarrados de Kurapel, por las sonoridades extrañadas de otras culturas. Este tercer espacio sonoro es liminar, puesto que no fija un lugar concreto, sino de

⁷⁸ El sonido/música diegética, hace referencia a aquella que está situada dentro de la historia. A este tipo de sonido se le denomina también actual, que pertenece a la acción, interna u objetiva. A su vez, el sonido o música extradiegética se refiere a aquella que no proviene de la historia. Esta música se emite en off, desde un lugar imaginario (*off stage*). También se le denomina música subjetiva o externa. (Cfr., Colasessano, 2010)

paso entre los otros dos espacios sonoros (dentro y fuera), acrecentando el viaje por los mundos propuestos: la tortura, la desaparición, la violencia, la errancia⁷⁹, la eterna búsqueda.

Respecto de la capacidad de representación de la espacialidad en el entorno escénico, el centro de atención de la recepción sonora se traslada del discurso musical propiamente dicho, al de su imagen acústica con el objetivo de construir una apariencia tridimensional cuyas características puedan dar cuenta del tamaño y densidad de los posibles espacios representados, o de la movilidad virtual de objetos sonoros. (Colasessano, 2010, p. 17)⁸⁰

Estos seres escénicos del teatro performance, que en lugar de gemir (ya que cuando lo hacen es para crear una musicalidad), gesticulan y danzan el horror, crean el contraste visual y significacional del objeto sonoro que aturde la razón, para dejar libre la percepción emotiva del conjunto escénico. Arriba entonces, el silencio como construcción de otro espacio sonoro; el de los espectadores que asumen las veces de testigo traumatizado por la presencia de lo inhumano, de lo inimaginable.

La música pierde su tradicional belleza por el impacto de lo que su imagen acústica evidencia, se quiebra el signo música y es reemplazado por el signo látigo: como si la música fuera una extensión de la mano del desterrador, del tirano, que azota los cuerpos sin cesar, una y otra vez, en una repetición agobiante que deja impactados los oídos, los ojos y la conciencia del espectador.

Dentro de estos espacios sonoros, se halla también otro silencio, entendido aquí como la no utilización de la palabra/voz de manera convencional. Los textos que se pronuncian son emitidos

⁷⁹ “Aunque la palabra *errancia* puede considerarse de uso común en muchos escritores hispanos, sólo en 1999 es registrada en el *Diccionario del español actual* de Manuel Seco como el “hecho de errar”, con el sentido de “vagar”, “ir de un lado a otro”, documentando el uso en una referencia periodística de 1984. Rosenblat la considera un neologismo de Picón-Salas, lo que lleva a Azzario y a Morin a realizar algunas consideraciones en torno a esta palabra en la obra del ensayista venezolano, en la que la más antigua referencia encontrada hasta el momento se remonta a 1927. Aunque no pueda determinarse si es un neologismo de Picón-Salas, parece indudable que el uso preciso de *errancia* en su prosa dio a esta palabra un destino que sobrepasa lo espacial para designar los elementos de un itinerario espiritual.” (Álvarez, 2008, p. 1)

⁸⁰ “Objeto sonoro” es una categoría acuñada por Pierre Schaeffer y hace mención al hecho acústico propiamente dicho (en este caso, cualquier sonido percibido durante la representación). Es decir, no se refiere a la fuente (como puede ser un instrumento musical, una voz humana, o cualquier ente natural o artificial capaz de una emisión sonora). Percibir y reconocer un objeto sonoro se limitaría sólo a la percepción y reconocimiento de su imagen acústica en tanto forma sonora. (Cfr., Schaeffer, 1988)

dentro de una sonoridad que usa otros resonadores, otras dicciones, otras pausas. A su vez, la utilización de intertextos (citas), descentra el sonido, fracturando su recepción. Así, el lenguaje se ve estallado por el exilio y deja paso a que el cuerpo y el gesto se manifiesten desde las entrañas de su posibilidad comunicativa. Aquí se presencia otra utopía del cuerpo escénico, puesto que, en un espacio del destierro, ningún lenguaje convencional es posible, ni el de la palabra ni el del cuerpo. Todos los lenguajes escénicos se presentan rotos, fragmentados.

En este espacio sonoro quebrado, “el silencio es (...) como un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos capas y hace estallar la palabra menos como el jirón de un criptograma que como luz, vacío, destrucción, libertad.” (Barthes, 1989, p. 19)

Para el espectador, el silencio se convierte en el único medio de recrear la memoria, dejando que las imágenes acústicas del exilio traigan al presente todas las sensaciones y asociaciones que afecten su mundo, pues “cada memoria es una encrucijada polifónica de memorias de otros.” (Grüner. Cit. En: Diéguez, 2007, p. 9) El teatro performance se ubica, por ello, dentro de lo que Grüner llama políticas de la memoria, puesto que éstas se refieren a prácticas que hacen visibles los mecanismos de borrado que ejerce el poder o que reviven las heridas, evidenciando su continuo sangrado. En este sentido, el silencio del espectador adquiere un doble objetivo: el de estar destrozando la palabra en su literalidad y el de estar evidenciando el lenguaje de la no pertenencia, del despojo, del desarraigo y la desaparición, ya que esta última “rompe el vínculo con el lenguaje al pretender borrar la huella y el signo que denotaría el lugar del que estuvo (la tumba) y horada también los actos y hablas de quienes sobreviven e instalan el duelo como diálogo con los muertos y resistencia al olvido.” (Diéguez, 2007, p. 10)

Los sonidos y el silencio, y el ritmo que imponen a la escena, crean una partitura sonora que abre múltiples espacios para un diálogo cómplice con el espectador. Es por medio de éste, que el espectador y el actor se comunican en este espacio sonoro del exilio. “Hay contenidos de vivencias que no se pueden revelar por medio del lenguaje. Y así preferimos, a menudo, el gesto o el acto como medio de expresión, en lugar de la palabra.” (Jensen, 1966, p. 58)

El tratamiento de la imagen en las obras de teatro performance de Kurapel, viene a completar los demás signos escénicos: el sonido, la corporalidad. La imagen multimedia es utilizada, en

efecto, para hacer visible lo invisible de la escena. Como en “El perro andaluz” (1929) y aquella inolvidable imagen de la navaja rasgando una pupila, Kurapel desgarró la mirada del espectador, pues, “se trata de un cegar la mirada convencional para que surja la mirada asomada al interior.” (Sánchez Vidal, 2004, p. 133) Como el propio Buñuel confiesa: “(...) para sumergir al espectador en un estado que permitiese la libre asociación de ideas.” (Buñuel. Cit. En: Sánchez Vidal, 2004, p. 133)

En el teatro performance, el video y el cine son un cúmulo de imágenes traumáticas. El video funda un nuevo orden visual, un espacio pantalla (Cfr., Féral, 2004) escalofriante que obliga al espectador a percibirlo por medio del abandono de la palabra. Ésta es traficada en la imagen y es percibida como imagen/sonido distanciada. La proyección cinematográfica y multimedial deconstruye su lenguaje convencional para volverlo signo lingüístico, pues “es una realidad que puede ser percibida por el hombre mediante los sentidos y que remite a otra realidad que no está presente. Es una construcción social que funciona dentro de un sistema lingüístico y que pone un "elemento" en lugar de otro.” (Saussure, 1995, p. 83) La otra realidad a la que transporta este signo es la del exilio y la memoria del horror de la dictadura.

En mi caso, la historia es traumatismo, referencia, punto de partida, indicio, material que me permite hurgar en ella para poder re-interpretarla desde la óptica de la poética, la representación, la presentación y la puesta en acción del desarraigo, con la incorporación escénica de artistas provenientes de otras culturas y disciplinas artísticas. Creo que solo así podremos construir un arte teatral-performativo *contemporáneo*, *polisémico* y de lenguajes diversos en un mundo tecnológico y tan parcialmente globalizado. (Kurapel, 1993, p. 26)

Este plasmar la memoria sobre la pantalla, es portar consigo el rito de despedida. Esta memoria proyectada sobre telas y cuerpos pareciera remitirnos al palimpsesto de Genette, una literatura en segundo grado que es un texto derivado de otro texto previo. Esta transtextualidad, que es “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989, p. 9), y que se compone por una relación hipertextual entre el texto B (al que llama hipertexto) y el texto anterior (hipotexto), se evidencia en las imágenes de un pasado/memoria, injertándose en el texto escénico, corporal y material de las obras.

La memoria amenazada por la mano negra del poder, renace en la escena de múltiples maneras y participa del convivio del que habla Dubatti. Pues éste es “reunión de auras (...) práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria, de rechazo a la desterritorialización sociocomunicacional.” (Dubatti, 2004, p. 65)

En la escena artificial, la prótesis del mutilado es la tecnología: video, cine, diapositiva. Sin embargo, “estas imágenes proyectadas van acribillándolo, dejando estampada, en ese cuerpo amortajado “pero en movimiento” imágenes representadas.” (Kurapel, 2004, pp. 138,139). Representación de imágenes de una agonía compartida por todos en todas las edades de la humanidad.

1.4.2 Los métodos de entrenamiento

Hablar de los métodos de entrenamiento del actor-performer resulta particularmente complejo, puesto que el tono posmoderno de las creaciones de Kurapel, conducen a sus estudiosos a pensar en métodos completamente experimentales, alejados de toda tradición teatral. Sin embargo, los métodos que utiliza Kurapel para el entrenamiento de sus actores siguen una antigua tradición teatral que adquirió durante su propia formación como actor en la Universidad de Chile, me refiero a la base de todo método actoral: El método Stanislavski. Para Kurapel, éste es el único método de actuación existente, los demás, son métodos de puesta en escena.⁸¹

A través de la historia del Teatro, no poseemos documentos de un estudio exhaustivo sobre la expresión actoral a excepción de Constantin Stanislavski, que ya en 1910 habló profundamente de la expresión teatral y de los mecanismos internos del actor, sistematizando su estudio sobre éste, analizándolo bajo la óptica del psicoanálisis freudiano, llevando a su teoría psicotécnica los pensamientos de Meiningen y de Wagner, creando una enseñanza y sistema únicos centrados en el enriquecimiento del subconsciente del actor a través de la conciencia. Es interesante hacer notar que posteriormente nadie ha logrado analizar y entregar procedimientos al actor para interpretar estilos o personajes correspondientes a nuevos géneros. Así observamos cómo grandes maestros como Brecht en el pequeño Organon, Artaud en el Teatro y su Doble, Grotowski en Hacia un Teatro Pobre, plantean una visión de la escritura, de la iluminación, de la materialización de una puesta en escena, sin penetrar en los

⁸¹ Conversaciones con el creador durante los entrenamientos para la primera obra en la que participé como actriz del teatro performance: “Inesperanzas”, estrenada en la Biennale di Venezia el año 2003.

mecanismos internos del actor, necesarios para hacer brotar de éste la expresión correspondiente a los planteamientos escénicos requeridos. (Kurapel, 2010, p. 9)

Este aspecto de su creación es uno de los puntos que ha causado más polémica y confusión al hablar de su labor escénica en diversos lugares del mundo. La gran mayoría de estudiosos considera que un creador tan vanguardista como Kurapel no puede seguir métodos, para ellos, anticuados y en desuso. En adelante aclararé, desde la perspectiva del creador, lo errado de esta concepción, pues para Alberto Kurapel, las bases de toda creación se hallan en el conocimiento y dominio pleno de los mecanismos internos del actor y del teatro, como bien aclara en su ensayo “El actor performer” (2010). De allí, surgen las principales orientaciones cuando el actor ha perdido el rumbo en busca de su personaje, de una acción precisa, de un motivo escénico y de su objetivo. Luego, una vez dominado el método, es posible horadar espacios intersticiales que permitirán al actor experimentar con los principios de la performance y su consecuente presentación.

(...) cito a Vsevolod Meyerhold quien desarrolla una compleja y certera teoría sobre el actor, basada en el cuerpo y gesto con un sentido de totalidad que nace en el entrenamiento diario que después será demandado por el autor o director, y que en relación a un objetivo preciso el actor se expresará en la secuencia del movimiento con una conciencia profunda de la mecánica corporal con un *gestus* que Meyerhold condiciona en los *rakurz* o posturas estáticas, que expresen la esencia del personaje conscientemente para expresar los más íntimos sentimientos. (Kurapel, 2010, p. 9)

En los siguientes puntos detallaré los procesos de entrenamiento desde mi propia experiencia como actriz de Kurapel en los diversos montajes realizados en Chile y en el extranjero desde el año 1999 hasta el año 2014, cuando el creador deja de trabajar con actores y opta por presentaciones unipersonales. Esta experiencia se halla registrada en diversas bitácoras que el creador exige a sus actores durante los procesos de montaje de sus obras y donde constan ejercicios y lecturas personalizadas para el desarrollo de los ensayos y puesta en escena. En una ponencia presentada en el Congreso internacional de teatro performance: Poéticas híbridas: memoria, performance, transmedialidad en la obra de Alberto Kurapel, realizado el 16 y 17 de

junio del 2011 en la Escuela de teatro de la Universidad de Chile y publicado posteriormente por la Editorial Cuarto Propio, aclaro:

Como primer punto esencial se me pedía un compromiso ideológico, social, ético y humano con la escena. Es decir, el espacio escénico performativo cobraba un sentido universal de enorme responsabilidad. Este espacio era el lugar del despojo y de la entrega total, sin reservas, donde se ingresa desnudo pero no desprovisto de un pensamiento ni de una postura propia y definida frente al mundo actual (y con ello quiero decir un conocimiento penetrado por un pasado que es causa y efecto de nuestro futuro como creadores teatrales). (Attalanta, 2013, p. 235)

Desde este primer impacto como actriz, quedó en evidencia que el trabajo con Kurapel sería un sacrificio en todo su amplio sentido sagrado. Una entrega total, una labor de re-educación de la mirada y todos los sentidos. Debía olvidar todo aquello aprendido durante mi formación como actriz para aprehender nuevos enfoques que incluyeran incertezas más que seguridades, cuestionamientos más que respuestas y una disciplina sin límites. En las siguientes páginas se halla mi relato, pero también el análisis posterior a la experiencia, tan necesario como la experiencia misma, pues a la luz de los años de lecturas y aprendizajes, es posible dar una orientación crítica a aquel entusiasmo juvenil de actriz y a aquel cariño y admiración que siempre ha habido hacia Alberto Kurapel y su creación.

1.4.3 El trabajo de mesa

Kurapel no separa la teoría de la práctica. Bajo esta premisa, los entrenamientos se dividen en dos partes: una práctica (entrenamiento corporal, vocal y actoral) y una parte teórica (lecturas personalizadas y trabajo de texto). Cada una de las partes va a tener la duración que cada actor requiera para sacar el mayor provecho al *training*.

Durante los 15 años de trabajo con Alberto Kurapel, no solo pude experimentar estos procesos, sino, presenciar el proceso de otros actores y bailarines que participaron en algunos montajes. Lo primero que el actor performer debe comprender, es que su cuerpo debe tener el tamaño exacto de su alma, es decir, que debe alimentar tanto el cuerpo (con alimentos saludables) como su espíritu, leyendo buenos libros, escuchando buena música, viendo buen cine

y buenas obras de arte. Para el creador, el *buen* arte es aquel que abre nuevos sentidos que permiten y estimulan una sensible y aguda visión del mundo diverso y complejo. Así, Kurapel comienza leyendo en voz alta la obra que se montará y escuchando el parecer de sus actores para, de esa manera, seleccionar lecturas que enriquezcan el proceso interno de cada uno de los participantes.

El primer trabajo escénico que realicé junto a Kurapel fue la obra “Inesperanzas” (2003). En esta obra participamos solo Kurapel y yo con una breve intervención final de Susana Cáceres. Durante este proceso, el creador seleccionó para mí los siguientes autores:

(...) José Saramago, Gabriel García Márquez, Octavio Paz, Rainer María Rilke, Alejandra Pizarnik, Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos Fuentes, Imre Kertész, Antonio Acevedo Hernández, Gustave Flaubert, Juan Rivano y muchos más. Éstas, fueron abriendo aquello que se encontraba latente a la espera de un canal específico de expresión. Digo latente, ya que nada se fuerza en el universo del arte; todo se guía, alimenta y fortalece. Las conversaciones, la música, la ciudad, se mostraban con una luz diferente, luminosidad atemporal, intemporal. El sentimiento no se suscribe a ninguna época, es lo que nos une como seres humanos y nos hace conscientes de nuestra humanidad inmensa y admirable. (Attalanta, 2013, p. 236)

Mientras avanzaban mis lecturas, debí realizar cambios importantes en mi alimentación y en mis hábitos de sueño. Una vez fortalecidos estos aspectos, comenzaron los ensayos del montaje.

Por razones de análisis del proceso, comenzaré por el trabajo teórico con y desde el texto teatral performativo (el guion de la obra). Kurapel parte por determinar la premisa de autor y de director, que en este caso, son la misma persona, redactada bajo la fórmula *X conduce a Y*. Siguiendo la premisa, se determinan en conjunto los objetivos, fuerzas motrices (el por qué o para qué se quiere alcanzar el objetivo), fuerzas opositoras (aquellas fuerzas externas que intentan impedir el logro del objetivo) y fuerzas antagónicas (aquellas fuerzas internas que intentan impedir el logro del objetivo). Cuando los actores y el director llegan a un consenso en cada punto, se realiza la división de la obra en unidades dramáticas, proponiendo, cada actor, un nombre y duración de cada unidad. A esto se suma el trabajo tipo cuestionario sobre cada personaje que se interpretará.

Hasta aquí, el proceso de trabajo con y desde el texto es el mismo que todo actor utiliza para la búsqueda de sus personajes en cualquier tipo de obra. Trabajo que sigue fielmente el método Stanislavski (Un actor se prepara, 1981). Kurapel va siguiendo cada etapa del trabajo de mesa, aporta con su concepción de los personajes y con la investigación de otros aspectos que van surgiendo del texto: conceptos, teorías, entre otros. “El trabajo de mesa con Kurapel se transforma en un análisis, no sólo de la obra y los actantes, sino, de todos aquellos elementos intangibles que la puesta en escena de su Teatro – performance involucra, es decir, cine, sonido, iluminación, movimiento, voz, que en ningún momento se encuentran separados de la actuación, sino, que son la médula de ésta.” (Attalanta, 2013, p. 236) Una vez finalizado este proceso, que se da en paralelo al trabajo práctico, Kurapel exige la memorización del texto para comenzar con el montaje de la obra.

1.4.4 Procesos de entrenamiento: Las caderas, los muslos y los pies

El *training* kurapeliano promedio tiene una duración de ocho horas diarias. Durante este trabajo se entrena el cuerpo, la voz y algunos aspectos de la actuación como la proyección escénica, la improvisación, emociones, precisión, entre otros. Este trabajo, como ya he mencionado, se realiza en paralelo al trabajo de mesa y la memorización de parlamentos.

Los ejercicios que se realizan tienden a fortalecer las capacidades físicas de los actores para instalar en sus cuerpos los significados del exilio y poder proyectarlos escénicamente. Los llamaré exilios corporales, con ello me refiero, en primer lugar, a aquellos exilios que involucran tanto el cuerpo real del actor–performer, como la corporalidad del personaje (cuerpo ficticio) y el cuerpo que aparece en las proyecciones de diapositivas, cine y multimedia. El tránsito entre estos cuerpos es el que provoca los quiebres en la representación, pues los cuerpos de los intérpretes se mueven y gesticulan cargados de su propia cultura, dentro de movimientos descentrados que evaden la corporalidad convencional para alcanzar la expresividad por medio de otras zonas del cuerpo poco utilizadas en escena. Así, se entrena por medio de técnicas orientales centradas en muslos, pies y caderas, y donde la proyección se da desde el HARA o plexo solar, centro energético del cuerpo para los japoneses, ubicado en la zona pélvica que debe permanecer

siempre abierto, así como el tronco, despegado de la tierra y relajado para poder controlar el equilibrio y la proyección escénica: “Toda clase de entrenamiento *actoral-performativo* tiene un centro de proyección que se encuentra en el área pélvica, específicamente en el *plexo solar*, en el centro de la respiración.” (Kurapel, 2010, p. 241) Este entrenamiento ayuda a estar alerta cuando se transita desde el personaje al performer, ruptura que extraña al personaje y expone la herida del quiebre con el territorio conocido y propio (en este caso, el personaje es el territorio propio del actor).

Estas posiciones corporales singulares, arqueadas, encorvadas, oblicuas, a veces con un brazo doblado hacia la espalda y un pie en alto para iluminar al otro personaje, y ser al mismo tiempo iluminado por un tercero que debía adoptar otra posición corporal insólita, obligaban a una gran ductilidad del cuerpo mientras se desarrollaba la curva dramática. Por supuesto la gestual, la corporalidad, contradecía lo que los personajes decían y refutaba aparentemente la situación ficcional en la que se encontraban. (Kurapel, 2010, p. 225)

La corporalidad del personaje se trabaja desde la misma premisa, permitiéndose sí, convencionalismos que hagan evidente la ficción teatral. Se le desarraiga de su contexto y se descentra la función para la que están destinados, como en el ejemplo que citaré de su obra “Off-Off-Off *ou* Sur le toit de Pablo Neruda” (1989): Una pianista que no toca el piano pero que sigue con precisión el compás y el ritmo con otro instrumento: su cuerpo.

Diferente es el cuerpo que aparece en proyecciones, pues al estar traficado por medio de un aparato mecánico o computacional o por medio del lente de una cámara, no requiere evidenciar con el movimiento o gesto, la ficción. Ya se halla distanciado y extraño, situado en un espacio Otro, exiliado de su propio contexto. Estos cuerpos se muestran siempre como recuerdos, fantasías o fantasmas. Son cuerpos de un tiempo pasado o de un tiempo que no llegará jamás. Por ende, la interacción del actor-performer con dichos cuerpos es desde la recepción como espectador sobre la escena. Estos cuerpos están siempre cargados de significados políticos, son denuncias implícitas y explícitas a las dictaduras, exilios, genocidios, abusos y atropellos del poder, por ende, son universalmente reconocibles y no requieren mayor intervención que la mirada atenta del actor/espectador.

El “*actor-performer*” debe mantener durante toda la obra una proyección escénica poderosísima, pues tiene que estar en contacto con diversos lenguajes virtuales, cibernéticos, tecnológicos, al interior y exterior de una curva dramática creada con la codificación y decodificación *hic et nunc* de una estructura totalmente abierta. Este “*actor-performer-actor escénico*”, que fusionará los motetes con la rumba, las sinfonías con las rancheras, los oratorios con la zamba [Sic.], los réquiem con el canto a lo divino, se presentará en cualquier lugar o sitio que lo acoja en la diferencia. (Kurapel, 2010, p. 238)

Es la diferencia lo que permite hacer evidentes los signos del exilio, aquella diversidad dentro de las diversidades. Y esta diferencia, que nos han enseñado a ocultar durante años, debe ser entrenada para dejarla expresarse en todo su esplendor. Es justamente este aspecto el que motiva los *training* interculturales que Kurapel realizaba en Canadá y de aquellos en Chile, siempre realizados con actores provenientes de diversas disciplinas y de diversas edades.

A continuación, expongo algunos ejercicios que he experimentado personalmente durante los 15 años de trabajo con Kurapel y que conforman su entrenamiento de actores. Aquellos ejercicios personalizados que Kurapel sugiere a cada actor no son expuestos, más bien, es una visión del *training* general que el creador realiza en cada proceso de montaje.



Figuras 7 y 8: Kurapel dirigiendo el training a actores-estudiantes de la beca Erasmus de maestría. Bélgica, 2012. (Fotografía de Susana Cáceres)⁸²

⁸² Fotografías extraídas del perfil de Facebook de Alberto Kurapel.

La secuencia de ejercicios es la siguiente:

1. Caminata en círculo por el espacio: Esta caminata “talón-punta” se realiza al compás del sonido marcado por el golpe de clave⁸³ que Kurapel va haciendo sonar a un ritmo preciso y estable. Con la mirada siempre al frente, se van revisando las tensiones corporales que se producen cuando el cuerpo es forzado a concentrar la atención en una sola labor. Kurapel va dando instrucciones mientras se va ejecutando el ejercicio. Se revisa la tensión de los hombros, cuello, pecho. Se revisa la ubicación del mentón. Se centra un eje central que atraviesa el cuerpo desde la cabeza hasta salir por los genitales. Se despegan los isquiones para poder controlar el equilibrio corporal. Cuando todo esto está corregido, Kurapel comienza con el siguiente ejercicio, sin detenerse. Todos los ejercicios se realizan con continuidad y fluidez de movimiento, nada se corta o se interrumpe una vez iniciado el *training*.



*Figura 9: Caminata*⁸⁴

⁸³ Las claves son un instrumento de pequeña percusión formados por un par de bastones cilíndricos de madera maciza. Su diámetro es de aproximadamente 2 centímetros por una longitud de 25 cm. El timbre de este instrumento es agudo y dependiente del material o corte y tipo de madera, así también como de su acabado. (Wikipedia)

⁸⁴ Las fotografías de los ejercicios fueron extraídas de diversos sitios de internet, a excepción de las que se detallan en particular y que fueron tomadas en Italia por la autora con el actor Harry Baldissera.

2. Punta de pies: La caminata continúa en punta de pies, sin variar el ritmo marcado por la clave. Lo más alto posible para comenzar a despertar los músculos de las pantorrillas y muslos. Se vuelven a revisar caderas e isquiones. Se vuelven a corregir tensiones que surjan en la parte superior del cuerpo. Luego se retorna a la caminata normal.



Figura 10: Punta de pies.

3. Talones: La caminata continúa ahora con los talones y llevando la punta de los pies hacia arriba, postura que tiende a cambiar la posición del cuerpo y tensa las caderas y manos. Estas posiciones se corrigen durante la caminata, solo deben modificarse los pies. Luego se retorna a la caminata normal.



Figura 11: Talones.

4. Parte interna de los pies: Se sigue la caminata siempre al mismo ritmo sin variar la postura corporal. Se apoya con firmeza el borde interno de los pies, dando golpes en el suelo al ritmo de la clave. Se flexionan las rodillas lo necesario para que la planta del pie no toque el suelo. Se vuelven a revisar tensiones. Se retorna a la caminata normal.



Figura 12: Parte interna de los pies.⁸⁵

5. Parte externa de los pies: Se flexionan rodillas hasta que la planta de los pies no logre tocar el suelo, solo se debe caminar dando golpes fuertes en el suelo con todo el borde externo de los pies. Se vuelven a revisar tensiones. Se retorna a la caminata normal.

⁸⁵ Fotografía del actor Harry Baldissera. Tomada por la autora.



Figura 13: Parte externa de los pies.⁸⁶

6. En cuclillas: Se continúa la caminata, esta vez en cuclillas, manteniendo la espalda lo más erguida posible. No se debe variar el ritmo marcado por la clave. La caminata debe mantener los brazos controlados como en la siguiente figura. Se vuelven a revisar tensiones. Se retorna a la caminata normal.

⁸⁶ Fotografía del actor Harry Baldissera. Tomada por la autora.



Figura 14: En cuclillas.

Esta secuencia se repite cambiando el ritmo de la clave las veces que sea necesario para que el cuerpo comience a responder sin tensiones. A la misma secuencia se van sumando los movimientos de brazos y manos que se detallan a continuación:

1. Rotación de hombros: Con el brazo derecho extendido a la altura del hombro y teniendo relajado el resto del cuerpo, se comienza a rotar el brazo desde la articulación, en un movimiento continuo, dibujando un círculo perfecto en el aire. Se intercala luego con el brazo izquierdo. Todo el movimiento debe ser fluido, sin mover el torso de un lado a otro. El movimiento se inicia desde los hombros. La caminata debe seguir al mismo ritmo que marca la clave.

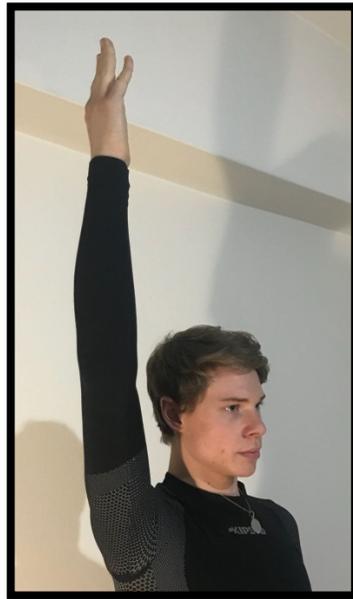


Figura 15: Rotación de hombros⁸⁷

2. Rotación de brazos intercalada: Es el mismo movimiento de brazos anterior, pero cambiando la dirección de cada uno, un brazo gira hacia adelante y el otro hacia atrás de manera intercalada.

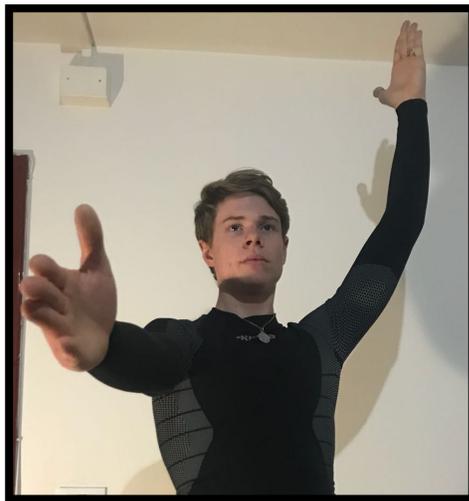


Figura 16: Rotación de brazos intercalados⁸⁸

⁸⁷ Fotografía del actor Harry Baldissera. Tomada por la autora.

⁸⁸ Fotografía del actor Harry Baldissera. Tomada por la autora.

3. Rotación lateral de brazos: Con ambos brazos extendidos a la altura de los hombros se hacen giros circulares hacia adelante y luego hacia atrás.

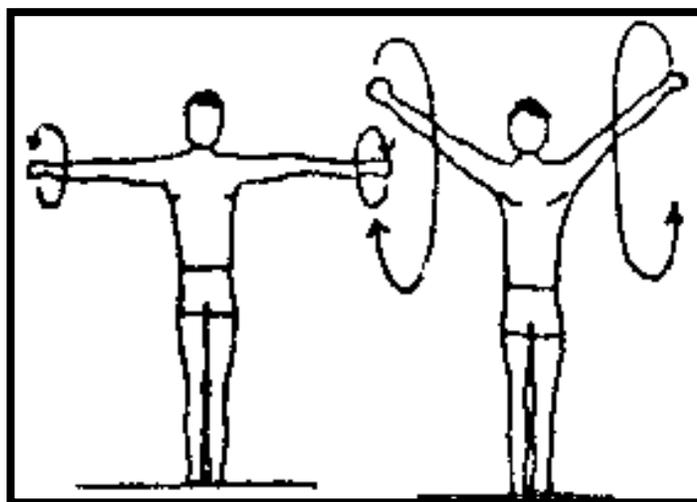


Figura 17: Rotación lateral de brazos

4. Manos: Con los brazos extendidos hacia adelante a la altura de los hombros, se abren y cierran los puños rápidamente. Se debe vigilar que los brazos no bajen ni suban, es decir, no cambien de altura debido al cansancio natural. Los brazos deben seguir a la altura de los hombros.

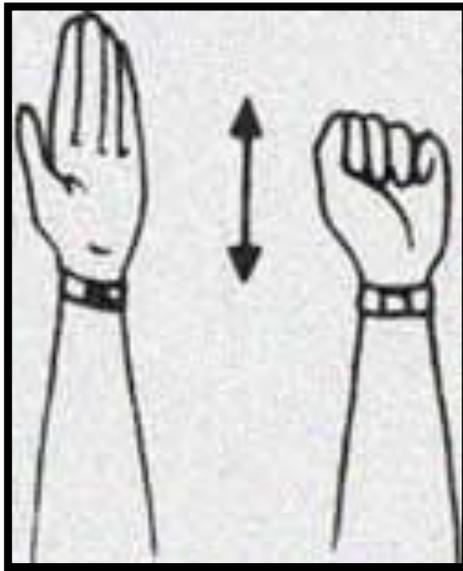


Figura 18: Manos

Cuando se termina esta parte del *training*, luego de repetir las secuencias a distintos ritmos, se inicia el trabajo de movimientos libres que Kurapel dirige dando pequeñas indicaciones como, abrir el cuerpo a nivel de suelo, cerrar el cuerpo, realizar movimientos contra corriente (estos son movimientos que escapan de la lógica tradicional del movimiento, por ejemplo, doblar hacia atrás el cuerpo, obligando a un estiramiento y contracción de la columna). Cada movimiento libre debe mantener el eje central, la apertura del plexo solar, el control de la respiración, el despegue de los isquiones y todo aquello trabajado en la primera parte del *training*.

Cabe señalar que el enfrentamiento escénico de la corporalidad de los personajes en las obras de Kurapel, ayuda a la búsqueda de movimientos que salen de las estéticas tradicionales. Son movimientos contra toda belleza, movimientos quebrados, que van más allá de la capacidad habitual de las articulaciones. Es así, que Kurapel entiende el movimiento y la corporalidad, una corporalidad no tradicional, fracturada y nómada.

Lentamente, el *training* comienza a fluir hacia movimientos más lentos hasta llegar a la relajación que abre paso al *training* de respiración y voz.

1.4.5 Exilios sonoros: voz, textos y otras sonoridades

La voz, como ya comenté anteriormente, es la memoria del exilio, del espacio, del cuerpo y de las propias vivencias. A esta voz desentrañada, compuesta de palabras, parlamentos, sonidos, le agregaremos otras sonoridades provenientes de otras maquinarias escénicas, conformándose así, los exilios sonoros. Es decir, los exilios sonoros son aquellos que involucran tanto la voz del performer (en cuanto a modulaciones, resonadores, guturalidades) como los sonidos, músicas, voces en off y voces con amplificación que son instalados en escena como un elemento esencial para el distanciamiento que se quiere alcanzar. La voz que se trabaja en el teatro performance es una voz que experimenta diversos resonadores para hacer eco de lo que Artaud (1971) postulaba, que la voz produjera otras sonoridades que colmaran de otros sentidos las palabras: “(...) junto a ese sentido lógico, las palabras serán tomadas en un sentido de encantamiento, verdaderamente mágico, por su forma, sus emanaciones sensibles y ya no más únicamente por su significado. (...) En este teatro toda creación nace de la escena, encuentra su expresión y hasta sus orígenes en ese secreto impulso psíquico del lenguaje anterior a la palabra.” (Artaud, 1971, pp. 189, 66) Por ende, se realizan ejercicios que instan al actor a buscar en su cuerpo, resonadores que instalen sus mundos privados, sus emociones, sus heridas en la escena. Es fundamental, a su vez, el juego de modulaciones que escapen a reglas convencionales de sintaxis, así como el juego de sonoridades, timbres, tonos y articulaciones diversas que posee la fonética de cada idioma. Es allí donde el bilingüismo se vuelve imprescindible en la primera etapa del teatro-performance, puesto que los actores de habla hispana debían pronunciar sus textos en otra lengua (inglés o francés) sin intentar un acercamiento a la fonética de la lengua extranjera, sino, aportando su propia fonética al nuevo idioma (lo mismo sucede con nativos de habla inglesa o francesa al enfrentarse con el español). Todo ello, sin transición de un idioma a otro, una traducción o más bien, una autotraducción. Sin embargo, cuando la palabra no alcanza para expresar el mundo interno bullente de emociones, se quiebra con el guturalismo. Sonido que exilia a la palabra, la extraña y fragmenta, creando otro lenguaje universal donde la herida queda completamente expuesta.

Otros exilios sonoros son aquellos que se producen por medio de la voz traficada por un elemento electroacústico, es decir, una voz que pasa por un micrófono o la voz en off, provocando un distanciamiento que, a decir de Brecht: “(...) permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno y distante.” (Brecht, 1963, n° 42, p.10) pues, “(...) el teatro debe hacer que su público se extrañe, y esto ocurre gracias a la técnica de distanciar lo familiar.” (1963, N° 44, p.10) Así, el espectador puede tener la absoluta libertad de conocer el pensamiento del actor como de diferir / referir del mismo: “El eco marca la fractura, la fractura, la división y la alteridad en toda su violencia. La semejanza. De esta forma, instala su otredad dentro de la lengua adquirida, se instala en un espacio que no es ni este ni aquel, es un espacio entre, un espacio que evita el margen pero que revela su *différance* en la doble articulación lingüística (diferir/-referir).” (Kurapel, 1999a, p. 10) “Kafka dice a Janouhi “*la palabra justa, guía, la que no es justa, seduce.*” Yo creo en las dos.” (Kurapel, 2010, p. 27)

Por último, la hibridación de sonidos y músicas provenientes de ámbitos opuestos de la cultura, expone los binarismos a los que se ve enfrentado el exiliado al llegar a otro contexto extraño al habitual. Cumbias, rancheras, habaneras, mezcladas con sinfonías, sonatas, rock and roll, jazz, vienen a romper los límites entre lo culto y popular, lo propio y lo extranjero, enajenando y exponiendo los puentes y cruces entre culturas para descentrar la percepción de lo familiar, constituyéndose como un *gestus* sonoro-social.

A continuación, la segunda parte del *training* de Kurapel referente a la voz y la respiración. El *training* que se expone aquí es común a todos los montajes de Kurapel. Luego de este trabajo básico, se incorporan ejercicios específicos para cada montaje y para cada actor, y que desarrollarán en el actor performer las habilidades necesarias que requiere la obra en particular.

Ejercicios:

1. Respiración y alerta: Este trabajo se realiza en posición de alerta, dejando el cuerpo relajado y las piernas abiertas a la altura de las caderas. Se inicia con la respiración

diafragmática, empujando el aire lo más abajo posible, reteniendo y soltando en tiempos cada vez más largos marcados por la clave. Se continúa llevando el aire a todas las cavidades del cuerpo, despertando las zonas de resonancia. Recordemos que la voz para Kurapel, se centra en la capacidad de control de la respiración más que en la proyección de la misma, que se trabaja junto a la proyección escénica. Una vez que se ha logrado controlar los tiempos de respiración, se inicia el trabajo de proyección escénica.

2. La voz recorre el cuerpo: Este ejercicio se realiza a bajo volumen, intentando ubicar la voz en diferentes partes del cuerpo, en los hombros, en las caderas, los pies. Que la voz, como murmullo, sin tensiones y sin forzar nada, comience a explorar otros resonadores no utilizados, otras zonas del cuerpo del actor. El ejercicio se realiza libremente y por medio de una exploración del movimiento ligado a la voz.

3. La voz sale al espacio: Luego de encontrar diversas zonas y resonadores dentro del cuerpo, se lanza fuera la sonoridad por medio del movimiento, se intenta, como imagen impulsora, que la voz salga desde los pies y rebote en la pared, que este rebote vuelva al cuerpo, se reciba con la cadera o los hombros o la espalda y se vuelva a enviar hacia otra pared u objeto dentro de la sala.

Este ejercicio no tiene tiempo límite de duración, depende de lo que el actor pueda ir logrando, ya que el *training* de Kurapel es un proceso de re-educación del cuerpo y por ello, se realiza por etapas. Cuando se incorpora un actor nuevo al trabajo, para él, el *training* será menos intenso y más corto que para los demás, de esta manera no se fuerza ni violenta el cuerpo y se va creando resistencia física y emocional para afrontar *trainings* más intensos y extensos y así, resistir sin problemas las altas exigencias físicas de las obras de teatro performance.

Luego de terminada esta segunda etapa del *training*, se continúa con la presencia escénica que se detalla en el siguiente punto.

1.4.6 Actuación performativa de exilio

En este punto quisiera abordar las implicancias prácticas del exilio como dimensión estética de la interpretación actoral del actor performer. Es preciso destacar que he optado por denominar interpretación actoral al desempeño del actor performer kurapeliano puesto que este concepto abarca la dimensión textual (hermenéutica) como la escénica (práctica teatral – performativa). A su vez, he optado por hablar del exilio como dimensión presentacional más que presentación ya que la base es representacional y ésta se fractura por medio del extrañamiento y descentralización performativa. Por ende, no divido en sistemas binarios la concepción kurapeliana, sino más bien, adhiero a la ruptura de los límites de la representación desde la deconstrucción derridiana. Al respecto, Kurapel expone su postura sobre la presentación – representación en su teatro de exilio:

(...) en cuanto a la representación tan atribuida al Teatro, creo que ésta abarca siempre a todas las artes escénicas, ya que se caracteriza por la reorganización de una primera propuesta consistente en la presentación ante el espectador del cruce de diversos signos que provienen de un espacio externo e interno, reinterpretados frente a un público. No creo que ya podamos hablar de presentación como lo opuesto a representación; la presentación es una grieta de la representación. La presentación es una representación velada que introduce el cuerpo y otros signos como materialidades capaces de unir el Centro y la Periferia con una gramática de espacio plural. La Representación sería así el momento crucial de recepción de un lenguaje escénico siempre nuevo que estaría siendo traducido constantemente. En mis obras como en la *Performance*, existe la *Representación-Presentación*. (Kurapel, 2010, p. 216)

Al hablar de exilio como dimensión presentacional hago hincapié en la descentralización, el extrañamiento y la fractura que aporta el concepto, haciendo evidente la herida en cada uno de los componentes escénicos. El exilio es aquella herida que sangra sin posibilidad de sutura, que expone miembros inconexos en un mundo del extrañamiento y dentro de una estética de la insatisfacción. Este exilio es el que aporta, en el teatro-performance, la dimensión presentacional ya que impide a los personajes completarse y completar sus acciones, quebrando, deconstruyendo los límites de la representación al transitar entre el actor y el performer. Kurapel mantiene elementos teatrales, entre otras razones, por aquel elemento de presentación ante un público como afirma a continuación: “(...) es innegable que en todas las *performances* había un

factor importantísimo de “presentación frente a un público”, y es en este punto donde el performer fracasaba al desconocer las reglas de la presentación escénica.” (Kurapel, 2010, p. 214)

El exilio como dimensión presentacional, aporta la improvisación, entendida como una libertad de expresión dentro de límites definidos por el texto teatral performativo, es decir, la visión de mundo, la cultura propia de cada intérprete, las emociones, sentimientos, expresiones, movimientos, duración de ciertas acciones, etc., siempre dentro de una curva dramática que define trayectos, acciones y textos. En este sentido, la multiculturalidad es un soporte que se hace carne en la escena. Son los actores-performers los que van transformando las acciones con su propio aporte cultural, con su sola presencia en escena y su mundo particular.

Ahora bien, ¿cómo se manifiesta en la práctica interpretativa esta inserción del exilio como componente presentacional? Se manifiesta de diversas maneras, por ejemplo, por medio del espacio escénico en el que el actor–performer debe moverse, un espacio no convencional (exiliando al actor y al teatro) que conserva solo restos de escenografías y en donde se hace evidente la ficción del teatro por medio del tratamiento de dicha escenografía como instalación. Este punto no será desarrollado aquí, en su lugar, me enfocaré en aquellos componentes escénicos en los que la inserción del concepto de exilio se manifiesta como dimensión presentacional en la interpretación del actor–performer, como son los exilios actorales/performativos.

Los exilios actorales/performativos son aquellos que involucran tanto los métodos de actuación provenientes del teatro como los de improvisación provenientes de la performance. Ya me he referido a los entrenamientos que se inician con el reconocimiento de cada componente de la curva dramática del texto teatral performativo, es decir, objetivos, unidades y fuerzas de la escena. Es decir, que por medio de la aplicación del método Stanislawski, el intérprete comprende el texto-partitura y discute sus hallazgos con el director para definir juntos la premisa de dirección. Una vez establecidos los parámetros en los que cada actor debe investigar y proponer, se designan lecturas personalizadas que ayudarán a sacar del actor aquella mirada de la que habla Buñuel: “se

trata de un cegar la mirada convencional para que surja la mirada asomada al interior.” (Buñuel. Cit. En: Sánchez Vidal, 2004, p. 133). La observación es fundamental, pero aquella que no vea lo evidente, sino, que reconozca en el Otro aquello que permite la diferencia y que busca la *différance* en su doble sentido, como expone Kurapel, de referir/diferir. Neografismo propuesto por Jacques Derrida (1989) y que refiere al hecho de que algo no se puede simbolizar porque desborda la representación.

A continuación se detallan algunos ejercicios del *training* de Kurapel referidos a la presencia y la proyección escénica.

Ejercicios:

1. El Hara 1: Se inicia luego del *training* vocal. Consiste en abrir el hara, centro energético del cuerpo y que, cuando se logra controlar, deja salir energía hacia todo el cuerpo y hacia el espacio. El Hara se halla cuatro dedos bajo el ombligo y se despierta concentrándose en esta zona, con el cuerpo relajado, pero ya entrenado físicamente para impedir que las tensiones detengan la fluidez de la energía. Se inicia caminando lentamente desde una pared a otra, fijando un punto en esa pared en el que se proyectará la energía que salga del hara. Se enfoca la atención en dicho punto y solo se avanza en la caminata, si se logra no perder la conexión entre el hara y el muro. Cuando se logra avanzar hasta llegar a la pared, se gira y se comienza nuevamente. Luego de haber logrado controlar este pequeño flujo de energía, se acelera la caminata sin perder la conexión lograda.

2. El Hara 2: Una vez que se ha logrado el trabajo del hara anterior con diversos ritmos y velocidades, se inicia a abrir y ampliar la energía que sale del hara. Primero se intenta abrir y llevar la energía a todo el cuerpo, desde el hara hacia los pies y la cabeza. Ampliando y cerrando, de grande a pequeño y viceversa. Posteriormente se realiza el mismo ejercicio de caminar hacia la pared pero cambiando el tamaño del foco en la misma, desde un punto hasta la pared completa. En la medida que este foco se amplía, mayor es la distancia entre el cuerpo del actor y la pared.

3. El Hara 3: Cuando se ha logrado todo lo anterior, se comienza a trabajar el hara en diversas posturas corporales, siempre dentro de una fluidez de movimiento. Se realizan movimientos que doblan el cuerpo, que lo abren, que lo tuercen. No debe perderse jamás el flujo energético del hara durante estos movimientos y se debe jugar con ritmos, intensidades, velocidades, aperturas del flujo energético según las necesidades del cuerpo.

Luego de terminar con estos ejercicios que han abierto el hara, se podrá experimentar con una presencia escénica poderosa, estable y controlable sobre la escena. Es en el hara que habita el principio de la presencia escénica, no en el pecho como suele pensarse. Ubicar la presencia escénica en el pecho del actor solo provoca tensiones que impiden la proyección escénica y la conexión con el espacio y el espectador. A su vez, empequeñece al actor en escena y le resta seguridad a sus movimientos.

Al terminar con este *training*, comienza el trabajo de improvisación de acciones, sonidos, textos, siempre guiados por Kurapel y por las necesidades de la obra que se esté montando. En general, las improvisaciones responden a un previo trabajo de mesa en donde se determinan los objetivos y fuerzas escénicas en acuerdo con Kurapel. También responden a las lecturas que cada actor debe hacer en privado y que le ha encomendado el director para enriquecer aquellas zonas que deben ser fortalecidas para la escena y su personaje.

En el teatro performance podemos hablar de dos tipos de improvisación, una que guarda relación con la preparación de la obra. La otra, la que se da en escena, donde Kurapel deja libre al actor para que entregue en el aquí y ahora escénico, alguna forma especial de contar o moverse que provenga desde su propia individualidad. Así, la improvisación no se da en el hecho de dejar momentos libres para salirse del guion. Por el contrario, todo aquello que se muestra en escena está plenamente ensayado, puesto que la *precisión* es la base del accionar escénico del teatro performance. La improvisación consiste en dejar que el intérprete preste sus emociones, vivencias, lecturas, observaciones, en la concepción y ejecución escénica de su personaje. La improvisación, por ende, no se da por medio de la libertad de hacer, sino, en la libertad de intencionar y transmitir. Kurapel deja, a su vez, breves momentos en los que permite que el actor-performer alargue o interrumpa la duración de ciertas acciones, como por ejemplo, una danza o canto que puede durar más o menos tiempo, según el estado en el que se halle el

actor en el momento escénico y su comunicación con los demás performers. Kurapel no concibe acciones instintivas en escena o funciones corporales como orinar o vomitar o eyacular, puesto que las percibe como antinaturales en un espacio que es evidentemente ficcional y por ende, expuesto a las miradas de espectadores y su proceso de denegación: “La *denegación* se produce no solo en el teatro sino en toda expresión artística y es porque lo natural solo pertenece a la vida cotidiana y a la naturaleza. Nada en escena es como en la vida. Si fuese así, la expresión escénica no tendría razón de existir.” (Kurapel, 2010, p. 210)

Así, cada acción es estudiada y ensayada con suma precisión y siguiendo el texto sin salirse en ningún momento para que cada uno de los elementos escénicos sean protagonistas al mismo tiempo.

Finalmente, los tránsitos que se dan desde el personaje al actor y desde el actor al performer se producen desde la fractura, es decir, sin aviso ni preparación previa que haga al espectador sospechar transiciones. El exilio es un acto abrupto, por ende, entrar y salir del personaje es también un acto abrupto que fractura la concepción de personaje (y por ello, la representación misma) y expone la herida del actor-performer que deambula en espacios exiliados: el actor exiliado del teatro y el performer exiliado de la realidad.

Desde estos exilios surge la interpretación del actor-performer kurapeliano. Una interpretación atravesada por los significados del exilio, hechos carne en cada uno de los componentes de la escena que no poseen jerarquías entre sí.

1.5 El fin del exilio y el retorno a Chile

Kurapel retorna oficialmente a Chile en el año 1996. Regresa con la idea de continuar creando obras teatrales performativas que, si bien, conservarán las características del exilio como el nomadismo, hibridación, interdisciplinariedad, multiculturalidad, cambiaran algunas formas de expresión escénica ya que las condiciones políticas, sociales, culturales eran distintas que aquellas experimentadas en exilio. Al volver, Kurapel se encuentra con las secuelas de la dictadura, un país que no había avanzado para crecer, sino para empeorar las condiciones de los más desprotegidos de una sociedad que vivía de las apariencias, las superficialidades, el

individualismo, el neoliberalismo, la diferencia extrema entre pobres y ricos (y disfrazada gracias a las tarjetas de crédito), la desaparición de la clase media, la deplorable educación, entre muchas otras consecuencias de tantos años de un régimen de ultra derecha y militarizado en el poder. Kurapel volvió a un país que no logra reconocer como propio, no sabe cómo hablar con las personas que pensó, pertenecían a su círculo profesional, artístico, cultural. Cuando hablaba del exilio, de los crímenes del dictador, de los detenidos desaparecidos, del presidente Allende, las personas lo observaban con recelo, como si fuera un paleontólogo hablando de dinosaurios en la más reciente feria de drones. Una de las cosas que lo dejó perplejo fue que las personas, muchos de ellos estudiantes de arte, docentes universitarios, directores de centros artísticos, le dijeran que “se había quedado en el pasado, que esos temas eran viejos y que había que voltear la página y seguir con la vida”. Kurapel, así, se volvió a sentir quebrado, fragmentado, sin pertenencia, exiliado en su propia tierra. Comienza a declarar en diversos recitales y conferencias que está viviendo su segundo exilio, un intraexilio que mantiene hasta los días de hoy.

Parte de esta incomunicación, de esta imposibilidad de hablar bajo los mismos códigos con colegas de teatro, con docentes universitarios, causó que Kurapel terminara renunciando a gran parte de los cargos docentes en los que se desempeñó a su regreso a Chile.

Como su exilio era ahora un exilio artístico, profesional, social, y había perdido la prohibición tácita del no retorno, pero existía la sombra del dictador que aún lo mantenía en cierto sentido “fuera” del país, Kurapel comienza a pensar nuevamente en el exilio y su significado atravesando la escena. Esta vez, debía encontrar otras formas que plasmaran en la escena, lo que en su vida se estaba experimentando, modificado. Es así que abandona el bilingüismo ya que estaba en el país de su lengua madre, abandona los espacios marginales para volver a los edificios teatrales, así, está llevando el exilio al lugar de poder que ha sido invadido por el consumismo y la banalidad. Trabaja con pocos actores, pues no encuentra eco en los actores sin el compromiso que él solicita, una entrega total y absoluta, en cuerpo y alma, en tiempo, que en la actual sociedad significa dinero. La brecha cultural entre Kurapel y los actores que deseaban trabajar con él era tan inmensa que la comunicación era imposible, por ello, el trabajo delicado con el actor era también imposible.

Muchos fueron los cambios que Kurapel experimentó al volver a lo que él pensaba, era el país que había dejado. Sin embargo, no solo el país había cambiado, también Kurapel, que había podido experimentar los avances del primer mundo, avances culturales, tecnológicos, sociales. Por ende, Kurapel exigía a los actores, un tipo de compromiso que solo se puede dar en circunstancias particulares, no solo culturales, sino económicas, pues Kurapel no podía pagar por los meses de ensayos diarios de 8 horas y los actores debían trabajar para vivir.

Así, Kurapel optó por trabajar con una sola actriz estable (quien escribe) e invitar actores a montajes específicos y por un tiempo acotado.

Los espacios para ensayar eran casi imposibles de conseguir. En esta sociedad de mercado, todo depende del dinero. Kurapel lograba encontrar salones prestados en edificios de apartamentos, en centros culturales semi-abandonados, en escuelas de teatro donde dictaba clases, en el patio de su casa. Las obras se ensayaban por seis u ocho meses para ser presentadas solo una vez, pues los lugares para mostrar obras de difícil comprensión, escaseaban.

Estos nuevos problemas que presentaba para su creación el retorno a Chile, se han mantenido a lo largo de los años. Este factor, unido a un deterioro paulatino en la salud de Kurapel, lo han forzado a preparar unipersonales de corta duración, recitales musicales performativos, conferencias y la muestra comentada del film de Jorge Fajardo “*Off off off ou sur le toit* de Pablo Neruda” (1989b).

Actualmente son escasas sus presentaciones en público. Continúa escribiendo libros (teóricos y poéticos), escribiendo textos (obras), componiendo canciones, realizando sus *training* vocales, corporales y musicales diarios y dando charlas y conferencias.

1.5.1 CELTEP: El intraexilio y el segundo manifiesto (1992)

*(...) no resisto el clima, no me acostumbro a beber estas aguas,
y no sé por qué tengo aversión al país.
Mi casa es incómoda, los alimentos nocivos al estómago,
y ni encuentro quien distraiga mis pesares con el trato de las Musas,
ni un solo amigo que me consuele y con su conversación abrevie las cansadas horas.
Languidezco, abatido, en los últimos pueblos del mundo habitado,
y en mi abatimiento suspiro por las mil cosas que me faltan.
Bóvedas celestes!*

(Ovidio, Tristes)

Fernando De Toro nos insta a hablar de los dos exilios de Kurapel, refiriéndose tanto a los aspectos estéticos y hermenéuticos de su creación, como a los aspectos éticos de su situación biográfica, como exiliado y retornado. Es decir, un primer exilio quebequense y un segundo exilio chileno. Al respecto aclara: “(...) Esta realidad del primer exilio quebequense vivida por Kurapel se repite en un segundo exilio: el chileno. (...) su creación como su vida está marcada por estos dos exilios que la nutren. En ambos se habita el margen, no por estar marginado esencialmente, sino como resultado de una decisión ética y estética.” (De Toro, F. 2013, p. 24)

Una decisión que lo ha llevado a renunciar en innumerables ocasiones a diversas universidades nacionales donde se desempeñaba como docente: Universidad de la República (2007), Universidad de las Américas (2011), Universidad Bolivariana (2009), Universidad de Chile (2003 y 2012), Universidad Arcis (2000), entre otras. Argumentando una falta de compromiso ético con el arte y con la formación del ser humano artista: “En toda actividad a la que me comprometo comienzo sin ningún prejuicio y confiando plenamente en todos los participantes. Cuando me doy cuenta que las actividades, los comportamientos y las conductas no corresponden a los postulados que se me han expuesto, renuncio inmediatamente ya que durante toda mi vida he caminado libre, sin ataduras a ningún poder, fiel a mis planteamientos éticos.” (Kurapel, Renuncia, 2009b) Cada una de las renunciaciones fue argumentada en cartas que el creador difundió masivamente para dar a conocer los hechos que motivaron su salida abrupta de cada institución.

Cuando Kurapel retorna a Chile⁸⁹, presenta un segundo manifiesto difundido por la revista Pluma y pincel (1992). En este manifiesto reafirma su condición de exiliado: “Hoy, ya en Chile y frente a los acontecimientos que han transformado la estructura del mundo nos sentimos, somos igualmente exiliados como lo han sido y son todos los creadores. Somos exiliados del *territorio funcionario, del arte rentable*, exiliados voluntarios de la *cultura-comercio*.” (Kurapel, 2002, p. 467) Para el creador, el país que había dejado en 1974 ya no le ofrecía un campo ideológico desde donde seguir creando como ex-exiliado. En su lugar, el país le mostraba las secuelas del paso brutal de una dictadura que había convertido la cultura y el arte en objetos comerciables. Este es uno de los puntos principales de su segundo manifiesto: “El arte nunca ha sido ni será rentable. Rentable fueron y serán siempre el pintoresquismo, las expoliaciones, los biógrafos, valorados para suavizar el maltrato con que la sociedad “**recompensa**” a sus creadores; primeramente los asesina para después convertirlos en mercancías.” (Kurapel, 2002, p. 467) A su vez, pudo presenciar el terrible desgarró que había sufrido la educación y las precarias condiciones en las que vivían y trabajaban, tanto artistas como ciudadanos en general y que los mantenían sobreviviendo en lugar de creando, este impacto lo impulsa a declarar que: “No es concebible en mil novecientos noventa y dos, creadores teatrales sin una sólida plataforma teórica que los aleje de las manipulaciones y de ser meros instrumentos de autoproclamadas autoridades discapacitadas, destructoras del valor expresivo.” (Kurapel, 2002, p. 468)

Esta situación, lo obliga a replantearse su condición de exiliado, pero esta vez, un exilio voluntario y artístico. Para todo exiliado, el momento del retorno guarda un halo de incertidumbre que lo deja sumido en un limbo emocional, guardando secretamente expectativas de lo que será el país de sus recuerdos y sus anhelos. Kurapel no fue la excepción. Desde su llegada ha expresado en diversas ocasiones su descontento con el estado en el que el país quedó luego de la dictadura. En conversaciones con el creador, insiste en comparar la realidad chilena con la norteamericana (canadiense), en donde, a pesar de lo sufrido como exiliado, le fue posible identificar grandes avances en cuanto a la profesionalización del arte y la seriedad con que se

⁸⁹ Kurapel regresa a Chile en 1991 con la obra “Colmenas en la sombra” (junto a Susana Cáceres y Marinea Méndez). Luego vuelve a Canadá hasta su retorno definitivo a Chile, en el año 1996.

enfrenta todo proceso de creación artística. Este choque de realidades, lo condujo a trabajar con muy pocos actores y artistas chilenos, pues su nivel de exigencia no concordaba con la realidad nacional (en cuanto a horas de trabajo y dedicación sin remuneración, habilidades técnicas e interpretativas requeridas a los actores, altos conocimientos teóricos, entre muchas más).

El montaje de nuevas obras se le dificultó en extremo, pues, sumada a estas condiciones que mencioné, se hallaba la falta de subvenciones estatales para sus obras, falta de lugares para presentarlas, falta de un espacio estable de ensayo, condiciones que lo obligaron a estrenar todas las obras sin hacer temporada de ninguna de ellas.

Otro aspecto que cabe mencionar es la condición legal que impedía que la *Compagnie Des Arts Exilio* siguiera funcionando si sus creadores se hallaban con residencia definitiva fuera de Canadá. Es por ello, que en el año 2010 decide fundar el CELTEP, Centro Latinoamericano de Teatro Performance (junto a Susana Cáceres, Claudia Cattaneo y algunos artistas y simpatizantes), con el que siguió funcionando legalmente en Chile. CELTEP sigue presentando las obras unipersonales de Kurapel en diversos congresos y festivales a los que el artista es invitado. Organiza congresos en Chile y publica textos de crítica teórica de divulgación académica sobre el teatro performance kurapeliano. En el año 2014, el creador comenzó a montar breves perfo-conferencias, como él las denominó, y a presentarse en escasas ocasiones en Santiago de Chile. Su estado de salud actual le impide realizar largos montajes y dirigir actores, sin embargo, continúa difundiendo su trabajo por medio de muestras audiovisuales de sus obras emblemáticas, charlas y conferencias en las que expone las causas del exilio que ha experimentado y que continúa experimentando en el país.

Cuando De Toro analiza los dos exilios de Kurapel deja claro que su vida y su obra están absolutamente imbricadas. El creador construye puentes estéticos entre ambos ámbitos y deja traspasar la luz y la oscuridad que su devenir le impone. En su segundo manifiesto expone: “El paradigma creador cambia la putrefacción de la vida queriendo sobrevivir, aunque la creación artística no sea la vida. (...) El teatro no es la vida, siempre lo repetiremos, pero se nutre de ella para concretar su propia significación.” (Kurapel, 1992, pp. 467, 468) En escena, Kurapel ha concretado una propia significación de su vida, pues todas sus obras giran en torno a su biografía, siendo siempre el único personaje – actante con desarrollo dramático y presencia

performativa. Todos los actores-actantes que incorpora a sus obras funcionan como signos ambulantes, como trozos que complementan su propia alteridad, satélites significantes que acentúan la individualidad expresiva del director y demiurgo escénico que es Kurapel. Este es el pilar de esta estética de exilio que crea Kurapel, su propio yo escénico atravesando toda acción. Ahora bien, cuando Kurapel no está en escena, ¿sigue existiendo la estética de exilio? En la segunda parte de esta tesis ahondaré en este aspecto, sin embargo, la experiencia como actriz en el montaje “Apoptosis y necrosis” (2009) presentado en el antiguo Hospital San José (actualmente convertido en recinto cultural), podrá arrojar algunas luces respecto a este tema. Durante la creación de este montaje, el creador se hallaba recuperándose de una cirugía ocular, lo que impidió que pudiera participar como actor, como suele hacer en todas sus obras. En su lugar, delegó funciones esenciales en quien escribe y convocó a dos actrices-bailarinas para los demás actantes-satélites. Kurapel dirigió gran parte del montaje, compuso las canciones, seleccionó las escenas, movimientos, desplazamientos y textos. Sin embargo, este montaje no tuvo las características del resto de su creación, es decir, no hubo componentes escénicos que expusieran, ni explícita ni implícitamente, una estética de exilio. Si bien, los movimientos de las actrices-bailarinas no se hallaban dentro de lo convencional, descentrando los ejes corporales y minimizando los aspectos acrobáticos característicos de la danza, sus trayectos escénicos no se encontraban girando en torno a un personaje-actante que entrara y saliera de la representación y diera sentido a sus significantes, es decir, Kurapel-actor-actante no se hallaba en escena y por ende, solo quedaban los actores signos sin su principal significado: kurapel-exilio. Esta experiencia me conduce a plantear que su estética de exilio es absolutamente personal y ligada a su biográfica y para poder traspasarla a una teatralidad universal, es necesario restar sus aspectos biográficos (unipersonales) y sumar los significados filosóficos (ontológicos), culturales y sociales (multipersonales) del exilio, significados universalizados en los múltiples desplazados, migrantes, refugiados de la humanidad que comportan vivencias infinitas y diferentes entre sí. Es decir, ampliar el espectro de aquello iniciado por este lúcido creador para hacer de su experiencia, la de todo creador escénico contemporáneo.

Su segundo manifiesto expone su visión del Chile que encuentra en 1991 y de su sensación de doble exiliado que comienza a experimentar. Confirma su pensamiento artístico de margen y su compromiso con una escena teatral performativa de la alteridad. Desde su primer manifiesto, hubo cambios en su manera de enfrentar artísticamente los significados del exilio, en el siguiente cuadro, expondré las principales diferencias desde su primer exilio (en Canadá) hasta su segundo exilio (en Chile).

• **Primer Exilio (1974-1995) y Segundo exilio (1996- actualidad)**

Primer exilio	Segundo exilio
Bilingüismo / fractura del lenguaje sin transición entre un idioma y otro ⁹⁰	Abandono del bilingüismo y uso del español o del francés (según el país donde se presente con los unipersonales) / fractura del lenguaje al incorporar palabras en mapudungún (lengua de los Mapuche)
El problema del Otro en su propia biografía de exilio expuesta en las obras / alteridad	El problema del Otro en su visión de los problemas de los marginados / Alteridad
Marginalidad obligatoria provocada por el exilio	Marginalidad más o menos voluntaria, como gesto de rebelión. Una opción más que una situación forzada.
Uso de espacios no convencionales	Uso de espacios mayoritariamente convencionales, salas de teatro, escenarios, galpones adaptados para teatro.
Uso transmedial, uso de cine, diapositivas, video según la curva dramática de cada obra.	Uso abundante de multimedia, cine y video, abandono de diapositivas. Las obras dialogan más con las tecnologías y abandonan la presencia de otros actores en escena.
Mayor peso performativo y desarrollo dramático de sus actores	Menor cantidad de actores, uso de unipersonales en donde solo se encuentra en escena Kurapel. Menor desarrollo de los personajes propuestos y apariciones acotadas de los mismos.
Multiculturalidad de sus actores	Trabaja con pocos actores y éstos son todos chilenos.

Cuadro 2: Diferencias entre primer exilio y segundo exilio de Kurapel.

⁹⁰ “(...) En su primer exilio su lenguaje se desdobra: escribe en francés y en español simultáneamente, reflejando su intento de superar su estado *transnacional* para intentar lograr un estado *translacional*, puesto que no se trata simplemente de un traslado sobre fronteras, sino también de una translación *de mi historia, de mi voz: ¿cómo cuento mi historia y a quién?* Es decir, acceder a una voz que solo puede ser expresada por el doble, por el exiliado que inevitablemente habla dos.” (De Toro, F., 2013, p. 26)

En este cuadro se puede apreciar un cambio en la concepción del exilio y un mayor aislamiento de Kurapel respecto a su trabajo en Canadá. Desde su regreso, ha trabajado cada vez con menos colaboradores y menos actores, llamando esporádicamente a bailarinas, cantantes y actrices a realizar alguna aparición en sus obras, apariciones acotadas y con poca fuerza dramática, más bien realizando acciones que forman parte de una instalación artística performativa. Es decir, se ha alejado más del teatro y se ha acercado más a la performance en cuanto a las obras presentadas. Sin embargo, ha retornado a los espacios tradicionales de teatro y al uso de una sola lengua.

Estos cambios responde a un cambio situacional, pues el exilio que Kurapel siente a su retorno al país, es más bien un exilio voluntario, un exilio artístico que no comporta las mismas características del exilio vivido en Canadá. A su vez, este segundo exilio se provoca por las enormes dificultades que el creador tiene para adaptarse a la nueva realidad del país, una realidad social, política, económica y sobretodo, artística. Realidad muy diferente a la experimentada en un país primermundista como Canadá y que acrecienta en Kurapel la sensación de no pertenencia. Es así como Kurapel renuncia constantemente a los cargos docentes que le ofrecen en importantes Universidades en Chile, lo que lo aleja aún más de una posible adaptación.

Este aislamiento lo afronta realizando recitales performativos y unipersonales con los que se mueve por el mundo. La única y última actriz estable que trabajó con Kurapel en Chile, es quien escribe esta tesis, permaneciendo en la *Compagnie* por 15 años hasta el 2014.

1.5.2 La biennale di Venezia: la performance predomina⁹¹

*Una cosa es cierta: estamos en invierno.
Y hay que apretar los dientes para evitar que choquen entre sí,
hay que partir leña con un hacha de piedra,
y todas las noches hay que llevar el fuego de cueva en cueva
cada vez a mayor profundidad.
También es preciso envolverse cada vez mejor
en pieles de animales muy peludos.*

(LA CUEVA, Yevgueni Zamyatin)

Mucho se ha estudiado el Teatro-performance de Alberto Kurapel, se han analizado diversos aspectos de su creación escénica, sin embargo, la actuación, la presentación propiamente tal, no se ha investigado desde un punto de vista práctico.

¿Cómo se actúa no actuando en el Teatro – Performance de Alberto Kurapel? Como actriz-performer, trabajo en la *Compagnie des Arts Exilio* desde el año 2003, cuando Alberto Kurapel fue invitado a la Bienal de Venecia a presentar su obra “Inesperanzas”. Durante el proceso de montaje de esta performance- teatral, ya comencé a comprender que lo que se me pedía como actriz iba mucho más allá de lo que suponía habitual, al leer sus obras y haber visto algunos videos de montajes anteriores realizados en exilio por Kurapel.

Como primer punto esencial se me pedía tácitamente un compromiso social, ético y humano con la escena. Es decir, el espacio escénico performativo cobraba un sentido universal de enormes responsabilidades. Este espacio era el lugar del despojo y de la entrega total, sin reservas, donde se ingresaba desnudo pero no desprovisto de un pensamiento ni de una postura propia y definida frente al mundo actual (con ello quiero decir un conocimiento penetrado por un pasado que es causa y efecto de nuestro futuro como creadores teatrales).

91 Texto de mi autoría, basado en una conferencia presentada en la Universidad de Chile en el marco del coloquio internacional "Poéticas híbridas: memoria, performance, trasmedialidad en la obra de Alberto Kurapel", realizado entre el 16 y 17 de junio de 2011. Texto publicado por editorial Cuarto Propio en el libro “El teatro de performance de Alberto Kurapel Acercamiento Crítico” (2013a)

Estos postulados, frente a la escena teatral performativa, se traducen en múltiples lecturas que van abriendo los conductos de variadas sensibilidades, y no digo cualquier lectura, sino aquella donde cada actor-performer sea el eco, entregándose en su íntimo mundo creativo.

Para mí, fueron: José Saramago, Gabriel García Márquez, Octavio Paz, Rainer María Rilke, Alejandra Pizarnik, Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos Fuentes, Imre Kertész, Antonio Acevedo Hernández, Gustave Flaubert, Juan Rivano y muchos más. Quienes fueron abriendo aquello que se encontraba latente en mí a la espera de un canal específico de expresión; digo latente, ya que nada se fuerza en el universo del arte; todo se guía, alimenta y fortalece.

Con el director y actor-performer Alberto Kurapel, las conversaciones, la música, la ciudad, se mostraban con una luz diferente, luminosidad atemporal, intemporal. El sentimiento no se subscribía a ninguna época, condición que nos une como seres humanos y nos hace conscientes de nuestra humanidad inmensa y admirable e infinita en el momento de la presentación /representación.

El trabajo de mesa con Kurapel se va transformando así en un análisis, no sólo de la obra, de los actantes, de las improvisaciones, de las denegaciones y los tempos, sino de todos aquellos elementos intangibles que la puesta en escena de su Teatro – Performance involucra, es decir, cine, sonido, iluminación, movimiento, voz, que en ningún momento se encuentran separados de la actuación, que se vuelve presentación sino, que son la médula de ésta. La interrelación entre estos elementos-significantes- significados y referentes, se torna una experiencia nueva y compleja desde el punto de vista del actor, acostumbrado a enfrentarse con las jerarquías sónicas del teatro, convirtiéndose, en la mayoría de los casos, en el simple ejecutor de las órdenes de un director con el objeto de fabricar un producto acabado y aceptable por el mercado.

En el teatro-performance de Alberto Kurapel no puede haber jerarquías ya que rechaza, desde su concepción, la maquinaria del poder.

Ser un signo más de la escena va en diametral oposición a la enseñanza formal que recibí como actriz y como directora, en donde se aspira a ser o dirigir personajes *protagónicos* o secundarios.

En la concepción escénica de Kurapel, el personaje se pone en jaque, lo que no significa que sea menos importante. En cada intersticio de esta estructura teatral performativa, donde hasta

el mínimo detalle es indispensable para la comprensión de la totalidad de su inclasificable obra abierta, polisémica y a-tópica.

Actuar siendo un signo trashumante, exige una concentración y una proyección escénica enormes; la constante interacción del actor- performer con el cine, el video, la radio, la voz en off, las diversidades sonoras, manteniendo siempre el mismo nivel de proyección escénica, requiere ejercicios diarios, disciplina, cuerpos fuertes y mentes abiertas, reflexivas y preparadas para tal exigencia. A esto, se suma el hecho de la intertextualidad presente en la obra de Kurapel.

¿Cómo se enuncian los textos de sus obras? ¿Cómo se integra corporal, emocional, rizomáticamente, el tejido de citas, de diálogos intempestivos con obras de Esquilo, Goethe, Pasolini o con el discurso de Harold Pinter, recibiendo el Premio Nobel de literatura en el 2006, entre parlamentos de vendedores ambulantes que se encuentran en un limbo escénico, siempre en transición, entrando y saliendo de ellos mismos, en donde la palabra es la piel histórica de la humanidad que resuena en las conciencias presentes y ausentes? Estos entes escénicos aparentemente perdidos, nos develan las heridas de todos para no olvidar lo que somos o para olvidar lo que hemos sido, solitarios siempre en esos últimos momentos antes de dar el salto a esa *otra orilla* que lo define y fija todo. Luego no existe el tiempo ni el individuo ni la certidumbre. En esa *orilla kurapeliana* el poder es una falacia, la carne una ilusión y lo que queda es aquella memoria-energía universal que Kurapel impulsa incesantemente y que alimentará otros futuros en los que no habrá nombres.

Luego de un proceso intenso de estudio teórico (hago la distinción únicamente para poder explicar los pasos de la *actuación/presentación* en el teatro performance, donde no se separa la práctica de la teoría), se comienzan los ensayos con conversaciones y con un “sistema kurapeliano” donde todo es siempre un descubrimiento a través de lecturas, de improvisaciones de reconocimiento una y otra vez del espacio escénico y de un riguroso entrenamiento físico y vocal que Kurapel va individualizando según las características de cada actor- performer. Kurapel ensaya en la libertad absoluta de la exactitud, llevando, guiando, dirigiendo imperceptiblemente, haciendo consciente cada paso, cada gesto que el actor- performer realiza en ensayos y que después de pulidos revelará en las presentaciones. Las indicaciones, exhortaciones que va deslizando Kurapel, parecen provenir desde lugares y tiempos desconocidos pero que

tienen su médula en la estructura más íntima y remota del rito. Él sabe extraer una cita de W. Benjamin o un nuevo movimiento del Katakali acercándolos a una obra de Adamov, logrando desenterrar de una memoria emotiva, afectiva, histórica o social el timbre adecuado para el personaje. Su conocimiento del Butoh, del teatro latinoamericano, del teatro africano, de Jacques Lecoq, Kaprov, de Stanislawski, Brecht, Beuys o Artaud hace que aglutine lo mejor de estos creadores, poetas, fortaleciendo una amalgama actoral que nos impulsa siempre a recorrer el proceso de la representación, de la presentación consciente en la construcción de un *personaje performer*, en una escena bullente que se nutre con la sangre de la memoria.

La máscara, el signo tatuado, el afeitado depositan sobre el cuerpo todo un lenguaje: todo un lenguaje enigmático, todo un lenguaje cifrado, secreto, sagrado, que llama sobre ese mismo cuerpo la violencia del dios, el poder sordo de lo sagrado o la vivacidad del deseo. La máscara, el tatuaje, el afeitado colocan al cuerpo en otro espacio, lo hacen entrar en un lugar que no tiene lugar directamente en el mundo, hacen de ese cuerpo un fragmento de espacio imaginario que va a comunicar con el universo de las divinidades o con el universo del otro. Uno será poseído por los dioses o por la persona que uno acaba de seducir. En todo caso la máscara, el tatuaje, el afeitado son operaciones por las cuales el cuerpo es arrancado a su espacio propio y proyectado a otro espacio. (Foucault, 2010, p. 12)

Ejercicios orientales, indios, indígenas de América Latina, adaptados por Kurapel, centrados en las caderas, muslos, pies, para fortalecerlos, re-educarlos y hacerlos resistentes a las demandas del trabajo escénico, son la primera etapa de un montaje, al tiempo que se trabaja la voz: respiración, dicción, modulación, articulación, con el claro objetivo de afinar todos los sentidos expresivos para estar alerta a cualquier inexplorado estímulo escénico.

El Teatro-Performance se desarrolla escénicamente de dos maneras simultáneas: la precisión, por medio del dominio práctico y teórico de la estructura dramática y la improvisación *hic et nunc* para desplegarse dentro de esa estructura. Es esta improvisación la que se sitúa en el ámbito de la obra de Kurapel por medio de la preparación teórica, reflexiva, lúcida de los signos escénicos con sus consiguientes significados y significantes. En este sentido, la *actuación y presentación*, al igual que la obra, permanece siempre abierta a los referentes que mutarán encarnados en entes vivos y presentes: son los *actores performers*, quienes teñirán cada acción con su cultura, su dedicación, su investigación, su entrenamiento y vocación.

En el Teatro-Performance no se es únicamente un intérprete sino un creador de imágenes y sentidos; es así como dentro de este universo, aparentemente indescifrable (por su multiplicidad de aristas significacionales e interpretacionales), se debe dar vida a una expresión particular del *ser escénico* que podríamos llamar *personaje-signo*.

En todo caso, una cosa es segura, y es que el cuerpo humano es el actor principal de todas las utopías. (...) El cuerpo, fantasma que no aparece sino en el espejismo de los espejos y, todavía, de una manera fragmentaria. ¿Acaso realmente necesito a los genios y a las hadas, y a la muerte y al alma, para ser a la vez indisociablemente visible e invisible? Y además ese cuerpo es ligero, es transparente, es imponderable; nada es menos cosa que él: corre, actúa, vive, desea, se deja atravesar sin resistencia por todas mis intenciones. Sí. Pero hasta el día en que siento dolor, en que se profundiza la caverna de mi vientre, en que se bloquean, en que se atascan, en que se llenan de estopa mi pecho y mi garganta. Hasta el día en que se estrella en el fondo de mi boca el dolor de muelas. Entonces, entonces ahí dejo de ser ligero, imponderable, etc.; me vuelvo cosa, arquitectura fantástica y arruinada. (Foucault, 2010, p. 12)

Frente a un texto críptico que no posee emociones evidentes, que no entrega características biográficas y que no relata historias completas sino fragmentos fantasmales de una cultura de lo marginal (entendido como aquel que no entra en los mecanismos de los centros hegemónicos, ni da gusto y por esto es condenado a deambular en los bordes), Kurapel indaga en una corporalidad que concuerda perfectamente en este mundo propuesto, vale decir, un movimiento fuera de los cánones estéticos establecidos⁹². Todo esto es un shock para el actor convencional, ya que debe romper con una tradición inculcada en su formación formal o autodidáctica, reforzada por una serie de estereotipos teatrales y automatismos culturales. No se trata de ir contra la corriente, sino de buscar la corriente exacta y propia, libre de un prejuicio anterior.

La corporalidad que Kurapel busca, es aquel movimiento original de aquel que ha sido inmovilizado por una gran masa. He aquí la paradoja del Teatro- Performance, yo soy también en el otro, que no es igual a mí, y que me reafirma en mi ser yo, un yo escénico, por ende, el planteamiento del despojo no depende únicamente de mí, sino de ese otro que me permite despojarme por medio de la mirada activa; me refiero al espectador que con su sola presencia

⁹² La belleza de los movimientos, de los gestos del rechazo de la vulgaridad en las formas, del ocultamiento de los hilvanes de la construcción escénica.

completa el ritmo de la actuación, donde Kurapel descolla. Lo dice también Mario Lemoine: “Kurapel demuestra sus excepcionales cualidades de actor, la riqueza de su voz, su imponente presencia que llena toda la escena de sentimientos y de un profundo sentido teatral. Kurapel integra la técnica vocal y la de movimiento para colocarse enteramente al servicio de la obra y expresar toda la plenitud en su oficio de actor”. (1994, p. 118)

Yo, como actriz y además como espectadora lo he podido comprobar. Su proyección actoral abarca y sostiene a los que hemos actuado con él y a los espectadores que se han preocupado de ir a ver sus obras aquí en Chile, a pesar de no haber tenido éstas la difusión y divulgación que se merecen, haciéndose creer soterradamente que a Kurapel sólo se le conoce, aprecia y estudia en el extranjero ya que es allí donde ha presentado sus obras. Puedo decir con certeza que he visto en Chile “Colmenas en la sombra ou l’Ésperoir de l’arrière garde” (1992), en la sala Sichel de Santiago, “La Hora Porvenir”, (2001), en Balmaceda Quinta Normal, además de innumerables recitales de su canto y poesía como “Cantos del Forastero”, en Carmen 340, su Recital Poético – Musical como Clase Magistral Inaugural del Magíster de Dirección Teatral de la Universidad de Chile, (2004), “El Ayer de Nuestro Hoy” en Balmaceda Quinta Normal, su obra de Teatro-Performance “El Tiempo Indómito”, que Kurapel realiza basada en “Cien años de Soledad”, en la que además interpreta a Melquíades en la obra de García Márquez, con el nombre de El Alquimista, utilizando las más antiguas dependencias del antiguo Hospital San José, en Santiago, en colaboración con una veintena de actores, escenógrafos, provenientes de múltiples nacionalidades, estudiantes de *The Central Saint Martin’s London School of Arts*, Inglaterra en el año 2006; su participación en “El Festival Internacional de Música Electroacústica *Ai-Maako*” en la sala SCD el año 2006, y su último recital en Interescuelas.6, en la Sala Agustín Siré de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y otras obras donde he actuado junto a él como: “Principio de Incertidumbre” (2006), en la Bienal Deformes, en la Universidad Arcis, “Confines” (2008), en Balmaceda Quinta Normal, en “La Palabra manchada” (2009), en el Museo Vicuña Mackenna, “Necrosis y Apoptosis”, teatro-performance de Kurapel basado en una investigación médica del doctor Wilson Araya, que presentamos junto a Loreto Calderón y Grisel Rico, en el Teatro del antiguo Hospital San José, Santiago, además de haber

presenciado montajes de sus obras por compañías de Santiago y Valparaíso, como es el caso de “Aristas” dirigida por Rocío González y presentada una temporada en el teatro de la Universidad Bolivariana o “Silencioso Perfil” , presentado por la compañía Fauce de Valparaíso en el año 2008, etc.

Decir y hacer en el Teatro- Performance es sentir al Otro en su inmensa complejidad, es también abandonarse para ser encontrado en algún intersticio de la escena teatral performativa, en el recóndito lugar en el que todos somos equivalentes, en el que todos sabemos qué es el dolor, aunque cada cual lo viva desde su propia habitación.

En la estética del nomadismo, el actor- performer no busca pertenecer, busca ser, y este irse definiendo sólo tiene sentido fuera de la jerarquía piramidal.

El Teatro-Performance traspasa ese tiempo concreto para entrar en el tiempo esencialmente ritual, ya que es un retorno a los orígenes del hombre como ser exiliado. Kurapel, anuncia: “Al referirme al rito, lo hago tomando las características más preponderantes que lo caracterizan, como son las acciones repetitivas sobre la base de reglas desplegadas por una tradición que ha tenido siempre una autoridad, cuya función es la de cuidar que las normas se mantengan invariables a través de los tiempos.” (2009, p. 4)

Como actriz performer he palpado este rito en diversos aspectos de la creación siempre comprometida con los sin voz, la preocupación constante y el amor hacia el ser humano, la asimilación del Otro, del diferente como parte de la construcción de la propia identidad, la consecuencia con los principios y el compromiso con el presente y el futuro de nuestra historia, la concepción del arte como ente transformador. También lo he experimentado en el rigor de los ensayos, la puntualidad, el respeto al espacio escénico y al espectador, creando obras con un profundo sentido de responsabilidad social y humana, mostrando en escena todo aquello que no se desea observar, me refiero a lo que al caminar por las calles del centro de Santiago o de alguna población marginal nos es molesto a la vista: el hambre, el abandono, la deplorable educación y la consecuente cesantía, la injusticia social que carcome al hombre moderno y lo sumerge en una total indolencia. Kurapel centra su búsqueda en:

(...) encontrar nuevos modos de expresión escénica, en los que el creador a través de su cuerpo, su gestualidad, su palabra, fuese sujeto y objeto de la representación, capaz de transmitir el horror de la realidad, sin tratar de imitar dicha realidad. (...) nuestro Teatro-Performance nació de la profunda necesidad de replantear en exilio el concepto de representación y el cosmos escénico, desde la situación de artista excluido, marginado, en la que me encontraba.” (Kurapel, 2009, p. 4)

Todos somos desterrados y es esta nuestra condición, sin embargo, muchos han permanecido en el peldaño más alto de la pirámide de jerarquías y han olvidado su condición de diáspora. Al respecto, Clarissa Kugelberg, señala: “La doble identidad no es problemática para el individuo, pero se hace problemática a causa de la categorización que hace el entorno: debes ser o lo uno o lo otro, “nosotros o ellos”. Ser las dos cosas es difícil de aceptar para los demás.” (2000)

Como actriz, he vivido este exilio como condición estética dentro de la creación teatral performativa de Kurapel. Una creación concebida desde la idea de restaurar la condición paradisiaca en escena (Ver Eliade, 1953), como el chamán durante su viaje extático; condición de comunicación democrática entre los signos escénicos que constituyen la escena teatral performativa.

Una vez fijada la estructura, se incorporan los otros signos escénicos: vestuario, instalación, multimedia, sonido. Cada uno implica un nuevo desafío para la actuación, al no ser elementos convencionales, por ejemplo: vestidos de tela con trozos de cobre adheridos, máscaras de aluminio, jaulas en la cabeza o televisores como bebés en la espalda de una madre indígena. Se debe mantener el movimiento y la voz trabajados sin ninguna modificación, recordando que la precisión es imprescindible para que todo sea un solo cuerpo escénico.

Una luz que entre tarde, una salida de personaje antes de tiempo, va a transformar los sentidos de la obra, he aquí la importancia de tener equipos de sonido, iluminación, etc., de excelente calidad y técnicos que posean el conocimiento, cultura y sensibilidad para manejar esos otros signos. Entonces, ese llamado técnico, debe ser, en el Teatro- Performance, un actor más de la obra. Nada se oculta, todo se devela ante el espectador. Al igual que en la vida, el proceso es tan importante como el fin, es éste el que le dará sentido y forma.

Como el actor - performer es un marginal, evidentemente no tiene acceso a tecnologías de punta, pero esto, al contrario de ser un impedimento, es un incentivo para seguir acentuando la condición de exiliado escénico. ¿Cuál es, entonces, la tecnología a la que puede acceder un exiliado? La basura de unos es el tesoro de otros, nos iluminaremos pues con linternas, ampollitas. El espectador es transportado a una realidad incómoda, la de exiliado, y el actor - performer debe transitar con el peso de la precariedad.

Al llegar el momento de la primera función se debe estar absolutamente presente en todo. Los espacios no convencionales: galpones, vertederos, hospitales abandonados, implican un reto para el actor, como también la proximidad del espectador. Este espacio viene a constituir una presencia concreta de realidad que será invadida de artificialidad. Pero el espacio se resiste y es entonces que la *representación* no basta para habitarlo, allí entra la *presentación* proveniente de la *performance*. Esta se manifiesta por medio del bilingüismo, donde, al no haber transición entre un idioma y otro, se crea un tercer espacio lingüístico (como el chamán durante el trance hablando la lengua secreta de los dioses), única posibilidad de comunicación en este espacio concreto. La permanente exhibición de los hilvanes de la construcción dramática, viene a denotar la condición de obra abierta en constante reconstrucción, permitiendo que el espacio se exprese con su materialidad y lo que ésta transporta, rizomas de vidas e historias pasadas que se poseionan del actor y del espectador. Esta apertura de la obra y del espacio es lo que permite la trascendencia de lo real, de lo profano:

En el interior del recinto sagrado queda trascendido el mundo profano. En los niveles más arcaicos de cultura esta posibilidad de trascendencia se expresa por las diferentes imágenes de una abertura: allí, en el recinto sagrado, se hace posible la comunicación con los dioses; por consiguiente, debe existir una «puerta» hacia lo alto por la que puedan los dioses descender a la Tierra y subir el hombre simbólicamente al Cielo. (...) la teofanía consagra un lugar por el hecho mismo de hacerlo «abierto» hacia lo alto, es decir, comunicante con el Cielo, punto paradójico de tránsito de un modo de ser a otro. A menudo ni siquiera se precisa una teofanía o una hierofanía propiamente dichas: un signo cualquiera basta para indicar la sacralidad del lugar. (Eliade, 1953, p. 18)

Personajes – performers que entran y salen de la artificialidad para gritar que no encuentran puerto de llegada ni partida en este lugar de indeterminación conceptual, pero que,

sin embargo, no viven fuera de él. Es allí, donde entra en acción el signo: “Se pide un signo para poner fin a la tensión provocada por la relatividad y a la ansiedad que alimenta la desorientación; en una palabra: para encontrar un punto de apoyo absoluto. (...) Una creación implica superabundancia de realidad; dicho de otro modo: la irrupción de lo sagrado en el mundo.” (Eliade, 1953, p. 19)

La proximidad del espectador es una condición del rito, siendo un participante fundamental de la ceremonia sagrada. Su presencia hace posible la comunión de signos y los sentidos que comporta cada uno de ellos en un espacio sacro que permite la creación, que hace posible la “fundación de otro mundo”:

(...) allí donde lo sagrado se manifiesta en el espacio, lo real se desvela, el mundo viene a la existencia. Pero la irrupción de lo sagrado no se limita a proyectar un punto fijo en medio de la fluidez amorfa del espacio profano, un «Centro» en el «Caos»; efectúa también una ruptura de nivel, abre una comunicación entre los niveles cósmicos (la Tierra y el Cielo) y hace posible el tránsito, de orden ontológico, de un modo de ser a otro. Y es una ruptura semejante en la heterogeneidad del espacio profano lo que crea el «Centro» por donde se puede entrar en comunicación con lo «trascendente»; lo que, por consiguiente, funda el «Mundo», al hacer posible el centro, la orientatio. (Eliade, 1953, p. 40)

Este centro es el tejido del misterio del alma humana que sorprende y conmociona los cimientos de la artificialidad, cuestionando lo real en un tiempo indeterminado llamado *escena teatral performativa*. El movimiento, la voz, la gestual, entonces, se vuelven reflejos del Hombre – Actor – Performer, que, por medio de su riesgosa exposición, materializa la esencia de nuestra historicidad.

Llega el momento de dar inicio a la obra y aquella improvisación cobra real sentido. Escucharse, escuchar el espacio es estar al servicio de las fuerzas escénicas. Ser aquí y ahora es la única regla del ritual escénico performativo.

Al terminar la función y encontrarnos lejos de los aplausos, abrazos, felicitaciones, al encontrarnos en aquel lugar solitario, tierra de nadie, lugar de silencio y reflexión, viene a nosotros la corroboración de nuestro estigma marginal: nuevamente la incertidumbre: ¿Podremos volver a presentar esta obra?

1.5.3 El laboratorio, el director y el montaje de las obras

Kurapel concibe al director teatral como aquel único creador en y del hecho escénico, encargándose de enseñar a los actores aquello que él concibe como espectáculo, la técnica y las directrices a seguir para los *trainings* y las diversas etapas del montaje. Kurapel, en efecto, como director, es el único que propone dentro del proceso de montaje de una obra, no permitiendo las sugerencias de los actores durante los ensayos. Las propuestas de actores se aceptan al nivel de emociones y energías puestas en la interpretación del ‘personaje’. Así, Kurapel opta por una dirección demiúrgica del hecho escénico. Es decir, su dirección se podría definir como no mayéutica. La diferencia entre estas dos formas de enfrentar la dirección y el montaje de las obras, así como el trabajo de laboratorio, es que el demiurgo⁹³ es el “maestro, supremo artesano, hacedor”; en cambio, el mayeuta es el que ayuda a procrear, es decir, quien guía los pasos para que todos los participantes sean creadores del hecho escénico.

En este sentido, el mismo Stanislavski se inició como un demiurgo, sin embargo, en su segunda etapa de investigación cambió su visión de la dirección hacia la mayéutica, convirtiéndose en lo que Cruciani llama el director-pedagogo (1985). Este cambio trajo consigo un mayor aprovechamiento de las capacidades creativas del actor y una relación más participativa con el director y en el proceso de montaje. Al respecto, para poder comprender mejor el impacto de este cambio en la concepción de la dirección escénica, cito a Stanislavski, que ya en el 1929 declaraba que:

En el período en que el director era un déspota - período iniciado con los Meininger y que dura hasta ahora incluso en algunos de nuestros teatros más avanzados – él construía todo el proyecto del espectáculo, indicaba el esquema general de las partes, tomando en consideración naturalmente a los actores que participaban y mostrándoles toda la 'labor'. Yo mismo, hasta hace pocos años atrás, seguía este método de producir dramas. Pero ahora he llegado a la convicción de que el trabajo creativo del director debe proceder al unísono con el de los actores y no anticiparlo ni reprimirlo. *Él [director] debe facilitar la creatividad de los actores, supervisarla e integrarla, asegurándose de que se desarrolle naturalmente y solo desde el verdadero centro artístico del drama.* (Stanislavski, 1929, p. 134)⁹⁴

⁹³ La palabra demiurgo proviene de los dos términos griegos: *démos* y *érgon*, respectivamente, pueblo y creador.

⁹⁴ Traducción libre de: “Nel periodo in cui il regista era un despota – periodo iniziato con i Meininger e che dura fino ad oggi perfino in alcuni dei nostri teatri più avanzati – egli costruiva tutto il progetto dello spettacolo, indicava

Este planteamiento, que había declarado ya cuatro años antes en una carta al estudioso S. D. Baluchaty⁹⁵, le permitió comenzar a indagar en las acciones físicas de los actores y plantear una nueva etapa en la labor del actor consigo mismo, que habitualmente es confundida con un abandono de su método inicial. Stanislawski advierte que el actor es un creador que requiere de un director que lo guíe en este proceso y que, a su vez, sea un espectador del proceso, el primer espectador que con la mirada experta podrá conducir los impulsos creativos de todos los participantes. Así, no solo valora las propuestas de sus actores, sino que predispone al actor para entregar lo que dentro de él comienza a producirse y/o despertarse.

Es paradójico que Kurapel se plantee como un demiurgo, sin embargo, este hecho responde a la forma en la que concibe su teatro performance de exilio, es decir, a que sus obras son su propia biografía y experiencia de exilio puestas en escena, por ende, él es el único personaje y único creador que conoce los procesos internos del sentir del exiliado. Los actores son vistos, por Kurapel, como signos que ubicará al mismo nivel jerárquico de los elementos escenográficos o de la multimedia. Así, el actor no interpreta personajes, sino conceptos encarnados que deben dejar ver un fragmento del único personaje: Kurapel.

Kurapel utiliza el método Stanislawski para guiar los procesos de enfrentamiento escénico de actores como signos del espectáculo, no como una guía para un trabajo participativo entre actor y director para la creación escénica. Así, su laboratorio teatral responde a las características de una propia experimentación, donde diseña el espacio y ordena los elementos que en él deben aparecer. Esta concepción del director es previa a la que Stanislawski ya planteaba en 1925, sin embargo, en el teatro performance kurapeliano resulta ser el único método de trabajo posible.

lo schema generale delle parti, prendendo in considerazione naturalmente gli attori che vi partecipavano e mostrava loro tutta la 'faccenda'. Io stesso fino a pochi anni fa seguivo questo metodo di allestire i drammi. Ma ora sono giunto alla convizione che il lavoro creativo del regista deve procedere all'unisono con quello degli attori e non precorrerlo né reprimerlo. *Egli deve agevolare la creatività degli attori, sorvegliarla e integrarla, vigilando che si sviluppi naturalmente e solo dal vero nucleo artistico del dramma.*"

⁹⁵ Traducción libre de: "(...) questo metodo delle vecchie *mises en scène* appartiene alla figura di regista-despota con cui ora io conduco una lotta aperta, mentre le nuove *mises en scène* vengono fatte dal regista in stretta dipendenza con l'attore." (Stanislawski. Cit. En: De Marinis, 1999, p. 160) (Traducción de la autora: "(...) este método de la vieja *mises en scène* pertenece a la figura del director-déspota hacia quien ahora dirijo una lucha abierta, mientras que las nuevas *mises en scène* son hechas por el director en estrecha dependencia con el actor".)

De Marinis propone otro ejemplo de director-pedagogo: Bertolt Brecht, que ya en 1951-52 concibe la dirección como un trabajo de grupo, como un experimentar, investigar y crear junto al actor, colocándolo al mismo nivel de importancia que el director y el dramaturgo (si lo hay) en los procesos de montaje y preparación de los espectáculos. Es necesario comprender que la historia de la dirección escénica es bastante reciente, sin embargo, los cambios en la concepción de la misma y las formas de ejercerla, se han producido velozmente desde inicios del 1900, como expone De Marinis:

El de director-mayeutá es el modelo que ha prevalecido claramente desde cierto momento del siglo XX en adelante, al menos en términos teóricos: como nota, por ejemplo, Josette Féral en la introducción a su reciente colección de entrevistas con un gran grupo de directores contemporáneos, hoy casi nadie admite ser ejecutivo, autoritario. Más interesante es notar en qué imagen y en qué función se ha traducido a menudo este modelo: el director como primer espectador o espectador necesario del actor. (De Marinis, 1999, p. 161)⁹⁶

En este sentido, es necesario aclarar que cuando Kurapel habla de su concepción de actor performer como creador y chamán de la escena, lo hace para referirse a la generalidad de lo que todo actor debe ser en potencia, de él mismo como actor o del actor dispuesto a seguir con precisión las indicaciones del director. Creador porque puede llenarse de imágenes que luego aflorarán en escena por medio de sus músculos, de su proyección escénica, de su voz, sin embargo, en el proceso de creación del espectáculo, éste debe permanecer obediente y dispuesto a lo que el director indica. Diversa es la experiencia de Kurapel como pedagogo de estudiantes de teatro, allí, Kurapel no solo permite que el actor proponga (siempre dentro del mundo concebido por él), sino que espera que sea el actor quien le muestre sus ideas del personaje, sus movimientos e incluso, algunos textos.⁹⁷

⁹⁶ Traducción libre de: “Quello del regista-maieutá è il modello nettamente prevalente da un certo momento in poi nel Novecento, almeno sul piano delle enunciazioni teoriche: come nota, ad esempio, Josette Féral nell’introduzione alla sua recente raccolta di interviste con un folto gruppo di registi contemporanei, oggi quasi più nessuno ammette di essere direttivo, autoritario. Più interessante è notare in quale immagine e in quale funzione questo modello si sia spesso tradotto: il regista come primo spettatore, o spettatore necessario, dell’attore.”

⁹⁷ Esto lo pude comprobar como ayudante de Kurapel en las materias que impartía en diversas universidades donde dictaba lecciones de actuación y de dirección, también como su alumna durante mis estudios de magister en dirección teatral en la Universidad de Chile (3 años antes de iniciar mi trabajo como actriz de sus montajes) y como actriz de sus diversos espectáculos. Las tres experiencias fueron totalmente distintas entre ellas, pudiendo conocer en profundidad al Kurapel director, profesor y colega.



Figura 19: Obra “Confines”. Alberto Kurapel y Claudia Cattaneo. Presentada el 18 de enero de 2007 en Balmaceda 1215, Pabellón Quinta Normal, Santiago de Chile. (Fotografía de José Valdivia)⁹⁸

Volviendo al concepto de director espectador propuesto por De Marinis, cabe señalar que los exponentes más representativos de esta concepción son Barba y Grotowski. Éste último, expresa en una conferencia dictada en 1984 en Italia, titulada “El director como espectador de profesión” (publicada en 1986), lo siguiente:

El director es alguien que les enseña a los demás algo que él no puede hacer. Pero, precisamente, se sabe que: "Yo no sé hacer esto, pero soy un espectador", en este caso puede volverse creativo. E incluso puede convertirse en técnico, porque en esto hay una técnica precisa y compleja. Solo que esta técnica no se puede recibir en ninguna escuela, solo se aprende con el trabajo. (...) uno de los problemas esenciales de la profesión del espectador, es decir, del director que observa [es] tener la capacidad de dirigir la atención; la propia y también la de los otros espectadores que llegarán. (Grotowski, 1986, pp. 30,31)⁹⁹

⁹⁸ Fotografía del archivo personal de Claudia Cattaneo.

⁹⁹ Traducción libre de: “Il regista è qualcuno che insegna agli altri qualcosa che lui non sa fare. Ma per l'appunto, se sa: “io questo non lo so fare, però sono uno spettatore”, in questo caso può diventare creativo. E può diventare perfino un tecnico, perché in ciò vi è una tecnica precisa e complessa. Solo che questa tecnica non la si può ricevere in nessuna scuola, la si apprende solo col lavoro. (...) uno dei problemi essenziali del mestiere dello spettatore, cioè del regista che guarda [è] quello di avere la capacità di guidare l'attenzione; la propria e anche quella degli altri spettatori che arriveranno.”

Esta capacidad que plantea Grotowski, de dirigir la atención hacia lo que acontece en escena debe ser uno de los pilares del director espectador, siendo un especialista en las tensiones que generan las situaciones escénicas en el espectador y que lo hacen entrar en el juego espectacular. Es importante recalcar que Grotowski asume este proceso de dirección dentro de un método de trabajo de experimentación que él denominó laboratorio teatral, es decir:

(...) un método de investigación del comportamiento escénico que fuese más allá de la incorporación de una variedad de técnicas que se quedaran solo en el desarrollo de destrezas corporales. Su enfoque iba dirigido a profundizar en la búsqueda de un entrenamiento más verdadero para el actor, en el sentido de obtener de este un compromiso real, profundo y auténtico que le permitiera sobrepasar la atención sobre los aspectos técnicos de su trabajo y vencer las resistencias, bloqueos y dificultades personales, para dejarse llevar por una expresión física libre de condicionamientos mentales; en suma cómo hacer del uso de las técnicas un aliado para el trabajo de liberación creativa del actor y no un fin o condicionante de las capacidades expresivas. (Sierra, 2015, p. 56)

En una conferencia dictada por Mario Biagini¹⁰⁰, director de “*The open program of the workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*” de Pontedera, aclara que para Grotowski no era importante el entrenamiento del actor, sino, el proceso de creación. El entrenamiento solo se debe realizar cuando hay tiempo para ello, lo mejor es dedicarle tiempo a la creación, proceso durante el cual, el cuerpo del actor y sus sentidos se entrenan con un objetivo natural que lo conduce a la libertad total. Este aspecto del laboratorio de Grotowski no es bien comprendido por muchos de los directores jóvenes que ven en sus escritos (donde relata los ejercicios del entrenamiento del actor) una guía para el *training* riguroso y forzado de sus actores y estudiantes.

La libertad y la naturalidad se dan dentro de un ambiente no forzado. El cuerpo – mente del actor necesitan de condiciones adecuadas para dejar fluir la energía creativa. Cuando se trabaja con el objetivo de crear y no de entrenar, todo el Ser se pone en alerta, se despiertan aquellas

¹⁰⁰ Dictada en Bologna, el lunes 27 de noviembre de 2017 a las 16:00 en el Laboratori dell’arti/Teatro. Con la presentación introductoria de Marco De Marinis, en el marco del proyecto “Il ritorno del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards II”.

zonas que generalmente se hallan desconectadas cuando solo se entrena el cuerpo y se llega a una concentración creadora.

En este sentido, Kurapel realiza un trabajo de laboratorio muy distinto, concentrándose en el entrenamiento del cuerpo y la voz, de la presencia escénica, para luego comenzar el montaje de la obra. La creación se halla fuera del alcance del actor y de los ensayos. Kurapel encarga pequeñas tareas a sus actores mientras monta sus obras: realizar una secuencia de movimientos dentro de cierta dinámica y objetivo, leer algunos textos que ayudarán a comprender ciertos aspectos del texto, copiar los parlamentos en un cuaderno para ir comprendiendo cada palabra, estudiar ciertas canciones, etc., para luego mostrarlo durante los ensayos y ser incorporado o no a la obra. Igualmente sucede con la improvisación (que ya he mencionado anteriormente), es una improvisación guiada, entendida como forma de intencionar, de prestar emociones, de poner la energía, más que como una forma de crear por medio de la experimentación del actor en total libertad.

Durante los ensayos de los espectáculos, Kurapel dirige al actor para que cada parte del texto sea llevado a escena de forma precisa e idéntica, pues ya se ha podido estudiar el texto durante el proceso de trabajo de mesa. Se inicia con la planta de movimiento, debe aprenderse a la perfección, con los tiempos exactos de entradas y salidas, lo que ayudará luego a la incorporación de otros signos como la multimedia o la música y el sonido. Como Kurapel siempre actúa en sus obras, éste no se incorpora a los ensayos como actor, por ende, las partes en las que él participa no se ensayan con él. Luego de dominar la planta de movimiento, se inicia el trabajo de texto y expresión corporal de los actantes escénicos. En esta parte, Kurapel marca cada pausa, cada respiración y cada gesto del actor para que se encuentren dentro de la concepción que él tiene del espectáculo terminado. Finalmente, se prueban algunos ensayos con el vestuario (cuando se encuentra listo para ser utilizado).

Los actores jamás ven ni ensayan la obra completa y terminada, pues los otros signos escénicos se incorporan solo frente a público, cuando se presenta el espectáculo. Por ello, la precisión es una necesidad imprescindible. En la función se puede interactuar por primera vez con el cine, el video, las instalaciones escenográficas, los elementos de la escena, los vestuarios, el sonido y Kurapel, que se incorpora recién como actor del montaje. Este proceso se lleva a

cabo en todas las obras que dirige y actúa Kurapel. Es este el verdadero sentido de la improvisación guiada de la que habla Kurapel, pues es en la función que se actúa por primera vez toda la obra. Así, el actor tiene la obligación de mantener el estado de alerta durante toda la función, más que por las materialidades escénicas, por la interacción con el propio Kurapel, con quien se mantienen siempre una fuerte conexión energética sobre la escena. Esta forma de montar las obras exige del actor, altas capacidades para afrontar cualquier situación que surja fuera de lo planificado durante los ensayos.

Distinto es cuando Kurapel solo realiza las labores de director, sin participar de la actuación en la obra. En estos casos, ensaya paso a paso todo el espectáculo con la mayor cantidad de elementos posibles.

La concepción de espectáculo de Kurapel es aquella de Molinari: “Espectáculo sería todo lo que se prepara intencionalmente para ser observado, pero también vivido.” (Molinari-Ottolenghi, 1979, p. 7. Cit. En: De Marinis, 1988, p. 200)¹⁰¹ Esto quiere decir, en primer lugar, que es fundamental la comunicación con los espectadores para que se viva la experiencia y, en segundo lugar, que ninguna expresión delante de un espectador es natural pues es realizada para ser vista por otros. Así, Kurapel trabaja con gestos, movimientos, voces que son notoriamente artificiales (fuera de la cotidianidad de la vida), dejando ver todos los hilos de la construcción escénica. Es en este aspecto que Kurapel representa y hace evidente la representación. Luego, esta artificialidad es fracturada por la presentación performativa que obliga al actor a salir del personaje y a interactuar con las materialidades de la escena de manera natural. Cuando Kurapel sale del personaje y da indicaciones de director: “apagón, *black out*, Susana”, es cuando irrumpe la performance. Solo Kurapel representa personajes, por ende, solo Kurapel entra y sale del teatro (a la performance).

¹⁰¹ Traducción libre de: “Spettacolo sarebbe tutto ciò che viene allestito intenzionalmente per essere osservato, ma anche vissuto.”

1.6 Teatro *en/de* exilio: Teatro Nucleo de Horacio Czertok y Cora Herrendorf

La compañía Teatro Nucleo¹⁰² es la que más se acerca al trabajo que Kurapel realizó con su *Compagnie des Arts Exilio*, compartiendo incluso las mismas circunstancias políticas que originan el hecho espectacular atravesado por el exilio. Teatro Nucleo tiene una larga trayectoria, fundado en 1974 en Buenos Aires por los actores Horacio Czertok y Cora Herrendorf, inicia su trabajo escénico como Compañía teatral y política Comuna Baires.

Czertok, nace en Comodoro Rivadavia, en la Patagonia argentina en el año 1947. Mientras estudiaba electrónica se acerca al teatro que sentía como una herramienta para transformar la sociedad. A los 19 años crea su primer grupo teatral en su ciudad, Comodoro Rivadavia, presentando el primer espectáculo formal: “Juegos 1” (1969). Dos años después, en el Centro Dramático Buenos Aires (creado por Comuna Baires de Renzo Casali, Liliana Duca, Coco Leonardi y Antonio Llopis), inicia su investigación que posteriormente continuará en exilio. En el Centro Dramático conoce la metodología de laboratorio teatral, “el teatro como un laboratorio para una vida nueva, dedicado a una ética que quería como centro focal de la existencia humana el arte, a lo cual todo era consagrado” (Czertok, 2010, p. 229)¹⁰³

¹⁰² La bibliografía principal que orienta el estudio de la compañía Teatro Nucleo, es el libro escrito por Horacio Czertok, “Teatro in esilio: appunti e riflessioni sul lavoro del Teatro Nucleo” (2010, ediciones Teatro Nucleo, tercera edición), en donde se expone un estudio de Ferdinando Taviani (“Il teatro è l’arte di lottare”), un prefacio de Gerd Koch, (Universidad de Berlín) y una intervención teórica de Manuela Rosetti (“Materiali per una storia del Teatro Nucleo”). La segunda edición (año desconocido) pertenece a Editoria e Spettacolo. La primera edición (1999), perteneciente a Bulzoni editore (Roma), fue revisada y ampliada con los comentarios analíticos de Daniele Seragnoli y Barbara Di Pascale. Estos estudiosos han escrito otro excelente artículo: “Il gabbiano di Anton Cechov. Punti di vista e primi piani su una creazione di Teatro Nucleo”, 1996, Teatro comunale de Ferrara. La edición que utilizo para esta investigación es la tercera.

¹⁰³ Traducción libre de: “il teatro come un laboratorio per una vita nuova, all’insegna di un’etica che voleva come centro focale della esistenza umana l’arte, cui tutto era consacrato”

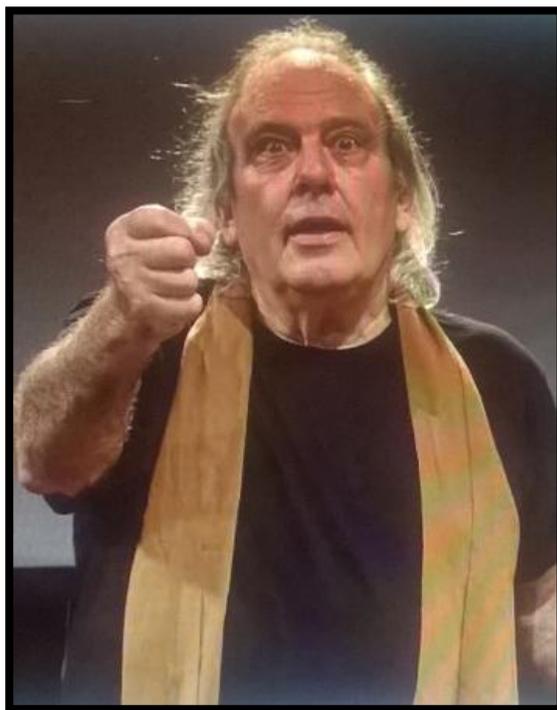


Figura 20: Horacio Czertok, co-creador y director del Teatro Nucleo de Ferrara. Teatro en/de exilio. Fotografía de Paolo F. Peloso.¹⁰⁴

En el mismo Centro, conoce a la joven actriz Cora Herrendorf, con quién se casará y tendrá dos hijos, Natasha (actual co-directora del Teatro Nucleo) y Max. Juntos formarán una extensión del grupo teatral Comuna Baires en 1974. En febrero del mismo año, Horacio Czertok es secuestrado y torturado por un comando armado de las Fuerzas *TresA* (Alianza Anticomunista Argentina), siendo amenazado con su inminente asesinato y el de todo su grupo teatral si no abandonaba el país. Este hecho determina la salida del grupo Comuna Baires hacia Italia (Milán), permaneciendo solo Czertok y Herrendorf en Argentina para formar el grupo teatral Nucleo y la revista *Cultura*. Ante la urgencia política que vivía el país, Teatro Nucleo se dedicó a crear una serie de proyectos interdisciplinarios con claros objetivos sociales, siempre manteniendo el trabajo de laboratorio del arte y del actor, considerando que la mayor necesidad era la ayuda terapéutica de los que estaban siendo recluidos y torturados y de pacientes toxicodependientes. Así, iniciaron talleres con operarios sanitarios y comenzaron la divulgación

¹⁰⁴ Todas las fotografías de Teatro Nucleo fueron extraídas del sitio oficial del grupo: <http://www.teatronucleo.org/tag/horacio-czertok/>

de las investigaciones que realizaban, a través de la revista *Cultura*, cuyo primer número sale en junio del 74, alcanzando a publicar ocho en total hasta 1978. En la revista publican sus primeros manifiestos, donde declaran sus objetivos como compañía teatral social:

Nucleo es un teatro mental, no un lugar topográfico, donde algunas personas pueden vivir de acuerdo con las propias ideas sobre la vida. El grupo tiene diversos rostros, en cuanto presenta espectáculos de varias tipologías, produce proyectos interdisciplinarios con impacto sociológico y cultural, crea situaciones pedagógicas. Se compromete en crear relaciones con las instituciones públicas y privadas, para realizar programas comunes sobre enfermedades de origen sociocultural o toxicodependencias. (...). (Czertok, 2010, p. 230)¹⁰⁵

El grupo gozaba de cierta independencia económica gracias a la venta de la revista, lo que les permitía libertad de escoger proyectos y lugares y les aseguraba un público fiel que era aquel que compraba la revista. Esto se vio interrumpido con el golpe de Estado argentino de 1976. En 1975, Teatro Nucleo crea su primer espectáculo “Herodes”, un espectáculo sobre la tortura que, un año antes del golpe de Estado, ya se podía evidenciar en el país. Este espectáculo los conduce a diversos festivales y encuentros en Italia y Europa, marcando un antes y un después para la compañía que ahora se encontraba con un objetivo político claro, la denuncia de lo que estaba ocurriendo en Argentina y que era totalmente desconocido por el resto del mundo.

El grupo estaba impregnado de la fe en las posibilidades de la acción cultural como una condición indispensable para crear una nueva conciencia de la realidad social. Ya en ese momento había cierta falta de confianza en la posibilidad de generar cambios políticos significativos, a través de la acción política tradicional. Por lo tanto, la acción del grupo también se dirigió a los políticos militantes tradicionales. Sin embargo, no éramos un "grupo de izquierda": simplemente queríamos hacer un teatro donde el trabajo del maestro fuera lo más importante. Habíamos leído Grotowski, habíamos leído las experiencias del *Living Theater*. Eran muy importantes para nosotros, como iluminaciones. (Czertok, 1985)¹⁰⁶

¹⁰⁵ Traducción libre de: “Nucleo è un teatro mentale, non un luogo topografico, dove alcune persone possono vivere d'accordo con le proprie idee sulla vita. Il gruppo ha diversi volti, in quanto presenta spettacoli di varia tipologia, produce progetti interdisciplinari con impatto sociologico e culturale, crea situazioni pedagogiche. Si impegna in rapporti con istituzioni pubbliche e private, per realizzare programmi comuni riguardanti le malattie di origine socioculturale o le tossicodipendenze. (...)”

¹⁰⁶ Traducción libre de: “Il gruppo era pervaso dalla fede nelle possibilità dell'azione culturale quale condizione indispensabile per creare una nuova coscienza della realtà sociale. Già in quel periodo si nutriva una certa sfiducia nella possibilità di generare cambiamenti politici significativi, attraverso l'azione politica tradizionalmente intesa.

Con “Herodes”, el grupo teatral se introduce en el margen, en el descentramiento teatral, que implicaba abandonar los espacios tradicionales e institucionales para presentarse en plazas, fábricas, espacios abandonados, escuelas, carpas, bodegas, entre otros. Este hecho causó un enorme impacto en Italia entre los críticos y estudiosos del teatro ya que advertían un importante cambio histórico en la forma de concebir el teatro. Es el espectáculo el que va a los espectadores, los encuentra allí donde viven, donde realizan sus compras, donde se recrean o pasean a sus mascotas. Sin embargo, la obra convulsionó al público italiano por la enorme violencia puesta en escena y sobre los cuerpos. Los críticos la consideraron fuera de los gustos del público italiano, habituado a un teatro más bien clásico. Sin embargo, fue tal el impacto de su representación, que la Rai TV documentó completamente el espectáculo e inició un debate sobre la validez del uso de la violencia para denunciar la violencia.¹⁰⁷

En marzo de 1976, mientras el grupo se encontraba aun en gira por Italia, se produce el Golpe de Estado en Argentina, obligando a Teatro Nucleo a permanecer en Europa. La Municipalidad de Ferrara les ofrece un espacio para continuar con su trabajo teatral y de laboratorio, siempre ligado al teatro como medio de sanación social y política.

En 1977, Teatro Nucleo propone al hospital psiquiátrico Rizzeddu di Sassari un programa de laboratorios con operadores sanitarios y un proyecto de animación con pacientes. El objetivo consistía en iniciar una relación natural y más cercana entre la ciudadanía y los pacientes del hospital psiquiátrico a través de la fiesta, adhiriendo a la nueva tendencia internacional que regía los centros de internación psiquiátricos (manicomios). “¿Por qué el domingo no vienes a jugar entre locos?” (Czertok, 2010, p. 233)¹⁰⁸ era la invitación que Teatro Nucleo extendía a los ciudadanos. Durante estas intervenciones, conocen al doctor Antonio Slavich, el entonces director del Hospital psiquiátrico de Ferrara, quién les propone organizar un laboratorio en su hospital. Desde aquel momento se convertirán en los portavoces de las nuevas políticas de

Così, l'agire del gruppo si rivolgeva anche ai militanti politici tradizionali. Eppure non eravamo un 'gruppo di sinistra': volevamo semplicemente fare un teatro dove il lavoro dell'attore fosse la cosa più importante. Avevamo letto Grotowski, avevamo letto le esperienze del *Living Theatre*. Sono state molto importanti per noi, come illuminazioni.”

¹⁰⁷ Profundizaré sobre la obra más adelante.

¹⁰⁸ Traducción libre de: “Perché domenica non vieni a giocare fra i matti?”

apertura de los manicomios que promovía la Psiquiatría Democrática y que se concretaba con la ley 180¹⁰⁹.

De esta experiencia nace el primer espectáculo de calle de Teatro Nucleo, era el año 1978 y los ferrareses podían presenciar “Luci”. En una entrevista con Horacio Czertok en agosto de 2017, comenta que han escogido las calles y plazas porque al llegar a Italia se dieron cuenta que las escenografías teatrales no alcanzaban la grandeza de aquellas que se enmarcaban en la belleza de las ciudades, con monumentos y edificios antiguos y llenos de historia y poco visibilizados por los habitantes de Europa, habituados a verlas siempre. La idea, comenta Czertok, era darles un nuevo propósito y llenar aquellos espacios de nuevas historias. El espectáculo “Luci” se iniciaba con una parada al estilo del *Odin Teatret*, con quienes Teatro Nucleo habían entablado una relación cercana de colaboración artística, iniciada años antes en Argentina.

Luego de este primer espectáculo y gracias al suceso que produjo en la comunidad ferrarese y en la propia comunidad psiquiátrica, en enero de 1978 se realiza el convenio “La scopa meravigliosa” (La escoba maravillosa), haciendo alusión a la necesidad de barrer el polvo de ideas obsoletas sobre los pacientes psiquiátricos y las terapias crueles e inhumanas que se llevaban a cabo antes de la ley 180.

En los meses siguientes, el grupo logra volver a Argentina, participando, a su vez, en el famoso y decisivo encuentro inter-Latinoamericano de Ayacucho (Perú) con el que Eugenio Barba logra instaurar la significación de los grupos teatrales como un tercer teatro. La compañía pensaba permanecer en Argentina para realizar un trabajo teatral de resistencia a la dictadura, sin embargo, el inminente peligro de muerte que se cernía sobre los miembros del grupo, los hace abandonar la idea y regresar a Italia para quedarse definitivamente.

¹⁰⁹ La ley 180 fue impulsada por el psiquiatra italiano Franco Basaglia, considerado el psiquiatra más importante de Italia por su perspectiva antipsiquiátrica de la medicina de aquellos años. La ley fue aprobada en mayo de 1978 y en ella se prohíbe en Italia la internación de pacientes psiquiátricos en contra de su voluntad (pudiendo incluso aceptar o rechazar tratamientos propuestos) y obliga a mantener condiciones sanitarias adecuadas y un tratamiento humano a aquellos que se encuentran internados. Es una ley sobre los derechos de los pacientes psiquiátricos y que instó a eliminar paulatinamente los manicomios para incorporar salas psiquiátricas especiales dentro de los hospitales generales. Basaglia fue el fundador del grupo sanitario y político de izquierda, Psiquiatría Democrática, que mantuvo estrecha relación con artistas plásticos como Vittorio Basaglia (primo del médico) y artistas teatrales como Horacio Czertok para hacer del arte, el vehículo del cambio que la ley 180 instaba a realizar.

En Ferrara, el grupo no solo continuó su trabajo con el hospital psiquiátrico, sino con proyectos pedagógicos en escuelas, barrios marginales, hospitales de niños y jóvenes, entre otros, que le permitieron sostenerse económicamente y realizar laboratorios de investigación teatral con los propios actores de la compañía que ahora contaba con jóvenes italianos entre sus integrantes. En el laboratorio, se realizaba una búsqueda actoral que profundizara el método Stanislawski para encontrar en él, las aristas que aún no se habían descubierto. Esta característica, que ha permanecido ligada al trabajo de Teatro Nucleo desde su fundación, es fundamental para comprender el trabajo de Kurapel. Ambos creadores se refieren a Stanislawski como el único método de actuación que existe, puesto que todos los demás métodos se refieren a la puesta en escena y no a los mecanismos internos y externos que rigen el trabajo actoral. Czertok y Kurapel coinciden en esta visión, ambos lo exponen tanto en entrevistas como en sus escritos. (Czertok, 2017, entrevista).

Si bien, Czertok no conoce el trabajo de Kurapel, ni éste conoce el trabajo de Teatro Nucleo, ambos declaran realizar un teatro de exilio basado en el método de Stanislawski y desarrollado dentro de una metodología de laboratorio en espacios no convencionales. Sin embargo, para Czertok, el exilio no posee connotaciones negativas, es más, le ha incitado a crear proyectos que no habría tenido la urgencia de crear en su propio país. En este punto se marca la radical diferencia con Kurapel, para quien el exilio es el punto de quiebre que ha marcado duramente tanto su vida como su obra.

Asumiendo esta diferencia en cuanto a la concepción de exilio, podemos ver que el trabajo de Czertok se desenvuelve dentro de significados que pertenecen al exilio sin tocar directamente el tema o el concepto mismo. Cuando Czertok habla de su teatro de exilio, lo hace refiriéndose a las circunstancias que originaron su permanencia en Italia, no a un teatro que es atravesado por el exilio desde sus cimientos. Teatro Nucleo, no cambia los objetivos que los condujeron a fundarse como grupo social y político Comuna Baires, es más, en exilio, profundizan dichos objetivos dedicándose al trabajo terapéutico como lo hicieron en Argentina. Kurapel, en cambio, se ve remecido hasta sus profundidades con el exilio sufrido, lo que lo lleva a cambiar totalmente sus objetivos como actor (aunque continúan siendo sociales), y como creador. En Chile, antes del golpe de Estado, Kurapel se desempeñaba como actor de diversas

compañías universitarias importantes y como actor de televisión, a su vez, adhiriendo al programa del presidente Allende, se presentaba habitualmente en barrios marginales, realizando un trabajo pedagógico con los obreros y sus familias, enseñándoles sus derechos laborales y ciudadanos, por medio del teatro. Con el exilio, en cambio, su obra se vuelve más biográfica, personal y menos comunitaria (en el sentido de compartir con la comunidad una formación como pedagogo). En lugar de esto, comienza a investigar los quiebres que el exilio provoca en él y cómo esto interfiere en la creación teatral y en los signos de la escena espectacular. Su contacto con la comunidad es a través de la puesta en escena y presentación de espectáculos, que no siempre son de simple comprensión.

En una entrevista realizada a Czertok, éste comenta que para él y su compañía, el exilio fue la situación, si bien dolorosa, que les dio la posibilidad de desarrollar su trabajo en Italia, sin experimentarlo como una tragedia. Evidentemente se preocupaban por las torturas y asesinatos de la dictadura, pero eso no los distrajo de su labor escénica iniciada en Argentina en 1974.

En 1979, Czertok conoce a Marco Tani, asesor de cultura de Copparo, una municipalidad cercana a Ferrara. A partir de este encuentro, nace la idea de realizar un festival anual de verano en Copparo llamado “Encuentro de teatro de grupo” en donde se invadían las calles del municipio con actores en murga para hacer presente el sentido antropológico del teatro como fiesta de participación, siguiendo a Eugenio Barba en sus preceptos del teatro antropológico de trueques culturales.

¿Cuál es la utilidad cultural y social del teatro hoy? Es este el total sentido de la experimentación teatral: encontrar la real especificidad del instrumento mismo. Transformar un ritual cultural en una ceremonia sensata. Dar al hecho de ‘ir al teatro’ y ‘ser en el teatro’ una función precisa, un baño espiritual que solamente el teatro, por su condición de ‘hic et nunc’, puede dar. Por esto, es necesario salir de la lógica de la compañía en gira que la antigua legislación del Estado continua a imponer para subvencionar el teatro. (...) Pero entre tanto, el teatro está ligado a la industria del entretenimiento, (...) Nuestra ‘*entertainment industry*’ a nivel teatral no funciona sin la pesante intervención del Estado. (...) Existe un teatro que se hace menos de convenciones y de la maquinaria escénica más cara. (...) Si los descubrimientos, los desarrollos en el mundo del teatro de los últimos años nos demuestran que el teatro no existe, que existen, en su lugar, tantos Teatros portadores de valores y tradiciones, ¿por qué obstinarse en ver

solamente en una dirección y obligar a los demás a ver esa parte? (Czertok, 1982. Cit. En: 2010, p. 236)¹¹⁰

Esta propuesta no fue bien recibida por los grupos teatrales tradicionales que trabajaban en la región, pues implicaba reducir sus subvenciones para dividir las con otros grupos más pequeños y experimentales, hecho que finalmente, provocó la suspensión del festival en 1982.

Sin rendirse en su objetivo de hacer del teatro un instrumento de cambio social, Teatro Nucleo continuó su labor teatral con el montaje de otros espectáculos como: “I funesti” (1980), “Eresia” (1981), “Sogno di una cosa” (1982). En 1983 la compañía inicia una gira por Europa que dura hasta inicios de 1985, año en que la Casa de la Cultura de Orléans le encomienda a la compañía, crear un espectáculo que involucre a toda la ciudad. El resultado es el espectáculo “Operazione Fahrenheit”, un *agit-prop*¹¹¹ de calle inspirado en la novela de Bradbury, creando un juego de confusión entre realidad y ficción, en donde los actores de la compañía junto a algunos grupos de actores-ciudadanos, comienzan a crear escuadras militarizadas para secuestrar todos los libros de la ciudad y quemarlos en la plaza principal. Lo interesante de esta puesta en escena fue su sentido de experimento social, dando como resultado la creación espontánea de comandos, improvisados por personas que no estaban al tanto del juego, para rescatar los libros y esconderlos, y de comandos de personas que entregaban voluntariamente sus libros y delataban a sus vecinos que aun los tenían en sus casas. Esta obra fue replicada en diversas ciudades de Europa, añadiendo algunos elementos que se acercaban a las características culturales particulares de cada lugar.

¹¹⁰ Traducción libre de: “Qual è l'utilità culturale e sociale del teatro oggi? È questo tutto il senso della sperimentazione teatrale: trovare la reale specificità dello strumento stesso. Trasformare un rituale culturale in una cerimonia sensata. Dare al fatto di 'andare a teatro' ed 'essere a teatro' una funzione precisa, un bagno spirituale che soltanto il teatro per la sua condizione di 'hic et nunc' può dare. Per questo è necessario uscire dalla logica della compagnia di giro che l'antica legislazione dello Stato continua ad imporre per sovvenzionare il Teatro (...) Ma intanto il teatro è legato all'industria dell'intrattenimento, (...) La nostra '*entertainment industry*' a livello teatrale non funziona senza il pesante intervento dello Stato. (...) Esiste un teatro che fa a meno tanto delle convenzioni quanto del costosissimo macchinario scenico. (...) Se le scoperte, gli sviluppi nel mondo del teatro negli ultimi anni ci dimostrano che il teatro non esiste, che esistono invece tanti Teatri portatori anch'essi di valori e tradizioni, perché ostinarsi a guardare soltanto in una direzione ed obbligarli gli altri a guardare da quella parte?”

¹¹¹ “*Agitprop* (propaganda de agitación o agitación y propaganda) es una estrategia política, generalmente de tendencia comunista, difundida a través del arte o la literatura, usando como métodos la agitación y la propaganda para influir sobre la opinión pública y de este modo obtener réditos políticos.” (Wikipedia)

En 1986, la compañía retorna a Ferrara, esta vez, sin sede estable ya que el municipio había declarado lugar inhabitable la antigua sede del centro de la ciudad. Realizando los ensayos en distintos lugares provisorios, la compañía logra montar “Rosa in ottobre” (sobre la escritora alemana Rosa Luxemburg) que trataba sobre la participación de la mujer artista en la política.

Uno de los proyectos más importantes de la compañía es “Caravana Mir” (Mir Caravane, 1989)¹¹², proyecto internacional enmarcado en el bicentenario de la revolución francesa. El proyecto consistía en una gran caravana teatral formada por más de doscientos actores y grupos que marchaban desde Moscú hasta París por seis meses (visitando cada ciudad en su camino y compartiendo espectáculos con los grupos locales). Al final del camino, el proyecto realiza un espectáculo colectivo llamado “Odissea ‘89”.

Ya en 1989, cuando la compañía regresa a Ferrara, logran cambiarse a una sede estable, un ex cine a las afueras de Ferrara, en Pontelagoscuro, sede que aun los alberga. Durante los años 90’s la compañía cobra vital importancia en el contexto teatral italiano y europeo, siendo invitados a diversos festivales y encuentros en Alemania, Francia, España, entre otros.

La itinerancia ha marcado el trabajo de la compañía, siendo considerada como un grupo nómade de nuevos comediantes (a la antigua usanza de la Comedia del Arte italiana). Como bien declara Czertok, “El espacio del teatro se abre, experimenta su propio modo de ser, de presentarse, de vivir el arte más allá de las convenciones espaciales. Un teatro que se declara nómade, en busca de un espectador propio entre la gente de la calle, de las plazas. Un espectador que escoge inesperadamente ser tal, desde el momento del encuentro con el teatro” (2010, p. 243)¹¹³

En 1999, Teatro Nucleo retorna a Argentina con su espectáculo “Tempesta”, espectáculo inspirado en la *Shoah* y en la rebelión del *Ghetto* de Varsovia, en el que Czertok y la directora Herrendorf, incorporan la reflexión sobre el rol de la memoria y el testimonio en la sociedad contemporánea, espectáculo presentado en 1997-1998 en el ex-campo de concentración de

¹¹² Mir, es una palabra rusa que tiene un doble significado: paz y villa.

¹¹³ Traducción libre de: “Lo spazio del teatro si apre, sperimenta il suo modo di essere, di presentarsi, di vivere l’arte al di la delle convenzioni spaziali. Un teatro che si afferma nomade, in cerca di un proprio spettatore tra la gente delle strade, delle piazze. Uno spettatore che sceglie inaspettatamente di essere tale dal momento dell’incontro con il teatro.”

Dachau para la conmemoración de la noche de los cristales rotos.¹¹⁴ Un año después, esta vez en Buenos Aires (en una cancha de fútbol del popular barrio Parque Chacabuco), en el marco de una memoria diversa como la de la dictadura militar y de los crímenes cometidos durante el régimen, la obra cobra resonancia nacional, siendo apreciado el trabajo del grupo durante los 20 años de exilio. En aquella ocasión, se les acerca un joven actor que les pregunta si ese Horacio Czertok es el mismo que había publicado una revista teatral llamada Cultura hace 20 años. Al enterarse que era el mismo, les cuenta que su propio grupo de teatro, hacia el final de la dictadura, buscaba un lugar donde hacer teatro de resistencia y que por casualidad (aunque es evidente que las casualidades no existen), se topan con una carpa abandonada donde encuentran unas cajas con documentos y libros, entre ellos, la revista teatral Cultura. Deciden que es un signo que les estaba mostrando su nuevo espacio de creación. Contactan al dueño que les autoriza a utilizar la carpa y comienzan a estudiar la revista y a preparar laboratorios teatrales para la creación. Este grupo, es el conocido teatro de calle Antonin Artaud, dedicado a denunciar a los militares y torturadores de la dictadura que aún están libres, señalando los lugares donde viven, como *flash* fotográficos que iluminan los lugares infectados donde permanecen impunes los criminales.

Este fue el primer retorno de la compañía al país de origen, sin embargo, su sede estable continúa siendo el teatro de Pontelagoscuro de Ferrara, que bautizaron en el 2005 como Teatro Julio Cortazar.

¹¹⁴ Cabe señalar los orígenes hebreos de Czertok, por lo que este espectáculo, según sus propias palabras (entrevista del 2017), constituía una deuda que debía pagar.



Figura 21: La actriz y directora teatral Cora Herrendorf en la obra “Hamlet” del 2004. Co-fundadora del Teatro Nucleo.

1.6.1 Una propuesta de política teatral basada en el exilio

Si bien, Teatro Nucleo declara no ser un grupo de izquierda, es evidente la colaboración con la organización Psiquiatría Democrática creada por Basaglia y su visión del teatro como herramienta de cambio social que los acerca a un pensamiento de izquierda no militante. A su vez, como comenta Taviani, no se debe olvidar que “Comuna Baires no era un simple grupo teatral, era más bien un enclave determinado a llevar a cabo los valores de una sociedad basada sobre los principios del marxismo-Leninismo, luchando contra las huellas de la cultura ‘burguesa’, primero que nada desde su interior, eliminando la propiedad privada y afectando también las relaciones interpersonales.” (Taviani. En: Czertok, 2010, p. 16)¹¹⁵

Sin embargo, Teatro Nucleo le otorga al concepto de política un renovado sentido dentro de los términos de Rancière, para quien la política no es el proceso de gobernar, como se concibe

¹¹⁵ Traducción libre de: “Comuna Baires non era un semplice gruppo teatrale, ma un’enclave determinata realizzare i valori di una società basata sui principi del marxismo-leninismo, lottando contro le tracce della cultura ‘borghese’ innanzi tutto al suo interno, eliminando la proprietà privata e incidendo anche nei rapporti interpersonali.”

tradicionalmente, sino el acto de un sujeto que interrumpe ese proceso, “la política es definida como desacuerdo, como lucha, contra las teorías clásicas y modernas que la entienden como contrato, como consenso o como defensa de los derechos.” (Etchegaray, 2014, p. 25). Como bien comenta Etchegaray, el filósofo argeliano invierte el problema planteado por Foucault, que se preguntó ¿por qué los hombres desean someterse al poder? Para Rancière, en cambio, lo importante es saber ¿cuándo los hombres no se someten al poder?, ¿qué los impulsa a luchar por la libertad y la justicia, en contra de los sistemas políticos establecidos? Así, ha propuesto que la función de la política es la de servir de medio para que los recursos de una sociedad sean distribuidos de la forma más justa posible.

La política es la actividad que tiene por principio la igualdad, y el principio de la igualdad se transforma en distribución de las partes de la comunidad en el modo de un aprieto [aporía]: ¿de qué cosas hay y no hay igualdad entre cuáles y cuáles? ¿Qué son esas ‘qué’, quiénes son esas ‘cuáles’? ¿Cómo es que la igualdad consiste en igualdad y desigualdad? Tal es el aprieto propio de la política por el cual ésta se convierte en un aprieto [aporía] para la filosofía, un objeto de la filosofía. (...) La política existe cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte. Esta institución es el todo de la política como forma específica del vínculo. La misma define lo común de la comunidad como comunidad política, es decir dividida, fundada sobre la distorsión que escapa a la aritmética de los intercambios y las reparaciones. (Rancière, 1996, pp. 7-8, 25)

En este sentido, la política es el centro de la investigación teatral de Teatro Nucleo, al concebir las instituciones como un medio del cual es posible prescindir o utilizar, siempre que no se traicionen los objetivos esenciales de la creación, en pos de un bienestar común del ser humano. Czertok concibe el teatro como fiesta comunitaria, como acción de ser en una verdad que se encuentra de común acuerdo y que va a estar siempre en movimiento, mutando según mutan los actores, espectadores y situaciones escénicas. El teatro debe crear fiesta y exilio, sin embargo,

Con la palabra exilio se quiere definir no solo las condiciones en las que nos encontramos a causa del golpe de Estado de los generales argentinos. El teatro en sí tiende a ser un exilio del mundo, y nuestro teatro de los espacios abiertos es un voluntario exilio de los edificios teatrales, en el intento por reencontrar el mundo perdido del teatro. Teatro en exilio,

finalmente, también del espectáculo, cuando se encuentra un sentido de necesidad en los lugares donde se manifiestan los seres humanos en crisis. (Czertok, 2010, p. 32)¹¹⁶

Para Czertok, como para Kurapel, el exilio es aquel significado que viaja dentro del artista y del espectáculo, un estado de crisis permanente que empuja al creador a moverse constantemente, a encontrar nuevas formas, nuevos modos de relacionarse con los territorios y sus espectadores. El exilio se halla dentro del teatro, es el teatro mismo. Es por ello, que ambos teatros de exilio, el de Kurapel y el de Czertok, son en mayor o menor medida, teatros autobiográficos. Relatan las historias personales del sentir del artista y de su exilio perenne por el arte, un territorio sin fronteras que deambula en la liminalidad del hecho escénico.

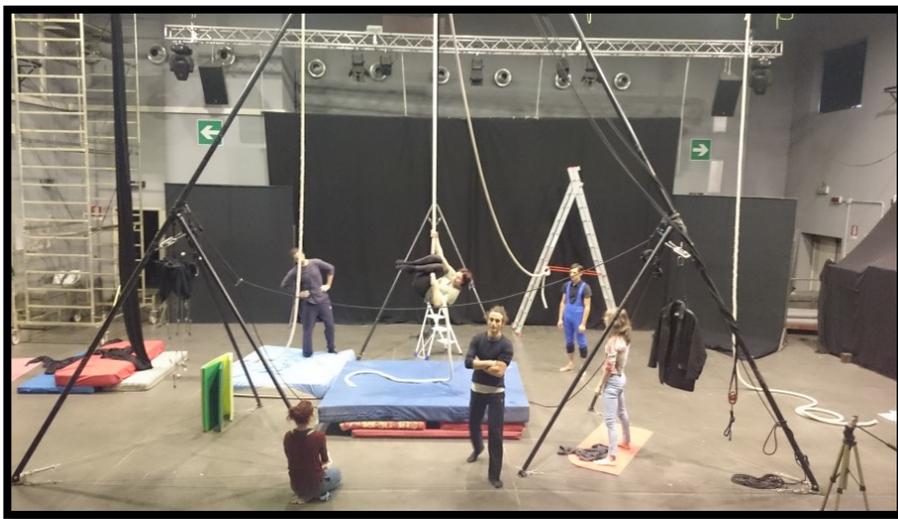


Figura 22: Los actores de Teatro Nucleo en entrenamiento dentro de la sala principal del espacio Teatro Julio Cortázar, Pontelagoscuro, Ferrara.

¹¹⁶ Traducción libre de: “Con la parola esilio si vuole definire non solo la condizione in cui ci siamo trovati a causa del colpo di Stato dei generali argentini. Il teatro in sé tende ad essere un esilio dal mondo, e il nostro teatro degli spazi aperti è un volontario esilio dagli edifici teatrali, nell’intento di ritrovare il mondo perduto dal teatro. Teatro in esilio, infine, anche dallo spettacolo, quando trova un senso di necessità nei luoghi dove si manifestano degli esseri umani in crisi.”

Czertok trabaja en Italia con compañeros argentinos que habían sufrido la misma situación de exilio, sin embargo, los grupos militantes deseaban que se hiciera un teatro panfletario más que político, a su vez, la izquierda italiana comienza a criticar la violencia de los espectáculos de Czertok, especialmente aquel de 1977 donde exhibe en escena la tortura que él había experimentado en Argentina. Esto no es bien recibido por los compañeros de izquierda italianos que la piensan una violencia acrítica, mostrar para impactar y no para denunciar, “Entonces el exilio, para Horacio Czertok, fue doble: de la dictadura militar y la sordera política de los camaradas europeos” (Taviani. En: Czertok, 2010, p. 18)¹¹⁷

No se trata solo de Czertok, sino de muchos otros artistas exiliados que deben enfrentarse con una realidad muy distinta a aquella originaria, pero también, a una ignorancia profunda de lo que ocurre en otras culturas y realidades, un cerrar las puertas a aquello que no se conoce y que se piensa de un modo estandarizado. Es el mismo pensamiento eurocéntrico de Colón cuando llega a América y traduce el italiano que los indígenas ‘hablaban muy mal’. Cuando Colón se lanza a la gran aventura de su vida y descubre América en 1492, descubre un nuevo mundo que observa e interpreta bajo el pensamiento eurocéntrico de la Edad Media, por ende, no intenta encontrar verdades, sino, confirmar ciertas verdades que traía consigo, pues, “(...) su convicción es siempre anterior a la experiencia. (...) Cuando algún dato concreto no encajaba dentro de sus ideas preconcebidas, tendía a descalificar a sus informantes diciendo que eran personas salvajes.” (Todorov, 1993, p. 20) Colón no percibe la lengua de los indios como diferente, entonces, comienza a tener con ellos diálogos imaginarios e incoherentes, corrigiendo palabras que cree que ellos pronuncian mal y que él cree conocer de la lengua nueva.

Este tipo de comportamiento puede entenderse bajo la mirada que Edward Said expone en su obra “Orientalismo” (1978) y que hace mención a la forma discursiva del historiador al relatar la cultura del Otro. Cuando lo hace – dice Said- es desde un lenguaje colonialista e imperialista y dentro de un sistema académico que supuestamente no tiene juicios de valor frente

¹¹⁷ Traducción libre de: “Sicché l’esilio, per Horacio Czertok, era doppio: dalla dittatura militare en ella sordità politica dei compagni europei.”

a la lengua, cultura o historia de las colonias, sin embargo, “Todo conocimiento académico (...) está teñido o violado por el burdo hecho político del colonialismo.” (Said, 2013, p. 11)¹¹⁸

Un colonialismo que se esconde en los rechazos hacia una expresión que denuncia la violencia de la tortura que se estaba llevando a cabo en los países Latinoamericanos en dictadura. Para algunos ciudadanos de Europa, lejos de ser una denuncia, resulta ser una expresión de personas violentas de una cultura que no goza del pleno desarrollo del mundo civilizado. En pleno siglo XX (y me atrevo a decir, siglo XXI), aún quedan residuos de esta visión de mundo. De ella, se aprovechan las bandadas de xenófobos y nacionalistas extremistas que pueblan nuestro mundo contemporáneo.

Para el teatro en exilio (de exilio como podemos ver) de Czertok, este pensamiento debe ser combatido con una filosofía del exilio que atravesase todos los ámbitos de la escena, partiendo por los espacios exiliados, es decir, fuera de su propio territorio (edificio teatral), pasando por los cuerpos de los actores que piensan la violencia como una forma de rebelión y de romper las fronteras del pensamiento eurocéntrico y partidario, llegando a los temas escogidos para ser representados (o presentados). Czertok introduce la performance sin hacer alusión de este hecho en sus escritos o conferencias, sin embargo, es evidente que la performance está presente en todos sus espectáculos. Es una intromisión diferente a aquella de Kurapel, pero solo en la forma en la que es introducida, no en la función que ésta cumple dentro del teatro: introducir los significados del exilio para abrir un tercer espacio de re-presentación.

Para ello, Teatro Nucleo se propone algunas palabras claves que no pueden ser separadas del teatro. Estas son: riesgo y desafío, pues, tal como Artaud incitaba a hacer, buscan la verdad escénica en las calles, donde estas palabras cobran un real y concreto significado para el actor y el espectador: “El público, incluso si siente verdadero lo que es falso, conoce el sentido de verdad y siempre responde cuando se le presenta. Hoy, sin embargo, ya no es en la escena donde debemos buscar la verdad, sino en la calle; Cuando a la multitud de las calles se le ofrece la

¹¹⁸ Esta visión posee, sin embargo, una ambivalencia, para Homi Bhabha (1994) y la ejemplifica muy claramente cuando ilustra la escena de un misionero tratando de enseñar a los indios de religión hindú, la comunión cristiana. Cuando el misionero explica que la comunión consiste en comer el cuerpo de Cristo y beber su sangre, los hindúes vegetarianos reaccionan horrorizados. Para Bhabha, en esta escena la cultura blanca inglesa es la que resulta traicionándose a sí misma, convirtiendo al misionero en un vampiro caníbal.

oportunidad de mostrar su dignidad humana, se puede estar seguro de que ella lo mostrará.” (Artaud. Cit. En: Czertok, 2010, p. 224)¹¹⁹

Haré aquí un paréntesis necesario para retornar a uno de los referentes de Czertok desde Comuna Baires hasta el actual Teatro Nucleo. Me refiero al trabajo del *Living Theatre* de Beck y Malina. Para este grupo, que en palabras de Valenti (2015) ha revolucionado el teatro al ligar su objetivo de alta calidad artística con su eficacia política en las sociedades de control, pues, el teatro debe aprovechar cada una de sus herramientas para crear experiencia con el espectador, en este sentido, el trabajo del actor debe valer la vida de cada uno de ellos, despertando y preparando las conciencias para la acción social: “Porque ‘el uso de las palabras –decía Judith– puede convertirse no solo en un ejercicio lógico, sino en uno experiencial: podemos experimentar las palabras’ y ‘el teatro debe alcanzar esto, y transformar los contenidos ideales y los poéticos en momentos de experiencia para nosotros y para el público participante’.” (Malina. Cit. En: Valenti, 2015)¹²⁰ Para Valenti, el cambio que ha generado el *Living* es el que hoy percibimos como una vanguardia del teatro social, sin reconocer que ya Malina y Beck habían explorado estos rumbos desde el año 1947, se refiere a “La creación colectiva, el cuestionamiento de la autoridad del director, la centralidad y la responsabilidad del actor, el escape de los edificios tradicionales y la conquista de espacios alternativos, la demolición de la frontera entre actores y espectadores.” (Valenti, 2015)¹²¹ Si bien, estas características pertenecen a un teatro de exilio, de inmigración o del desplazamiento, los objetivos políticos (y la concepción de la misma) es muy diversa. Para el *Living*, el teatro debía ser un espacio que le hablara al espectador sobre aquellas injusticias sociales y políticas que experimentaba, lo invitaban a vivir la experiencia de pasar por el borde de la ‘ilegalidad’, de la revolución anárquica y pacifista, del panfleto político, que agitara las masas para revelarse con conciencia.

¹¹⁹ Traducción libre de: “Il pubblico, anche se ritiene vero ciò che è falso, ha il senso del vero e risponde sempre quando glielo si presenta. Oggi però non è più sulla scena che dobbiamo cercare il vero, ma per istrada; quando alla folla delle strade si offre un’occasione di mostrare la sua dignità umana, si può star certi che essa la mostrerà.”

¹²⁰ Traducción libre de: “Perché ‘l’uso delle parole – diceva Judith – può diventare un esercizio non solo logico, ma esperienziale: possiamo fare esperienza delle parole’ e ‘il teatro deve arrivare a questo, e trasformare i contenuti ideali e quelli poetici in momenti di esperienza per noi stessi e per il pubblico partecipante’.”

¹²¹ Traducción libre de: “La creazione collettiva, la messa in discussione dell’autorità registica, la centralità e la responsabilità dell’attore, la fuoriuscita dagli edifici tradizionali e la conquista di spazi alternativi, l’abbattimento del confine fra attori e spettatori.”

Así, la distancia con el espectador era impensable, pues, para convencerlo de alzarse, debían generar el espacio de confianza necesario, de confiabilidad. Era un teatro para espectadores y no con espectadores, como el caso del teatro social y, puntualmente, el teatro de exilio – creole-transcultural. La lucha del *Living* era contra el centro, desde la periferia; la lucha del teatro de exilio es con el centro y con la periferia, para transformarse en frontera.

La política, más bien, el concepto de política, ha cambiado desde los años de Beck y Malina, los 50's y 60's, fueron años de redefinición de la política debido a los conflictos que Estados Unidos había iniciado en el mundo. Giacché comenta:

La redefinición de la "política" parecía en ese momento la más incisiva y la más valiente: forjada con la contribución teórica de unos pocos pero verificada por la militancia de tantos, si no, de todos los estudiantes del movimiento (...) El anti-consumismo fue entonces el ideal básico que inspiró todas las ideologías cumbre: una revuelta paradójica contra uno mismo, contra la clase burguesa de pertenencia o aspiración, contra la abundancia y obsolescencia de los bienes e incluso contra las ventajas de la riqueza y los privilegios del poder ... Como se puede ver, una revolución completamente cultural, a la que uno se adhirió de verdad, y no tanto amando y no todos armados como hoy cuenta la Historia. (Giacché, 2013)¹²²

Es esta redifinición de la política la que sentó las bases para una redifinición de la cultura, que se abrió a los márgenes de lo popular, abandonando la creencia de ser solo una cuestión de elite. Esta política militante que deseaba un mundo globalizado pero que no advirtió el alcance de aquello que deseaba, pues, como comenta Giacché, no es la globalización soñada sino la real la que se volvió una paradoja de la cultura, dejando vacíos en aquellos que fueron insertados y etiquetados en un espacio que no reconocían como propio. Eran los años de los binarismos y de los totalitarismos. En este contexto:

El cine militante antes de la cinta de video y el teatro político antes de Dario Fo, practicaban poco y quizás mal, pero participaban incluso ellos en las muchas formas desordenadas e improvisadas de "hacer cultura" para todos, abriéndose a todas las culturas del mundo. La

¹²² Traducción libre de: "La ridefinizione della "politica" sembrò al momento la più incisiva e la più coraggiosa: forgiata con il contributo teorico di pochi ma verificata dalla militanza di tanti se non di tutti gli studenti del movimento (...) L'anticonsumismo era allora l'ideale di base che ispirava tutte le ideologie di vertice: una paradossale rivolta contro se stessi, contro la classe borghese di appartenenza o di aspirazione, contro l'abbondanza e l'obsolescenza delle merci e perfino contro i vantaggi della ricchezza e i privilegi del potere... Come si vede, una rivoluzione tutta culturale, alla quale si aderiva per davvero, e non tanto amati e non tutti armati come oggi racconta la Storia."

identidad del movimiento era absolutamente transnacional y los modelos y necesidades del otro estaban antes que el conocerse a sí mismo, debido a un enfoque en los otros que se descubría como una necesidad intelectual antes de presumirse como una opción moral. Finalmente o, sobre todo, la "palabra" - leer y escribir y decir - fue el medio de todos y el motor de todo, en esa babel diurna de asambleas, debates y documentos ... que precedió la larga noche de reuniones estratégicas y de discusiones tácticas que marcaron la transición a la estructura política y el abandono progresivo de las prácticas culturales y artísticas "superestructurales". Nada malo con esta *maduración*, excepto que cada vez que gana la política por sobre cultura, alguien realmente pone su mano en el arma ... Y, por ende, en la letra que borra "de golpe", incluso desde la memoria individual, esa *mutación* producida por el descubrimiento de la cultura minúscula y plural que estaba en cada lugar y en cada hombre Nuevo! (Giacché, 2013)¹²³

Es esta la gran diferencia con el nuevo enfoque de la 'tercera cultura' que crea el teatro *de exilio* en sus negociaciones (como veremos en la segunda parte de esta investigación), pues, no pretende binarismos ni luchas, concibe la política como un aspecto inherente a todo ser humano, como mera existencia y propiedad del Ser en lo social. No separa cultura de política, ambas son caras complementarias de un mismo fenómeno que pertenece a la humanidad. No pretende, tampoco, exaltar aquellas culturas con minúscula, pues, no concibe a ninguna cultura como mayúscula. Sin embargo, es importante poner en el horizonte cercano aquella advertencia que Giacché hace de la cultura como producto, mercancía, como bien cultural.¹²⁴ Pues, es delgada la

¹²³ Traducción libre de: "Il cinema militante prima del videotape e il teatro politico prima di Dario Fo si praticarono poco e forse male, ma parteciparono anch'essi dei molti disordinati e improvvisati modi di "fare cultura" per tutti, aprendosi a tutte le culture del mondo. L'identità del movimento era del resto immediatamente transnazionale e i modelli e i bisogni dell'altro venivano prima del conosci te stesso, per via di un'attenzione verso gli altri che si scopriva come una necessità intellettuale prima di vantarsi come un'opzione morale. Infine o prima di tutto, la "parola" – da leggere e da scrivere e da dire – era il mezzo di tutti e il motore di tutto, in quella babele diurne di assemblee e dibattiti e documenti... che ha preceduto la lunga notte di riunioni strategiche e di decisioni tattiche che segnarono il passaggio alla struttura politica e il progressivo abbandono delle pratiche culturali e artistiche "sovrasturali". Niente di male in questa *maturazione*, se non fosse che ogni volta che vince la politica sulla cultura, qualcuno mette davvero mano alla pistola... E quindi alla lettera cancella "di colpo", persino dalla memoria individuale, quella *mutazione* prodotta dalla scoperta della cultura minuscola e plurale che stava in ogni luogo e in ogni uomo. Nuovo!"

¹²⁴ Giacché expone una crítica profunda, casi una advertencia, sobre la cultura entendida hoy como un bien cultural: "La cultura que, gracias a ellos, hoy se redefine una vez más, ya no es la que tiene una C mayúscula, sino la de la B de los bienes culturales. Y después y detrás de ellos, un pequeño ejército de expertos y funcionarios, operadores y artistas que no hacen más que elaborar cuadros y didascalias, llenar vitrinas y organizar exposiciones, restaurar objetos y recuperar espacios, y finalmente fabricar performance y organizar festivales de todo aquello de cultural puede ser traducido en un "bien", acumulado en el "patrimonio", transformado en "inversión", mediante una política comercial y cultural que finalmente salvará la cultura y la patria juntas (...) La fiesta de la diversidad hace crecer la libertad, pero luego se agota en la igualdad, como *no* se quería demostrar." [Traducción libre de: "La cultura che – grazie a loro – oggi si ridefinisce ancora una volta, non è più quella con la C maiuscola ma quella con la B di beni culturali. E dopo e dietro di loro, un piccolo esercito di esperti e funzionari, di operatori e di artisti non fanno che

línea que divide la cultura nueva que se quiere crear, producto de las negociaciones entre semejantes, y la cultura rentable que se aprovecha de aquellas ‘minorías’ que pretende llamar a la negociación. El concepto fundamental es aquí el de negociación, pues, impone un equilibrio ético al hecho de la creación conjunta de una nueva cultura teatral que no se impone como un ente moralista que necesita convencer al espectador, sino, como un negociador de opiniones, experiencias, vivencias y puntos de vista divergentes. A menudo se olvida la ética por superar objetivos estéticos, sin embargo, desde la dimensión estética de Rancière, esto es imposible, pues la estética es entendida como un hacer y ser ético de la cultura y del arte.

Por ende, volviendo al *Living Theatre*, la revolución propuesta en un primer momento por el grupo en Estados Unidos, se halla dentro de una concepción de cultura y política que dista de aquella experiencia de su exilio europeo, donde Malina, principalmente, reflexiona una “práctica más coherente de la utopía anarquista (en la vida teatral y comunitaria del grupo) y, al mismo tiempo, (...) la experimentación de métodos organizativos completamente nuevos” (Valenti, 2015)¹²⁵ Es la experiencia del exilio la que ha llevado al nuevo *Living* a una concepción renovada de cultura(s) y de política(s), permitiendo que la utopía cobre un sentido vital, plural y alterno, en pos de un teatro desplazado, ya no solo en lo físico y material (espacio teatral y elementos de la escena), sino, en su concepción radical de la existencia de otras realidades cambiantes que están siendo en el trayecto en devenir de la propia cotidianeidad.

Es esto lo que ha comprendido Czertok como política y cultura, pasando por su propio exilio y el de sus actores, viviendo este desplazamiento en carne propia y fragmentando su propia identidad teatral desde aquella utopía del *aquí y ahora* performativo. Porque este aquí y ahora se vuelve un cronótopo imposible cuando se desplaza en el bucle del encuentro con la diversidad incontenible de la(s) cultura(s) de la Nación que se disemina dentro de cada creador mestizo.

elaborare schede e didascalie, riempire teche e allestire mostre, restaurare oggetti e recuperare spazi e infine fabbricare performance e organizzare festival di tutto quello che di culturale può essere tradotto in “bene”, accumulato nel “patrimonio”, trasformato in “investimento”, da parte di una politica cultural-commerciale che finalmente salverà insieme la cultura e la patria (...) La festa delle diversità fa crescere la libertà ma poi sfinisce nell’uguaglianza, come *non* volevasi dimostrare.]

¹²⁵ Traducción libre de: “pratica più coerente dell’utopia anarchica (nel teatro e nella vita comunitaria del gruppo) e, contemporaneamente, dalla sperimentazione di modalità organizzative del tutto inedite.”

Así, para Teatro Nucleo, el mayor riesgo que puede experimentar un teatrista se encuentra en la calle, donde se vive el verdadero malestar social, donde no puedes ocultar los procesos de montaje y donde el poder es compartido entre el espectador y el actor de manera idéntica e igualitaria. Es el lugar donde el espectador ve hasta que ya no tiene ganas y luego sigue su camino en total libertad. Pone a prueba a los actores, técnicos, músicos, dejándolos en lo que Czertok llama ‘lugar adjunto’ (*luogo deputato*) y convirtiendo a los asistentes en espectadores. El espacio y sus circunstancias obligan a crear un lenguaje apto para poder comunicar, sin perder la complejidad del espectáculo ni la sutileza del arte. Es un espacio de riesgo por excelencia, desde la presencia de espectadores que no esperan presenciar un espectáculo, hasta el clima que siempre juega alguna mala pasada, todo es único y se constituye como un desafío. Este ‘sacar fuera’ el teatro, corresponde al salir del marco en el cuadro del artista visual. Salir del marco es lo que permite explorar nuevos caminos, nuevas formas, materialidades, tiempos y contenidos y obliga a romper con las convenciones para investigar lo imposible.

El espacio es fundamental en la concepción teatral de Czertok, así como la de Kurapel. Ambos creadores ven en el espacio la posibilidad de expresar un nomadismo obligado pero necesario del ser humano y del creador, que no puede permanecer inmóvil en un lugar seguro, pues para encontrar las verdades, es necesario estar siempre recorriendo diversos caminos y resistiendo a la hegemonía del poder. Ambos creadores experimentan con espacios fuera de las convenciones del edificio teatral mientras se encuentran en exilio. Esta selección de espacios fuera, responde claramente a una elección política que acerca el teatro al espectador y sale de su lugar seguro para obligar búsquedas de nuevos lenguajes más efectivos y afectivos.

Para Czertok, la plaza pública se vuelve un medio de resistencia frente a los nuevos medios de comunicación unidireccionales como la televisión o el internet, que no permiten una comunicación viva, en el sentido que le da Fischer-Lichte, Dubatti y Dante, un convivio como resistencia política a un lenguaje estandarizado y legitimado por el poder, una comunicación que haga bucles de interacciones entre espectadores y actores, cumpliéndose así, con la fiesta comunitaria. El teatro nace en los espacios públicos, luego se realiza en plazas y calles, para ser después escondido, por considerarse peligroso, en edificios seguros y cómodos, fomentando, en parte, el estancamiento de sus formas. Es por ello que el teatro debe salir y ver-ser el mundo.

La elección de la plaza pública corresponde también a un objetivo social, pues es la plaza el centro de reunión ciudadana desde tiempos inmemorables, “Un público es en primer lugar una reunión.” (Sartre, 1979, p. 71). Es allí donde se encuentra al espectador distraído que no sabe aún que debe representar su rol, encarnar su papel, ser autor y creador del espectáculo que está viniendo a encontrarlo. No se debe olvidar que el espectador es el eje de la actividad estética, pues “El primer momento de la actividad estética es la vivencia: yo he de vivir (ver y conocer) aquello que está viviendo el otro, he de ponerme en su sitio, como si coincidiera con él.” (Bajtín y Voloshinov, 1992, p. 30) O como dice Vajtangov: “(...) el teatro no es para el pueblo. El teatro se hace con el pueblo. (...) el arte ha de ir al encuentro del alma del pueblo. El alma del pueblo, tras el encuentro con el alma del artista, ha de producir una creación auténticamente popular (tal vez un mito). Los anhelos artísticos han de arrancar del pecho del pueblo el lenguaje que en él se ha forjado.” (1997, pp. 189, 190).



Figura 23: Teatro Nucleo en la obra “Quijote” (1990). En la fotografía: Horacio Czertok y Christophe Cardoen.

Czertok, también considera un hecho político este salir a entregar teatro a todos los ciudadanos que de alguna manera se han marginado del teatro, pues el pago de las subvenciones que la comunidad otorga al teatro, aunque sea el Estado quién las concede, proviene de los impuestos que pagan estos mismos ciudadanos. Este factor económico los impulsa a escoger espacios públicos, pues solo así, todos tienen la posibilidad de ver el espectáculo que, conscientes o no, han pagado. “También hay una clara respuesta política al uso del teatro en espacios abiertos como una lucha contra la barbarie de las relaciones, contra la cultura de la muerte, por un aumento en la calidad de vida.” (Czertok, 2010, p. 226)¹²⁶ Convirtiendo, a su vez, a los actores y grupos teatrales en verdaderos embajadores del teatro.

1.6.2 El método del laboratorio teatral de Czertok

En su libro “Teatro de exilio” (1999), Horacio Czertok analiza el trabajo de laboratorio que ha llevado a cabo desde la fundación de Teatro Nucleo. Al respecto expone:

¿Qué es el Teatro Nucleo? Un laboratorio teatral. No es una habitación embaldosada: es una forma de estar en el mundo, de vivir las relaciones consigo mismo y con los demás. Es una escena que se ve en la calle, es trabajar por horas en un gesto, es la forma en que tomas un café en el bar. Si el teatro es una síntesis de la vida, no podemos circunscribir la investigación y la experimentación dentro de ninguna frontera. Como el universo es el laboratorio del poeta. (Czertok, 2010, p. 83)¹²⁷

Esta concepción de laboratorio teatral como una migración constante en la búsqueda de nuevas formas de expresión y creación, nos presenta un tipo de trabajo rizomático, que permite al actor-investigador realizar las infinitas conexiones que son necesarias para una forma teatral nómada. Teatro Nucleo no solo realiza su laboratorio investigando en diversos lugares y con

¹²⁶ Traducción libre de: “C’è inoltre un evidente riscontro politico nell’utilizzo del teatro negli spazi aperti anche come lotta contro l’imbarbarimento dei rapporti, contro la cultura della morte, per un innalzamento della qualità della vita.”

¹²⁷ Traducción libre de: “Cos’è il Teatro Nucleo? Un laboratorio teatrale. Non una stanza piastrellata: è un modo di stare nel mondo, di vivere le relazioni con se stessi e con gli altri. È una scena vista sulla strada, è lavorare per ore su un gesto, è il modo in cui prendi un caffè al bar. Se il teatro è sintesi di vita, non possiamo circoscriverne la ricerca e la sperimentazione entro nessuna frontera. Come l’universo è il laboratorio del poeta.”

múltiples referentes disciplinares (que mete en cuestión en su práctica) sino que extiende las fronteras del mismo espectáculo hacia países y ciudades diversas, cuestionando el concepto de tiempo y espacio teatral que resultan ser, en esta modalidad, un periplo creativo que enriquece la escena y la performance de sus actores.

Czertok ha descubierto que existe un concepto base para desarrollar el trabajo de investigación teatral: la técnica. Para el creador, la técnica implica un aprender a relacionarse con el propio cuerpo-psyque desde una desprogramación de la técnica misma que hemos utilizado por siglos y que es idéntica a la que usamos con las máquinas de nuestra vida cotidiana, es decir, la técnica no puede permanecer fija, debe moverse, mutar, dependiendo de quién la aplique y de los propios impulsos. Una técnica estática, que fija formas y contenidos es nada más que un manual de instrucciones que caduca constantemente en relación con un cuerpo vivo. Por ello, Czertok concibe la técnica como un nuevo camino en desplazamiento, citando al poeta Machado “se hace camino al andar” (Czertok, 2010, p. 83). Advirtiéndolo, a su vez, que no es posible pensar ingenuamente que la técnica puede prescindir de quien la aplica, no existen técnicas neutras, pues éstas serían más bien un mecanismo de autodefensa, que una herramienta para sacar de dentro del actor aquello que se suele mantener oculto. Para evitar esta neutralización de la técnica, Czertok propone tener siempre presente la experiencia de cada participante del laboratorio, sujeto y guía que resultan ser los mismos durante la búsqueda, una experiencia compartida, sin que haya uno más importante que otro. El guía será el que haya recorrido más veces el camino y sepa de sus características y peligros, pero el viaje, dice Czertok, se hace juntos, por ello, siempre el camino será nuevo. (2010, p. 83)

El trabajo teatral requiere una apertura y una disposición al hecho de que, en el arte, la fantasía, la imaginación y la intuición tienen primacía sobre la *Ratio*, en el sentido cartesiano del término. La cultura nos ha condicionado a ser guiados mayormente por la actividad del hemisferio izquierdo del cerebro, el que preside la racionalidad, y a no confiar en ciertas señales de estímulos provenientes del hemisferio derecho, que gobierna la subjetividad. Asignamos valor a ciertos estímulos e ignoramos otros mediante inhibiciones: por ejemplo, tendemos a despreciar la intuición porque es subjetiva y no mensurable. Por lo tanto, en nuestro cuerpo hay un choque continuo entre los sentimientos resultantes de esos estímulos y señales, intuiciones e inhibiciones. Si uno quiere entrar en el arte y actuar a través de él, primero es necesario aceptar y comprender la existencia de este conflicto, y para hacerlo, uno

debe aceptar modificar el propio sistema de valores. Una verdadera transformación cultural. (Czertok, 2010, p. 84)¹²⁸

La *Ratio* (razón) es el pilar fundamental de la filosofía cartesiana, pues para Descartes, todos los conocimientos y todas las verdades universales (de las cuales se desprenden las ciencias) nacen de la razón. Para Czertok, el uso de un solo lado del cerebro en el aprender y conocer, limita al ser humano y lo fragmenta, provocando que el cuerpo-psyque se halle en constante conflicto y, por ende, en permanente tensión. Desconociendo el lado izquierdo del cerebro, dejamos también de conocer aquellas verdades universales que no pueden ser medidas. Este paradigma de la *ratio* nos ha conducido a fijarlo todo, a obsesionarnos con las estructuras que nos dicen qué y cómo debemos ver, conocer y aprender el mundo. Estructuras que tienden a definir, y con ello, se entiende generalmente, fijar conocimientos. La experiencia ha demostrado que es posible (y absolutamente más enriquecedor) plantear definiciones desterritorializantes, que puedan moverse y crear estructuras rizomáticas, verdaderas cartografías en el sentido que ha sido señalado por Deleuze-Guattari, lo que permite una flexibilidad y una red viva de conocimientos que no terminan jamás. Es esta la transformación cultural de la que habla Czertok en su propuesta de laboratorio teatral, de técnica y del actor guía. En este sentido, su teatro de exilio nos vuelve a corroborar que es fundamental cambiar la óptica de las relaciones teatrales, dentro y fuera de escena, asumiendo que no es posible referirse a una teatralidad, si no, más bien, a teatralidades en movimiento.

¹²⁸ Traducción libre de: “Il lavoro teatrale esige un’aperturae una disponibilità al fatto che, nell’arte, la fantasia, l’immaginazione e l’intuizione hanno il primato sulla *Ratio*, nel senso cartesiano del termine. La cultura ci ha condizionato ad essere pilotati maggiormente dall’attività dell’emisfero sinistro del cervello, quello che presiede alla razionalità, e a non fidarci di certi stimolie segnali che provengono dall’emisfero destro, che governa la soggettività. Assegniamo valore a determinati stimoli e ne disconosciamo altri attraverso le inibizioni: per esempio tendiamo a disprezzare l’intuizione perché soggettiva e non misurabile. Perciò nel nostro corpo ha luogo uno scontro continuo tra i sentimenti conseguenti a quegli stimoli e segnali, le intuizioni e le inibizioni. Se si vuole entrare nell’arte ed agire per il suo tramite, prima di ogni cosa è necessario accettare e comprendere l’esistenza di questo conflitto, e per poterlo fare bisogna accettare di modificare il proprio sistema di valori. Una vera e propria trasformazione culturale.”



Figura 24: Obra “Eresia” (1980) de Teatro Nucleo.

El concepto de exilio en el Teatro Nucleo, si bien, no es incorporado a la manera kurapeliana, es decir, como un pilar que se ha estudiado para devenir un signo del hecho teatral performativo, está presente en cada una de las etapas del trabajo de Czertok, ampliando su sentido político como un componente inherente al actor transcultural y transdisciplinar. Su concepción de laboratorio se centra en una investigación constante teórico-práctica y que admite el error como un componente necesario para el descubrimiento de formas nuevas. Trabaja con actores profesionales que se nutren de experiencias compartidas para luego volcarlas escénicamente y pedagógicamente con jóvenes que inician su recorrido en los laboratorios didácticos que Teatro Nucleo ofrece a la comunidad. Dentro del laboratorio, el juego es fundamental, pues es el medio por el cual el actor permite a su inconsciente liberar la curiosidad inherente al ser humano y que con los años se oculta convenientemente. En el juego, Czertok introduce los principios del método Stanislavski y luego desafía sus principios para entrar y salir de las reglas escénicas y prepararlo para el complejo espacio teatral que afrontará: la ciudad.



Figura 25: Obra “Luci” (1980) Teatro Nucleo.

1.7 Características del teatro de exilio de Horacio Czertok

El teatro Nucleo de Czertok no se autodenomina teatro *de* exilio, sino, en exilio, por ello, es importante determinar cuáles son sus características constitutivas que permiten una clara identificación con el teatro que introduce las características del exilio, el desplazamiento y el nomadismo en su creación y puesta en escena. Para ello, haré un paralelo con el teatro kurapeliano utilizando el mismo esquema que permitió describir y enumerar los componentes de arte y cultura en Kurapel.

ARTE	CULTURA	SIMILITUD/DIFERENCIA Czertok/Kurapel
Representación	Hegemonía / centro	En ambas expresiones teatrales está presente y ambos creadores la consideran la base de su teatro de exilio. A su vez, la rompen como forma de rebelión frente al centro hegemónico por medio del abandono de los espacios tradicionales de representación. Czertok es más radical que Kurapel en esta ruptura espacial.
Presentación	Ritualidad / margen	Ambas expresiones utilizan la presentación performativa en sus espectáculos. Ambas funcionan en los márgenes del circuito teatral tradicional. Ambos creadores consideran la ritualidad como pilar de sus creaciones. Kurapel lo hace desde el rito multimedial. Czertok, en cambio, desde el rito antropológico inserto en el teatro.
Espacio	Exilio – diáspora	En ambas expresiones teatrales, el espacio es un signo del exilio, del desplazamiento y del nomadismo. Ambos creadores utilizan espacios “no-teatrales” que cambian y mutan, tanto geográficamente, como conceptualmente. Para Czertok, el exilio no es un tema fundante, lo toca de manera indirecta por medio de los elementos escénicos seleccionados.
Cine / multimedia	Multilingüismo	Este componente multimedial se halla más presente en Kurapel que en Czertok, sin embargo, ambos lo utilizan como signo de una comunicación multicultural. En Czertok se evidencia más el uso de diversos idiomas en sus obras.
Sonido / polifonía	Hibridación	Este signo escénico posee gran importancia en ambos creadores, otorgándole un rol activo en la curva dramática como provocador de tensiones y atenciones. A su vez, se inserta con una clara intención de hibridar el texto escénico con sonidos provenientes de diversas culturas y referentes.
Iluminación / medios de comunicación	Fragmentación	La iluminación es concebida de idéntica manera por ambos creadores e incorporada como un signo más que dialoga con el espacio, los actores y el espectador. En ambas expresiones se utiliza la iluminación tradicional y la no tradicional (velas, linternas, antorchas, proyecciones). Czertok la concibe como medio de crear comunidad con los espectadores transeúntes de sus espectáculos. Kurapel, en cambio, para romper los espacio-tiempos de la escena exiliada.
Precisión	Ausencia de identificación	Este componente se halla presente más claramente en Kurapel que en Czertok. Ambos son precisos en la entrada y salida de luces, actores, sonidos, sin embargo, Czertok utiliza mucho más la improvisación debido a las condiciones que presenta la calle como espacio de representación. Para Czertok es importante que se produzca una identificación como medio de denuncia en sus primeros espectáculos. ya en los más recientes, al incorporar personajes con características de la comedia del arte, juega con elementos de

		distanciamiento.
Obra abierta	Rizoma	Esta característica se encuentra presente fuertemente en ambas expresiones teatrales y con el mismo objetivo: Crear conexiones de líneas de fuga que permitan ir más allá de la escena, del aquí y ahora de la expresión espectacular y abrir nuevos canales de comunicación en la participación.
Polisemia	Otredad / alteridad	La polisemia se encuentra fuertemente presente en ambas expresiones teatrales para acentuar la otredad y la alteridad de sus creaciones y de sus creadores. Czertok lo hace de manera menos intencional que Kurapel, para quien, cada signo que pone en escena debe abrir sentidos y significados que conduzcan siempre al exilio, al desplazamiento, al nomadismo.
A-tópica	Subjetivismo	Este componente se halla presente en ambas expresiones, sin embargo, en Kurapel es más evidente su incorporación consciente. La multiplicidad de relatos en Czertok no tiene como objetivo crear nuevos espacios identitarios, es más bien una consecuencia de su investigación en la práctica.
<i>Hic et nunc</i>	Nomadismo	Este elemento está absolutamente presente en ambas expresiones teatrales y de idéntica manera.
Improvisación	Posmodernidad	La improvisación se encuentra presente en ambas creaciones, sin embargo, en Czertok se utilizan todas sus formas y en Kurapel solo como improvisación interna del actor en escena.
Signos escénicos	Memoria	El tema de la memoria como signo escénico fundamental es característica de ambas expresiones teatrales. En Kurapel, la memoria de su propio exilio. En Czertok, la memoria de los abusos de poder a lo largo de la historia de la humanidad.
Tercer espacio	Transdisciplinariedad	Ambas expresiones crean un tercer espacio por medio de la transdisciplinariedad. Kurapel por medio de la incorporación de la performance que rompe la hegemonía del teatro. Czertok, por medio de la incorporación de la máquina como prótesis del actor y del teatro mismo.
Despojo	Intertextualidad	Este componente intertextual está presente en ambas expresiones, sin embargo es más evidente en Kurapel que en Czertok. Kurapel vacía el texto realizando cruces entre diversos referentes y épocas. Czertok vacía el texto desde la reescritura del mismo, basada en el uso del testimonio.
Metatextualidad	Palimpsesto	Ambas expresiones teatrales son metatextuales y palimpsésticas. Ambas utilizan estos componentes como signo del nomadismo: en Kurapel, un exilio permanente; en Czertok, un desplazamiento que ha acompañado al artista de todos los tiempos. Ambos tratan los textos teatrales de manera palimpséstica.
Instalación	Transculturación	Ambos creadores utilizan la instalación de manera diversa pero con el mismo significado transcultural y

	Multiculturalismo	multicultural.
--	-------------------	----------------

Cuadro 3: Tabla comparativa de diferencias y similitudes entre Kurapel y Czertok.

Cada una de estas características, que entendemos móviles, es decir, que mutan constantemente para devenir otro signo, otro concepto, otro significado, se evidencian en ambas creaciones de exilio. A su vez, cuando Kurapel introduce la estética del fragmento en su teatro de exilio, lo hace de la misma manera y dando la misma importancia que le otorga Czertok. Para este último, el fragmento es la base de la creación de personajes y de la creación colectiva, añadiendo el reciclaje del fragmento para ser utilizado en otras puestas en escena. Recordemos que el fragmento es un signo característico del exilio, del inmigrante, del desplazado. Un ser exótico que provoca curiosidad en el espectador y que permanecerá siendo exótico hasta que el estatuto de exiliado haya sido superado. En Czertok veremos un proceso diverso al de Kurapel, pues no retorna, permanece en el país de acogida y continúa su creación, inmerso en la nueva cultura.

1.7.1 La ciudad como escenografía: somos inmigrantes y exiliados

En una entrevista realizada por la investigadora a Horacio Czertok durante el verano de 2017 en el teatro Julio Cortazar de Ferrara, éste comentó que la mejor escenografía que había visto en su vida se hallaba en las calles de las ciudades. Los edificios, las fuentes de agua, los árboles, los monumentos, eran el marco perfecto que penetraba la obra y a los actores y éstos se llenaban de la belleza del entorno en una relación de encuentro recíproco que era compartido por el espectador distraído, improvisado y pasajero, siempre tomando fragmentos del espectáculo y llevándolos consigo en su trayecto. Czertok había encontrado la magia del espacio público y había descubierto todas las posibilidades sociales, artísticas y políticas que éste ofrece.

En su libro comenta que hacer teatro de calle no había sido una elección, más bien, la única opción para un grupo de inmigrantes y exiliados que, al establecerse en un nuevo país, dejaban de ser seres exóticos con espectáculos exóticos: “Tan pronto como les hicimos saber que habíamos decidido quedarnos, no regresar a Argentina, sucedió, pero de hecho lo entendimos

muchos años después, que nos convertimos de exóticos en competidores. Es natural: todos intentan defender su entorno de la competencia.” (Czertok, 2010, p. 79)¹²⁹

Así, la única opción fuera del sistema teatral que se cerraba a la competencia, eran las plazas, las calles, los mercados, las ferias, espacios que pertenecían a los saltimbanquis sin pedigrí teatral. Los actores quedaban así convertidos en juglares del teatro y no en actores de escenario y sala. Para Czertok, esta era la situación que mejor los definía como grupo teatral ya que se consideraban ciudadanos del mundo como inmigrantes y fuera de toda asociación corporativa como exiliados. La errancia era el signo que los identificaba como expulsados de todo territorio reconocido y fijo y las calles eran justamente el espacio donde podrían construir una nueva y errante identidad.

Desafortunadamente, las actuaciones callejeras a menudo se hacen sin competencia o calidad. Como si los actores de la calle asumieran un orden tácito del sistema teatral: ser actores de segunda clase. Ninguna o mala preparación técnica: cuerpos descuidados, gestos obvios, voces vacías, miradas planas, relaciones con herramientas triviales y predecibles, relaciones entre actores inexistentes, relaciones con el espectador marcadas por la superficialidad. Escasa competencia de los directores: drama inexistente o predecible, ausencia de personajes valiosos, producciones mediocres, situaciones que se resuelven con abuso de efectos que son un fin en sí mismos. La lección de generaciones enteras de gente de teatro parece perdida aquí: es cierto que incluso en los teatros "verdaderos" resulta difícil encontrarla, pero también es cierto que en la calle esta ausencia es aún más deplorable, porque aquí es incluso más necesaria. (Czertok, 2010, pp. 79-80)¹³⁰

Si bien, lo que declara Czertok se cumple aun en nuestros días, es fundamental destacar que el teatro de calle ha tenido varios e importantes exponentes que escapan a estas características que se le suelen atribuir, un ejemplo de ello es el *Living Theatre*, compañía creada en 1947 en New York por Julian Beck y Judith Malina y que le otorga a este tipo de teatro (denominado así por su

¹²⁹ Traducción libre de: “Non appena facemmo sapere che avevamo deciso di rimanere, di non tornare più in Argentina, accadde, ma questo lo capimmo in realtà molti anni dopo, che da esotici diventammo concorrenti. È naturale: ciascuno cerca di difendere il proprio ambiente dalla concorrenza.”

¹³⁰ Traducción libre de: Sfortunatamente troppo spesso gli spettacoli di strada sono fatti senza competenza né qualità. Come se gli attori di strada assumessero un ordine tacito del sistema teatrale: l'essere attori di seconda classe. Nessuna o scarsa preparazione tecnica: corpi sciatti, gesti ovvi, voci vuote, sguardi piatti, rapporti con gli attrezzi banali e prevedibili, relazioni tra attori inesistenti, relazioni con lo spettatore improntate alla superficialità. scarsa competenza nei registi: drammaturgie inesistenti o prevedibili, assenza di personaggi degni, allestimenti mediocri, situazioni che si risolvono con abuso di effetti fine a se stessi. La lezione di intere generazioni di persone di teatro sembra qui smarrita: è vero che anche nei teatri “veri” la si ritrova a fatica, ma è anche vero che sulla strada questa assenza è ancora più deprecabile, perché qui è ancora più necessaria.”

espacio) un valor ideológico, al rechazar los recintos teatrales convencionales para ir en busca de los espectadores que no suelen ir al teatro. Sabemos que el *Living Theatre* utilizó la provocación (asociada al *agit-prop*) para remecer a los espectadores habituados a estar sentados cómodamente en sus butacas. Para Beck y Malina, el teatro debía ser una herramienta de transformación social, por ende, poseían un fuerte componente político. Al salir de los espacios convencionales, se estaba también saliendo del sistema que estaba al servicio del poder y de una clase dominante. Los actores del Living comenzaron a realizar creación colectiva y a involucrarse activamente en conflictos políticos y sociales. Para Beck, los espectadores debían participar de las obras para vivir la experiencia y poder reflexionar sobre los contextos sociales que estaban necesitando urgente atención. Así, sus obras estimulaban todos los sentidos y con ello, todas las conciencias. Los temas recurrentes eran las luchas sociales contra el racismo, las invasiones militares, la equidad sexual, la libertad de expresión, entre otros.

Un grupo de personas se reúne. No hay autor para apoyarse en él y que te arrebatase el impulso creador. Destrucción de la superestructura de la mente. Entonces aparece la realidad. Nos sentamos juntos durante meses hablando, absorbiendo, creando una atmósfera en la que no sólo nos inspiramos mutuamente, sino que además cada cual se siente con toda libertad para decir lo que le apetezca. Enorme jungla pantanosa, un paisaje de conceptos, almas, sonidos, movimientos, teorías, helechos de poesía, tosquedad, páramos, vagabundeos. Luego se une y toma forma. En el proceso se presenta una forma. La persona que menos habla puede ser quién inspira a la que más habla. Al final nadie sabe quién era realmente responsable de lo obtenido, el ego individual desaparece en la oscuridad, todos están contentos, todos tienen una satisfacción personal mayor que la de quién está solo. Una vez que se ha sentido esto, el proceso de la creación artística en colectivo, volver al viejo orden parece una regresión. La creación colectiva es un ejemplo del Proceso Autogestivo Anarco-Comunista que tiene más valor para el pueblo que una obra de teatro. La creación colectiva como arma secreta del pueblo. (Beck, 1974, p. 102)

Luego de una brutal persecución en su país, el Living decidió emigrar a Europa (1964), donde fueron perseguidos por sus espectáculos de agitación política y social, participando en las protestas francesas de Mayo del 68 mientras participaban como invitados en el Festival de Avignon (renunciando a ser parte de la programación cuando la organización les pidió que cambiaran la obra y dejaran de representar *Paradise Now* en las calles de la ciudad). Luego pasaron dos meses en prisión en Brasil, país que visitaron mientras estaba en dictadura. Al

regresar a los Estados Unidos, continuaron siendo agredidos por la prensa, siendo considerados un peligro para la sociedad norteamericana. Su teatro de calle fue un ejemplo que siguieron numerosas compañías de teatro en todo el mundo y desde la que nacieron otras propuestas de impecable calidad actoral y espectacular. Es a este teatro de calle que apunta Czertok cuando inicia su investigación en Italia, un teatro provocador que despierte conciencias y que no esté libre de los siete mandatos del teatro contemporáneo que declara Beck:

Los Siete Mandatos del Teatro Contemporáneo:

1. En la Calle: fuera de las limitaciones culturales y económicas del teatro institucionalizado.
2. Gratuito: Representaciones para el proletariado, los pobres, sin cobrar entradas.
3. Participación Abierta: Romper las barreras. Unificación: Creación Colectiva.
4. Creación Espontánea: Improvisación: Libertad.
5. Vida Física: Cuerpo: Liberación Sexual.
6. Cambio: Crecimiento de la Atención Consciente: Revolución Permanente: Ideología Abierta (Flexible, Libre).
7. Actuación como Acción. (Beck, 1974, pp. 86-87)

Como Beck y Malina, Czertok conocía perfectamente el exilio y sus implicancias. También comprendía el teatro como herramienta de cambio social y político. Sentía la urgencia de agitar las conciencias del mundo frente a las injusticias que se vivían en el continente que lo vio nacer. Por ello, su primer espectáculo de revuelo fue “Herodes”, una obra de violencia descarnada que plasmó el propio testimonio de Czertok de su tortura, quedando, en la memoria de quienes la vieron, como una impactante denuncia de los crímenes de la dictadura argentina.



Figura 26: Obra “Orlando Furioso” parte del proyecto internacional “Mir Caravan” (2010) en las calles de Moscú.

La calle, la plaza, en fin, el espacio abierto, presentó grandes desafíos para Teatro Nucleo, pues ninguna academia prepara a los actores para afrontar técnicamente los problemas que allí surgen. Fuera de la protección que ofrece la sala de teatro, no hay ninguna certeza. Fuera del edificio teatral no existe el espectador profesional¹³¹, por ende, los actores de Teatro Nucleo deben plantearse dos tareas fundamentales: Representar a la perfección sus personajes y atraer y mantener la atención del espectador transeúnte. A este desafío se suma la multiplicidad de lenguas de los espectadores transeúntes: por las calles europeas transitan personas de diversas nacionalidades y culturas. Otro factor es la voz, ésta debe ser manejada de manera diversa, no hay muros diseñados para ayudar al actor en su proyección. Los ruidos de la calle no cesarán en favor del espectáculo. La diversidad etaria de los espectadores es otro factor a considerar, como las mascotas y niños pequeños que habitualmente no son permitidos en los teatros tradicionales, aquí no pueden ser marginados del espacio que les pertenece. Son los actores, es el espectáculo

¹³¹ Término utilizado por Czertok.

el que invade un espacio distinto, como un inmigrante o un exiliado llega a un país que no conoce y aun así debe vivir. Y podemos agregar a esta lista, el clima, éste se transforma, como en los insipientes “teatros” primitivos, en la guía para continuar o suspender la función.

Así, Czertok descubre la importancia del concepto hecho carne: el grupo teatral. El grupo es, en palabras de Czertok: “(...) aquello que más nos restituía dignidad.” (2010, p. 45)¹³² Pues les permitía ser vistos como inmigrantes y no como exiliados. Este rechazo a la condición de exiliado se debe a las miradas caritativas y lastimeras que sufrían a menudo. La dignidad se presentaba en el trabajo colectivo de un grupo de personas unidas, solidarias y con un objetivo común: vivir del teatro y no de la caridad. El grupo teatral se mantenía por sí mismo realizando todas las tareas que tradicionalmente realizan otros profesionales como maquilladores, técnicos, tramoyas, iluminadores, sonidistas. El grupo lo contiene todo, todos son trabajadores del teatro al servicio del teatro. A su vez, el grupo permite a los actores desarrollar la creatividad necesaria para la creación que no puede darse en ambientes controlados por reglas rígidas. Al respecto, Czertok cita algunos ejemplos que le sirvieron para sustentar esta elección:

El teatro de arte de Stanislavski era una parte importante del *establishment*, pero cuando quiso profundizar sus estudios, encargó a su asistente Sulerszisky organizar a los actores en un grupo y llevarlo al campo, fuera de los ritmos productivos y las distracciones de la metrópoli. Grupo fue el *Teatr Laboratorium* de Grotowski, grupo fue el *Cricot* de Kantor, grupo es el *Odin Teatret*. Grupo era y es el *Living*. (Czertok, 2010, pp. 46-47)¹³³

A partir de estos ejemplos, Teatro Nucleo tuvo claro desde el inicio de su exilio, que debía encerrarse a crear para luego abrirse a los espectadores de las calles, a los espacios también abiertos, enfrentando cada desafío como grupo, apreciando sus diferencias y un estado compartido que los marcaba: el exilio, la inmigración. Tanto Horacio como Cora, han trabajado juntos desde Buenos Aires, en Comuna Baires, hasta Ferrara con Teatro Nucleo, colaborando con diversas compañías del mundo y elaborando proyectos de teatro social con pacientes psiquiátricos, reclusos de las cárceles, refugiados políticos. El trabajo social de Teatro Nucleo es

¹³² Traducción libre de: “(...) quello che più ci restituiva dignità.”

¹³³ Traducción libre de: “Il Teatro d’arte di Stanislavskij era parte importante dell’establishment, ma quando volle approfondire gli studi incaricò il suo assistente Sulerszisky di organizzare gli attori in gruppo e portarlo in campagna, fuori dai ritmi produttivi e le distrazioni della metropoli. Gruppo fu il *Teatr Laboratorium* di Grotowski, gruppo era il *Cricot* di Kantor, gruppo è l’*Odin Teatret*. Gruppo era ed è il *Living*.”

para y no *con* estos pacientes o reclusos. En sus obras no incorporan a estos actores, más bien, crean espectáculos y laboratorios para ellos.

1.7.2 Transculturalidad e Hibridación: La construcción del texto escénico

Con el grupo y teniendo siempre presente importantes referentes, Teatro Nucleo comenzó a idear una dramaturgia de espacios abiertos, creando personajes pedagógicos, como les llama Czertok (2010, p. 53), nacidos desde la experiencia de autodramaturgia de las afectividades, de la personalidad, de su psicología. Hasta la fecha, muchos textos que sirven de inspiración y pretexto, pertenecen a obras clásicas de la dramaturgia universal, siendo re-creados, re-escritos con estos personajes que deambulan entre el estar y no estar del actor que los encarna-asume. Las obras son re-escritas con un claro sentido del desplazamiento físico (de plaza en plaza) y simbólico (artistas saltimbanquis, exiliados e inmigrantes). La dirección es otro desafío, pues la metodología de creación se asimila a la de la creación colectiva, sin embargo, Czertok asume el rol de director como un creador – guía que conduce y ordena, que facilita el proceso de puesta en escena y hace de nexo con el espectador.

En esta dramaturgia, el trabajo del fragmento es fundamental. Este se trabaja por medio de la improvisación. Es decir, cuando se encuentra un personaje creado desde la autodramaturgia, se inserta en las obras por medio de la improvisación de escenas en las que un fragmento del personaje destacará, guardando otros fragmentos para que el mismo personaje pueda desarrollarse en otra obra. Podríamos decir que son personajes de fragmentos reciclados. Un personaje fragmento junto a otro, forman secuencias que terminan conformando escenas de las obras: “La dramaturgia no nació en la mesa, no fue el resultado de una especulación racional, sino que surgió del trabajo de improvisación. La lógica intervino en un momento posterior, como una operación de limpieza, secado y síntesis.” (Czertok, 2010, p. 55)¹³⁴ Con esta lógica del fragmento en la construcción dramaturgica, muchos personajes pasan de una obra a otra

¹³⁴ Traducción libre de: “La drammaturgia non è nata a tavolino, non è stata frutto di una speculazione razionale bensì è scaturita dal lavoro di improvvisazione. La logica è intervenuta in un secondo momento, come operazione di pulizia, prosciugamento e sintesi.”

haciendo resaltar diversas características. Por ejemplo: en el espectáculo de calle “Luci” (1979-1990) el personaje “el cojo” guía las danzas de los actores con diversas acrobacias, bailaba el tip-tap y salta en trampolín, es alegre y vivaz. En la obra “Eresia” (1980-1991), en cambio, el mismo personaje es un ser dependiente, sumiso y esclavo. Así, muchos personajes del Teatro Nucleo se fueron creando, al más puro estilo comedia del arte, como arquetipos con una personalidad fragmentada que poseía una característica dominante y otras cambiantes que se adaptaban a las obras donde les tocaba intervenir. Dice Czertok: “(...) una estructura dramática construida a través de la realización de una historia que cobraba vida frente a los espectadores, pero en modo autónomo de ellos” (2010, p. 55)¹³⁵

Un aspecto importante en la construcción del texto escénico del Teatro Nucleo es la mezcla de elementos provenientes de diversos referentes culturales. Las obras se van creando a partir de su ser y sentirse extranjero (textual y simbólicamente, pues como artistas todos somos extranjeros). Un actor trasplantado abruptamente en un contexto diverso, en una geografía diversa, en un paisaje diverso que asume la plaza pública como espacio de creación, de relación, de trueque de experiencias y afectos, que dialoga con espectadores de otras lenguas, es un ejemplo de cómo la transculturación se hace carne en la creación teatral de esta compañía. A su vez, la mezcla de elementos del *clown*, de la comedia del arte, del trueque barbiano, del *Living Theatre*, del circo, de la tragedia griega, entre otros, provocan una hibridación que marca aún más la presencia de un nomadismo teatral y cultural.

En resumen, la dramaturgia de fragmento que toma aspectos de la propia vida de los actores, su condición de exiliados, de inmigrantes, los motivos escénicos que aparecen en el enfrentamiento-relación con el espectador y de su proveniencia, el juego de lenguas y gestos de otras culturas, la mezcla de técnicas y disciplinas, todo ello pertenece al ámbito de la transculturalidad y la hibridez teatral, pues:

La transculturalidad, apela al uso de diversos elementos o fragmentos, cuyo origen provenga de un contexto cultural diferente al propio, ya sea en términos, étnicos, geográficos, lingüísticos, idiomáticos, identitarios, etc. De esta manera, el objeto se vuelve un campo de acción

¹³⁵ Traducción libre de: “(...) una struttura drammaturgica costruita attraverso lo svolgimento di una storia che prendeva vita di fronte agli spettatori, ma in modo autonomo da essi.”

heterogénea. (...) Transculturalidad. Este recurso debería comprenderse como la apropiación y uso de elementos provenientes de otras culturas. A través de la translación, la puesta en escena podría mover cualquier objeto o persona desde su contexto de origen hacia otro absolutamente distinto. (Espinoza, Miranda, 2009, pp. 37, 57)

La hibridez. Es el movimiento que realiza la puesta en escena, para dejarse contagiar con cualquier elemento diferente al teatro en estado puro. El montaje se puede apropiarse de elementos de diversas culturas, sistemas, géneros, formas, tipos de expresión, proyecciones de video, diapositivas, danza, artes visuales, simulación, estrategias orales, etc. Todas estas apropiaciones, deben ser analizadas para desentrañar el por qué y el para qué de su uso, puesto que no deben ser sólo efectos estéticos, sino que deben ser necesarias para sostener el contenido de la obra. (Espinoza, Miranda, 2009, pp. 51-52)

Si bien es cierto que la transculturalidad y la hibridez son conceptos que se hallan habitualmente en el teatro de exilio, es fundamental aclarar que dentro de un nomadismo estructural, formal (de forma) y significacional característico de éste teatro, muchas veces no es posible fijar, ni definir, mucho menos exigir características estables, pues va en contra de la estructura móvil de sus obras. En el teatro de exilio (tanto de Czertok como de Kurapel), no existe ningún “debe” frente a la incorporación de elementos signícos en su construcción escénica. Cada elemento puede o no, ser solo un *efecto estético* (en el más común de los sentidos) ya que lo estético, como categoría ontológica, posee valor de contenido y forma. Lo estético conduce a una multiplicidad de significados y “contenidos” muchas veces ocultos a los ojos del creador y abiertos a quién (quienes) decodifican el espectáculo, a su vez, permite la estructura rizomática sin control de sus referentes, de sus significados y significantes. Una ramificación que se escapa del dominio del director y de las fronteras de lo teatral y espectacular, como pintura que sale del cuadro y se pierde en los pasillos del museo y sale a las calles y continúa ramificándose sin que nadie pueda contenerla. El marco del cuadro no es más un componente que deje el arte solo en manos de los artistas y es ese el aspecto más interesante de las estructuras teatrales cartográficas.

La obra es un singular que funciona como universal no sólo por motivos lógicos: en la experiencia de lo bello encontramos más de lo calculado previamente (...) y permite la proyección de nuevas interpretaciones sobre una obra: sorprendente prefiguración por parte de Hegel de la estética de la “indeterminación” y la “obra abierta”. (Estética, III.) (...) E. Panofsky, recoge la convicción de Cassirer según la cual el hombre no vive en un universo material, sino simbólico, y nada puede ver o conocer sino es a través de ese médium, fondo común a cada cultura. En “La perspectiva como forma simbólica”, sostiene que esta no se

deriva de una configuración visual o perceptiva humana, ni de la “realidad objetiva”, sino de una concepción del mundo, que Panofsky entiende como la traducción del espacio perceptivo bajo una sensibilidad culturalmente determinada. Incluso cuando no hay “motivos” — abstracto— habría “síntomas” culturales formales o estilísticos. (...) La obra, por ello, no parece “hecha por alguien”; es un crecimiento en el ser, irrepetible. (...) Forma superior de aparición de lo verdadero, el arte nos expone sin defensas conceptuales a la potencia. No nos quedará más salida que “construir” como espectadores lo que el artista ha pre-construido al “pronunciarse”, que es su propia “comunidad” (Vidal Calatayud, 1997, pp. 136, 137, 138)

El componente cultural de Panofsky abre las posibilidades de completar la obra con infinidad de interpretaciones, según cada espectador, cada cultura, cada individuo. Los motivos ocultos de los efectos estéticos van a invadir el mundo y ramificar sentidos insospechados, aunque la obra no busque sentido alguno. La libertad de esta estructura cartográfica no solo libera al arte de reglas rígidas y caducas, sino, al mismo espectador y su relación con la obra y el artista.

Es por ello que Czertok pone especial énfasis en el espectador como co-creador de la dramaturgia. Un espectador no- espectador al que es necesario robarle el tiempo con tácticas militares. A Stanislawski se suma Clausewitz¹³⁶ y Sun Tzu (y su “Arte de la guerra” de 1772) y Julio Cesar. Las estrategias de guerra con un objetivo diverso, no la muerte y la destrucción, sino, el amor y la vida. Para Czertok, la primera táctica es hacer entender al actor que un genio proviene de Dios, en cambio, un creador proviene de la dedicación y el estudio constantes de sí mismo y de los demás en una observación sensible. La segunda idea-fuerza – como le llama Czertok (2010, p. 59) – es la ética como responsabilidad moral del artista frente a la sociedad, la colaboración generosa y responsable con el compañero de teatro, la inexistencia de primeras figuras y el trueque cultural aprendido de Barba con quien aún mantiene una estrecha colaboración. A éstas ideas-fuerzas se suman algunos elementos tácticos que del arte de la guerra, traspasa al teatro:

1. Número diminuto de soldados-actores frente a un ejército de espectadores. Esta dificultad resulta ser una fortaleza cuando los actores defienden lo que es suyo: su creación.

¹³⁶ Carl Von Clausewitz fue un militar y filósofo alemán, autor de “De la guerra” (1832), texto inspirado en su experiencia en los campos de batalla durante las guerras napoleónicas (1816-1830) y la admiración que le causó la figura de Napoleón y su forma de inspirar a las tropas para enfrentar, en condiciones poco ventajosas, a los ejércitos prusianos.

2. La fuerza moral concebida como formación de conciencia ética. El actor debe ser humilde, no sale a las calles a mostrar su habilidad técnica, está allí para despertar en el espectador sus deseos de poesía.

3. No se combate al espectador, sino, su resistencia a entregarse a la creación y a la belleza. El espectador debe ser conquistado para poder mantenerlo atento y entregado al espectáculo. Esto le permitirá abrir la mirada interior a nuevas formas de aprehender el mundo.

4. Audacia, perseverancia, astucia. Elementos que se hallan en el centro del trabajo del actor consigo mismo y que en los ensayos se comparte con los compañeros de escena.

5. Sorpresa como revelación. Frente a todos los estímulos de la calle, el actor debe mantener la atención del espectador. Una de las mejores tácticas es la sorpresa: escenas que cambian el foco de atención, música inesperada, cambio de ritmo, silencios, movimientos inesperados, aparición de nuevos personajes, etc.

6. Concentración de la fuerza en el espacio. Esto se logra dividiendo la acción en diversos momentos y focos para captar y mantener la atención del espectador.

7. Conocimiento del terreno: no solo por parte del actor, sino, del espectador que al elevar la mirada para ver al acróbata saltar en un trampolín, re-descubrirá su plaza, su calle, su arquitectura.

8. Las vías de comunicación. No solo lingüísticas, sino también, sonoro-gestuales y corporales. Cambios de volumen, de instrumentos musicales, de gestos, de movimientos.

Que una compañía teatral formada por exiliados políticos, utilice estrategias militares para organizar su *training* y puesta en escena resulta sorprendente. Sin embargo, Czertok ha sabido darle alma y sentido pedagógico a los escritos de guerra. Un aspecto a considerar cuando se habla de hibridación teatral ya que los métodos que se construyen y destruyen constantemente, se desplazan por diversas disciplinas, aunque éstas parezcan absolutamente contrarias al teatro.

1.8 El Actor del Teatro Nucleo: Desde Buenos Aires a Ferrara

En una entrevista realizada por Paolo F. Peloso, en Génova en el año 2017, Czertok comenta que el teatro resultó ser su hogar después del golpe de Estado argentino, un lugar con una lengua común a toda la humanidad y un territorio conocido y familiar. Sin embargo, su salida de Argentina fue dolorosa como para todos los exiliados:

Nunca imaginé tener que dejar mi tierra, mi gente. He luchado para crear una humanidad justa, justa y feliz. Desde la tarde hasta la mañana, bajo amenaza, tuve que tomar una maleta, mi compañera y un pequeño hijo y huir. Tuvimos la suerte de haber creado amistades en Italia, de personas que apreciaron nuestro enfoque del teatro. Así que pudimos recrear un teatro en Ferrara y continuar nuestra investigación y experimentación sobre el lenguaje teatral. Pensamos que duraría como mucho un par de años, pero no fue así. Los niños crecen italianos, nuestra vocación puede expresarse completamente. Por diversas razones, pude regresar a Argentina solo en el '94, pero mi país, mi gente, ya no estaba, ni yo era la misma persona. Es un dolor sordo que permanece en el fondo, la feroz injusticia de la lágrima de tu tierra. (Czertok. En: Peloso, 2017)¹³⁷

Horacio Czertok habla poco del exilio, prefiere la palabra inmigrante, pues, a pesar del dolor de hallarse fuera de su país y lejos de su gente, el exilio no lo despojó de su identidad-territorio que fue y es el teatro. Esto no significa que no tenga las huellas de todo exiliado, sino más bien, que las logró transformar en energía creadora que lo condujo a ir más allá de la denuncia del hecho particular de su experiencia de torturado y exiliado político argentino. Tal vez su trabajo con pacientes psiquiátricos y con detenidos lo ayudó a volcar la mirada hacia el Otro que sufría otros horrores, otros exilios, viviendo en otros márgenes. Tal vez, el cambio de una cultura a otra fue menos impactante ya que tenía fuertes nexos con Italia antes del Golpe de Estado. Lo que es seguro es que transformó el exilio en migración y ésta en nomadismo y este aspecto lo convirtió en un ciudadano del mundo.

¹³⁷ Traducción libre de: “Non avrei mai immaginato di dover lasciare la mia terra, la mia gente. Avevo lottato per creare un’umanità giusta, equa, felice. Dalla sera al mattino, sotto minaccia, ho dovuto prendere una valigia, compagna e figlio piccolo e scappare. Avevamo la fortuna di avere creato amicizie in Italia, di persone che apprezzavano il nostro approccio al teatro. Così abbiamo potuto ricreare un teatro a Ferrara e continuare la nostra ricerca e sperimentazione sul linguaggio teatrale. Pensavamo che sarebbe durato al massimo un paio d’anni, ma non fu così. I figli crescono italiani, la nostra vocazione può esprimersi a pieno. Per varie ragioni, son potuto tornare in Argentina solo nel ’94, ma il mio paese, la mia gente, non c’era più, né io ero la stessa persona. E’ un dolore sordo che rimane sullo sfondo, la feroce ingiustizia dello strappo dalla tua terra.”

En Buenos Aires, comienza a vislumbrar que para él el teatro sería el lugar de investigación humana interpersonal, siempre ligado a la política, no a los partidos. Desilusionado de los partidos, en parte, por las propuestas de lucha armada que nunca consideró fiables ni legítimas, y en parte por las constantes luchas internas de poder, que poco tenían que ver con resguardar y defender los derechos del pueblo. Discursos que se quedaban solo en palabras y rara vez se llevaban a la práctica y “el que no practica lo que predica, tiene un cadáver en la boca.” (Czertok. En: Peloso, 2017)¹³⁸ Así, Grotowski y su laboratorio teatral, sus experimentaciones y estudios sobre el ser humano, la pobreza de su teatro que no alardeaba, sino que practicaba, se presentaron como una luz en el horizonte para Czertok y la Comuna Baires:

Decidimos abolir el muro entre lo público y lo privado: lo privado es público, decía el Mayo [del 68]. Abolir el dinero, abolir las relaciones interpersonales derivadas del judeo-catolicismo, la propiedad privada de las relaciones de pareja y de los padres. Nuestro teatro era la expresión pública de una vida vivida coherentemente con los ideales promulgados. Lo que nos ponía en contra, no solo a la derecha, sino también, a la izquierda: decíamos: la revolución ahora. Primero en cada uno de nosotros, después en nuestras relaciones. La Comuna [Baires] fue un experimento antropológico extraordinario, todos los años que duró. Ahora el Nucleo no es más eso, ciertamente, pero aquello aprendido permanece en la estructura de nuestra metodología. (Czertok. En: Peloso, 2017)¹³⁹

Una metodología que posee una ética comunitaria, social y de principios que se aplican en cada parte del proceso creativo y formativo de Teatro Nucleo. El actor es un chamán de la escena, como proponía Artaud, Grotowski, Barba, Kurapel y tantos otros creadores que habían conocido el margen y lo habían habitado. El actor considera el teatro como participación, reunión, encuentro y busca constantemente maneras diversas de relacionarse consigo mismo y con los demás. Czertok no dejará de referirse al teatro de ésta manera y hará la distinción con el

¹³⁸ Traducción libre de: “chi non pratica quello che predica, ha un cadavere in bocca”

¹³⁹ Traducción libre de: “Decidiamo di abolire il muro tra pubblico e privato: il privato è pubblico diceva il Maggio. Abolire il denaro, abolire i rapporti interpersonali dettati dal judeo-cattolicesimo, la proprietà privata dei rapporti di coppia e genitoriali. Il nostro teatro era l'espressione pubblica di una vita vissuta coerentemente con gli ideali propugnati. Il che ci metteva contro non solo la destra, ma anche la sinistra: dicevamo la rivoluzione ora. Prima in ciascuno di noi, poi nelle nostre relazioni. La Comuna è stata un esperimento antropologico straordinario, negli anni della sua durata. Ora il Nucleo non è più quello, certamente, ma quanto imparato rimane nella struttura della nostra metodologia.”

espectáculo, que considera una forma de entretenimiento que se ve, sin generar una real participación de los espectadores.

El teatro es participación. Para nosotros, el teatro es un encuentro. Una celebración del tiempo presente, del aquí y ahora. Encuentro implica comunicación, una palabra que significa "compartir". A menudo, la "comunicación" se confunde con la "información": la información es unidireccional, directiva. La retroalimentación del informante no afecta al informante. El informado no cambia el "mensaje", ni el informante. En la comunicación, sin embargo, el actor y el espectador intercambian señales de varios tipos, y este intercambio es la esencia y el sentido del hecho teatral. El actor trabaja sobre sí mismo para conocer sus automatismos, el funcionamiento de su sistema emocional, la memoria emocional, la creación de gestos acordes con el personaje. En nuestro método, derivado de Stanislavski, el personaje es otro frente a ti, con su propia biografía, su propio inconsciente capaz de manifestar sus propios gestos. Al encuentro con el espectador el actor porta al personaje: si la obra es Otelo, el espectador se enfrentará a la "otelidad" del actor, se establecerán intercambios "energéticos", emocionales, el espectador acompañará al personaje en su entre sí, descubrirá junto a él los arcanos: debemos tener en cuenta que si el actor conoce exactamente la partitura completa de principio a fin, al milímetro y al segundo, el personaje no: está descubriendo las cosas tal como suceden. La ficción consiste en esto: vida no imitada, representada, sino más bien, vida sintetizada y multiplicada en intensidad, tanta como el actor el espectador podrán generar a través del encuentro. Para nosotros, el espectador no es un sujeto pasivo, el terminal de información que proviene del escenario, sino un participante activo al que también se le ofrece el espacio para producir los hechos. Es tan responsable como los personajes. Muy alta demanda para el actor, y por lo tanto para el espectador. En la civilización contemporánea, la tecnología ha inventado otros sistemas para contar historias, para hacer y ver espectáculos, desde el cine hasta las diversas posibilidades de la web. El teatro existe solo en el presente y es incompatible con la sociedad de consumo porque está fuera de la economía de escala. Usarlo solo como sala de exposición o para contar historias es perder de vista su enorme capacidad intrínseca, generar comunicación, generar humanidad. (Czertok. En: Peloso, 2017)¹⁴⁰

¹⁴⁰ Traducción libre de: "Teatro è partecipazione. Per noi, il teatro è un incontro. Una celebrazione del tempo presente, dell'ora e qui. Incontro implica comunicazione, parola che significa "mettere in comune". Spesso si confonde "comunicazione" con "informazione": l'informazione è unidirezionale, direttiva. All'informante non interessa il feedback dell'informato. L'informato non modifica il "messaggio", né l'informante. Nella comunicazione, invece, attore e spettatore scambiano segnali di vario tipo, ed è questo scambio l'essenza e il senso del fatto teatrale. L'attore lavora su di sé per conoscere i propri automatismi, il funzionamento del suo sistema emozionale, della memoria emotiva, della creazione di una gestualità coerente col personaggio. Nel nostro metodo, di derivazione stanislavskiana, il personaggio è un altro da te, con una propria biografia, un proprio inconscio in grado di manifestare una propria gestualità. All'incontro con lo spettatore l'attore porta il personaggio: se l'opera è Otello, lo spettatore si confronterà con l'"otellità" dell'attore, si stabiliranno scambi "energetici", emotivi, lo spettatore accompagnerà il personaggio nella sua vicenda, scoprirà insieme a lui gli arcani: bisogna tenere presente che se l'attore conosce esattamente tutta la partitura dall'inizio alla fine, al millimetro e al secondo, il personaggio invece no: va scoprendo le cose a mano a mano che accadono. In questo consiste per noi la finzione: non vita imitata, rappresentata, bensì vita sintetizzata e moltiplicata nell'intensità tanto quanto attore e spettatore riusciranno a generare attraverso l'incontro. Lo spettatore non è per noi soggetto passivo, terminale di un'informazione che arriva dal palcoscenico, bensì partecipante attivo a cui viene proposto lo spazio per produrre, anche lui, i fatti. Ne è

Czertok concibe al actor como un ente generador de comunicación, base de nuestra humanidad. Un chamán de la escena que debe conectar las energías propias con las del personaje y transmitir las al espectador que, a su vez, las devolverá al actor. Este actor debe poseer siempre, desde su concepción, una función social que no debe estar situada solo sobre la escena, sino en cada uno de los espacios del cotidiano.

El actor es un comunicador y un transmisor, un ente energético que domina su cuerpo porque lo conoce, domina su alma porque la conoce y domina su pensamiento porque lo conoce. Por medio de este autoconocimiento, puede desafiar sus propias fronteras. Su entrenamiento es fundamental, durante éste, adquiere las características de un monje en meditación activa. Cada parte del cuerpo debe manejarse a la perfección para poder dar libertad al personaje. La voz se presenta como un componente multiregistro de experiencias para la utilización dramática del texto y de las canciones. La memoria emotiva es transformación del recuerdo en acción teatral y, sabemos, que todo recuerdo es siempre social pues nos enfrenta con el mundo y sus interacciones necesarias. Cuerpo, voz y memoria emotiva son los pilares del *training* de Teatro Nucleo, expuesto no solo en sus ensayos como compañía, sino en cada laboratorio de formación que imparte.

La estructura de este *training* es la misma de Kurapel, los ejercicios realizados se asemejan bastante, pues los referentes de ambos creadores para establecer su *training* son los mismos. El actor del Teatro Nucleo es un ser libre que utiliza el conflicto teatral como técnica de investigación de sí mismo y de su personaje.

En una entrevista con Czertok en el Teatro Julio Cortazar de Ferrara, éste declaró que el actor es un mentiroso profesional, pero con un concepto de mentira muy distinto al que conocemos. El actor debe ser capaz de crear una realidad ficticia, de ficción, es decir, inventada.

altrettanto responsabile quanto i personaggi.
Esigenza assai alta per l'attore, e quindi per lo spettatore.
Nella civiltà contemporanea, la tecnologia ha inventato altri sistemi per raccontare storie, per fare e vedere spettacolo, dal cinema alle varie possibilità del web. Il teatro esiste solamente nel presente ed è incompatibile con la società di consumo, perché fuori dall'economia di scala. Utilizzarlo solamente come museo dello spettacolo o per raccontare storie è perdere di vista la sua enorme capacità intrinseca, di generare comunicazione, di generare umanità.”

Esta realidad la debe crear a partir de sus verdades, con sentimientos y emociones verdaderas que conducen a comportamientos verdaderos. A su vez, el actor, como recuerda Peter Brook, debe encontrar imágenes escénicas de un mundo invisible, pues estas imágenes no se hallan ni en nuestra experiencia ni en nuestra cultura viva. Czertok cita el texto de Brook¹⁴¹ y se pregunta: ¿cómo un actor puede crear éstas imágenes con verdad y organicidad? Su respuesta es: con fe, pues: “Si no creo [de fe], no creo [de creación].” (Czertok, 2010, p. 108)¹⁴² y ésta fe nos conduce inevitablemente al pensamiento mágico del hombre primitivo, al pensamiento primordial que poseen los niños y los místicos, también considerados locos. La locura es un elemento esencial que permite liberar las inhibiciones propias del ser humano social y entregarse al mundo mágico desde donde surgen las imágenes del mundo invisible.

Czertok se refiere a la fe como la confianza en uno mismo – *fidarsi, fidare se* – y esta confianza solo se aplica a las personas, no a los hechos que son impersonales: “Y entonces creemos en quién nos dice la verdad, en quién nos da esperanza; no en la verdad misma directa e inmediata, no en la esperanza misma.” (Unamuno Cit. En: Czertok, 2010, p. 108).¹⁴³ Para Czertok, lo que Unamuno está proponiendo en este texto es la relación entre actores y espectadores en donde unos portan verdad y otros esperanza y se van intercambiando estos roles. El actor porta la fe como una voluntad de existir, como voluntad de expresión, y al mismo tiempo, como negación de sí mismo, de su ego. Es por ello que Czertok busca el ascetismo en el actor y no su habilidad, pues ésta es un instrumento para alcanzarlo. Contra el actor está siempre su ego, su enamoramiento por la técnica que lo hace perder el camino al ascetismo del artista. Un ascetismo que posee el niño y el actor que se vuelve niño. Sin embargo, volverse un niño quiere decir buscar el estupor primario, la capacidad de sorprenderse y no de sorprender con su técnica, pues son los misterios de la vida lo que debe develar y no exhibir la capacidad actoral. (Czertok, 2010) Un actor que camina hacia el ascetismo es aquel que enfrenta su labor con humildad frente a sus fracasos y principalmente, a sus logros.

¹⁴¹ Anotaciones del cuaderno de dirección de la obra “La tempestad”, Paris, Centro internacional de Creaciones Teatrales.

¹⁴² Traducción libre de: “se non credo, non creo”

¹⁴³ Traducción libre de: “E così si crede a chi ci dice la verità, a chi ci dà la speranza; non nella verità stessa diretta e immediatamente, non nella speranza stessa.”

1.8.1 El método puesto en jaque

Para Czertok, el método base para todo actor es y debe ser siempre el método de Stanislawski, en tanto es hasta ahora el único método de actuación que estudia en detalle el comportamiento humano en cada una de sus etapas, fuera y dentro de la escena, con el objetivo de lograr una verdad escénica. Los demás métodos sirven para la puesta en escena. En este aspecto, al igual que Kurapel, su trabajo se centra en lograr que los objetivos y fuerzas de la escena se encarnen en las acciones físicas del actor, aunando las dos etapas de trabajo de Stanislawski, otorgando una especial atención a la polémica “memoria emotiva”. Aspecto fundamental para Czertok y que permite introducirse en el estudio del cuerpo-mente del actor y en los principios de la psiquiatría y del psicoanálisis, centro de su trabajo pionero dentro de los hospitales psiquiátricos ferrareses. El Teatro Nucleo se basa en el método Stanislawski para entrenar a sus actores y para afrontar el hecho teatral.

El punto de partida del Teatro Nucleo es el 'Método', que es el conocimiento acumulado y transmitido por Stanislavskij traducido, reelaborado y difundido en Argentina por artistas exiliados o migrantes como William Lyton y Heddy Crilla. No es el stanislavskismo deshuesado como a menudo lo entendemos aquí, donde algunos persisten en pasarlo como indisolublemente ligado a la poética del naturalismo. Es un largo camino en el que se confía en un contexto imaginario para experimentar la posibilidad de escapar de los compromisos forzados y poner en práctica una subversión no violenta con respecto a la persona y las relaciones sociales en las que está inmerso. La confianza no es tener fe (sobre la base de algunas citas de Unamuno, Horacio Czertok arroja luz sobre esta coyuntura esencial), porque si el contexto en el que la confianza es imaginario no significa que también responda a acciones imaginarias. Sigue, por el contrario, la autodisciplina real, una ética de las relaciones que afecta a los compañeros, a los espectadores y también a los organizadores de espectáculos, y por lo tanto cambia las circunstancias, se traduce en política, economía, organización. (Taviani. En: Czertok, 2010, p. 19)¹⁴⁴

¹⁴⁴ Traducción libre de: “Il punto di partenza del Teatro Nucleo è il ‘Metodo’, cioè il sapere accumulato e trasmesso da Stanislavskij tradotto, rielaborato e diffuso in Argentina da artisti esiliati o migranti come William Lyton e Heddy Crilla. Non è lo stanislavskismo disossato così come spesso lo si intende qui da noi, dove alcuni persistono a spacciarlo come indissolubilmente legato alla poetica del Naturalismo. È un sentiero lungo nel quale si dà fiducia a un contesto immaginario per sperimentare la possibilità di sfuggire agli obblighi compromessi e mettere in pratica una non violenta eversione rispetto alla propria persona e alle relazioni sociali in cui è immersa. Dar fiducia non è aver fede (sulla scorta di alcune citazioni da Unamuno, Horacio Czertok mette bene in luce questo snodo essenziale), perché se il contesto cui si dà fiducia è immaginario non vuol dire che a esso rispondano azioni immaginarie anch’esse. Ne consegue, al contrario, reale autodisciplina, un’etica delle relazioni che tocca i

Esta concepción del método de Stanislawski permite mantener los objetivos, no solo escénicos, sino como grupo teatral que, como dice Taviani, construye lazos indestructibles entre todos los participantes del hecho teatral.

Sin embargo, el método del Teatro Nucleo es una construcción de diversos referentes en los que no solo figura Stanislawski. Siguiendo los principios de Barba y su Tercer Teatro, Czertok ha buscado un “entre medio” de éstas propuestas. Es decir, un aspecto técnico como el método, teñido de sentido ético y social para formar al actor en los márgenes del sistema cultural imperante.

El Tercer Teatro, propuesto por Eugenio Barba en un manifiesto publicado por primera vez en París por la UNESCO en el año 1976, consiste en dar valor y voz a los teatros marginados, aquellos que no se presentan ni funcionan dentro de los circuitos tradicionales, aquellos teatros autodidactas, que poseen una ética frente a su oficio y, por ende, una vocación social. Al respecto:

El Tercer Teatro vive en los márgenes, a menudo fuera o en la periferia de los centros y de las capitales de la cultura. Es un teatro de personas que se definen como actores, directores, gente de teatro, casi siempre sin haber pasado por las escuelas tradicionales de formación o por el tradicional aprendizaje teatral, y que, por tanto, ni siquiera son reconocidos como profesionales. Pero no son aficionados. Toda su jornada está marcada por la experiencia teatral, a veces a través de lo que llamamos el training o a través de espectáculos que deben luchar para encontrar su público. Según los cánones tradicionales del teatro, el fenómeno puede parecer irrelevante. Sin embargo, desde un punto de vista distinto, el Tercer Teatro hace pensar. (...) Sumergirse como grupo en el círculo de la ficción para encontrar el coraje de no fingir: el Tercer Teatro es esta paradoja. (Barba, 1997, pp. 203-204)

Diverso a lo que algunos grupos, guiados por la moda barbiana, comprendieron (y enseñaron por años en las escuelas de teatro), el tercer teatro no es ni un estilo ni una técnica, no es un catálogo de reglas, no fija tipos de *training* que se deben repetir, no es tampoco una ideología ni una religión. No es ni siquiera una estética particular. Es, como expone Barba, una actitud frente al teatro y a la propia creación y preparación como actor. No define nada, no busca

compagni, gli spettatori, e anche gli organizzatori di spettacoli - e quindi muta le circostanze, si traduce in politica, economia, organizzazione.”

sentido a su existencia ni en sus creaciones. Simplemente busca, investiga, suda y trabaja, continúa su camino tan preocupado de hallar/se en el teatro que no tiene tiempo de pensar en la fama de pasar a la historia del teatro y, por ello, impulsa avances sin percatarse. Es el teatro humilde de Grotowski, el teatro del *Living*, el Teatro *delle Albe*, el Teatro *dell'Argine*, *Cantieri Meticci* y tantos otros.

La colaboración de Czertok y Barba ha permeado el pensamiento artístico del Teatro Nucleo y con ello, la preparación del actor como ente de cambio social. El método Stanislawski ha guiado la precisión de la observación sensible hacia una ética comprometida con lo social, con lo marginal, con el paciente psiquiátrico y el encarcelado.

El actor del Teatro Nucleo acoge el método como un punto de partida que se irá deconstruyendo, es decir, vivirá un proceso de retardar y diferir en el propio cuerpo, en el propio quehacer teatral. El método se va a leer e interpretar bajo un pensamiento mágico, que será la clave para abolir la concepción utilitaria, mercantilista y exitista del arte como “productora de conocimiento”. El arte no debe producir, debe provocar. No debe producir conocimiento, debe provocar la curiosidad necesaria para cuestionarlo todo, para verlo todo y de ahí conocer y reconocer, debe provocar incertidumbres y dudas, no definiciones y esquemas, nuevos conceptos no son garantía de nuevos comportamientos. Este es el aporte del pensamiento mágico en relación con la constante presión que se ha ejercido sobre el arte “profesionalizado” para justificar su importancia y existencia en el mundo que solo valora lo que es institucionalizado bajo las reglas de mercado. El arte, el teatro, debe salir de este esquema de producción, sobre todo cuando se insiste (paradojalmente) en la importancia del proceso artístico por sobre el resultado. La academia, el museo, el surgimiento cada vez más creciente de empresas teatrales, tendrán que comenzar a comprender este “más allá” (siguiendo a Bhabha) del arte y del teatro en específico, para no matar su esencia y razón de ser y aprovechar su forma distinta de pensamiento, de investigación, de aporte para contagiar las otras disciplinas. El arte no necesita validar su existencia, necesita despertar la existencia de los demás.

Entendiendo el teatro de esta manera, bajo el prisma del pensamiento mágico, es posible comprender por qué el teatro sana, por qué restituye dignidades, por qué impone respeto entre los

seres que lo hacen y presencian. Esto no quiere decir que se deba desterrar la teoría de la práctica, significa que se debe comenzar a pensar en que la teoría y la práctica deben surgir desde un tercer espacio de investigación que no siempre (diría jamás) es el que impone el método científico por sí solo. Mestizaje, hibridación, transculturación, nomadismo, no deben quedarse como conceptos en el papel, deben hacerse carne en lo que tienen para aportar a la investigación teatral.



Figura 27: Training durante un laboratorio de Teatro Nucleo.

Cuando Czertok habla de pensamiento mágico para la interpretación del método Stanislawski, abre las puertas a la diversidad de concepciones que posee el concepto. Comenzando por la psicología, que lo considera una característica de la mente infantil, supersticiosa o enferma, hasta la antropología que le otorga un valor en sí mismo para el desarrollo y conocimiento del hombre. Aunque la definición que cito a continuación es general, me parece importante por los términos que implica: “El pensamiento mágico o conocimiento mágico consiste en una forma de pensar y razonar, basada en supuestos informales, erróneos o no justificados y, frecuentemente, sobrenaturales, que genera opiniones o ideas carentes de fundamentación empírica robusta.” (Wikipedia) En efecto, para Piaget (1961), el pensamiento mágico se presenta en la segunda etapa del desarrollo cognitivo de los niños (de 2 a 7 años) y está asociado a un apego a su propia visión del mundo desde su egocentrismo. Parece

interesante para el arte y para el actor, esta definición que habla de supuestos erróneos e informales, pues es justamente allí donde se crean las imágenes de mundos invisibles que el actor indaga para despertar los sueños en el espectador. Desde la antropología se puede apreciar una visión más positiva que valora este tipo de pensamiento. Mircea Eliade, por ejemplo, se refiere a éste como pensamiento simbólico y lo percibe como la forma más natural de conocer al ser humano en todas sus dimensiones:

El pensar simbólico no es haber exclusivo del niño, del poeta o del desequilibrado. Es consustancial al ser humano: precede al lenguaje y a la razón discursiva. El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad –los más profundos– que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser. Por consiguiente, su estudio permitirá un mejor conocimiento del hombre. (Eliade, 1955, p. 12)

Para Lévi-Strauss, este pensamiento, al que llama pensamiento salvaje, posee el mismo valor e importancia que el pensamiento científico y por ende, no se deben oponer:

En vez de oponer magia y ciencia, sería mejor colocarlas paralelamente, como dos modos de conocimiento, desiguales en cuanto a los resultados teóricos y prácticos (...), pero no por la clase de operaciones mentales que ambas suponen, y que difieren menos en cuanto a la naturaleza que en función de las clases de fenómenos a las que se aplican. (...) El pensamiento mítico, ese *bricoleur*, elabora estructuras disponiendo acontecimientos, o más bien residuos de acontecimientos, en tanto que la ciencia, "en marcha" por el simple hecho de que se instaura, crea, en forma de acontecimientos, sus medios y sus resultados, gracias a las estructuras que fabrica sin tregua y que son sus hipótesis y teorías. (Lévi-Strauss, 1964, p. 30, 43)

Fundamental resulta este concepto de *bricoleur* que elabora Levi-Strauss, pues considera que cada fragmento de acontecimiento posee información suficiente como para tener valor propio, aquellos fragmentos constituyen un reciclaje de memorias, a su vez, expone que el pensamiento mágico parte por el acontecimiento para crear estructuras que serán independientes y móviles justamente por ser fragmentadas. El pensamiento mágico realiza conexiones entre diversos objetos y realidades que, en su apariencia, no están relacionadas, pues, "el pensamiento mítico es el pensamiento humano que concibe la realidad por analogía. Pensar por analogía

significa establecer relaciones de equivalencia entre distintos objetos (...) la capacidad de establecer equivalencias es prácticamente ilimitada y genera, fundamentalmente, ilusiones, la ilusión es hija de la analogía.” (Colmenares, González *et al*, 1994, p. 18)

Interpretar el método a través del pensamiento mágico implica crear estructuras ilusorias desde fragmentos de acontecimientos y experiencias equivalentes, provenientes de distintos contextos y culturas. Así, la observación, parte fundamental del método será vista como una construcción subjetiva que elige aquello que desea ver e invisibiliza aquello que no se desea ver. Para Teatro Nucleo, existe una diferencia entre ver y observar que se descubre al privar al actor del sentido de la vista para que los otros sentidos aparezcan con fuerza en la verdadera observación del espacio por medio de coordenadas temporales. También permite que el actor acepte que siempre habrá en su labor una división de sí mismo: el que realiza la acción y el que observa a aquel que realiza la acción. Podríamos decir que habla del alerta stanislawskiano, aquel “duendecito” que está tras el oído del actor cuando se halla en escena.

El gesto posee también otro significado bajo este pensamiento, pues, responde a la precisión que es parte del instinto de supervivencia. Czertok propone el ejemplo de un cazador, si éste no es preciso, no podrá comer. O el de los hombres primitivos al encender una fogata, si el gesto no es preciso, no podrán calentarse. Así, el gesto se vuelve una necesidad de supervivencia más que un mecanismo de comunicación. Lo mismo propone con la máscara facial que ayuda a acceder a las zonas oscuras de cada actor. La máscara facial que trabaja Czertok en el entrenamiento del actor es la neutral, desde una neutralidad de la expresión se logra partir de cero y elaborar expresiones nuevas que nacen de gestos orgánicos (extra cotidianos) conscientes o inconscientes.

Czertok cita a Piaget para definir el gesto orgánico. Comenta que para el psicólogo existen dos imágenes mentales en la base de todo gesto: aquellas reproduccionistas, que se limitan a evocar aquello que se ha percibido anteriormente; y las imágenes anticipadoras que son aquellas que sugieren movimientos o transformaciones que no poseen precedente en nuestra mente. Para que un gesto sea orgánico es necesario que se active un camino necesario: “imagen

interna-estímulo-gesto” (Czertok, 2010, p. 123)¹⁴⁵, siendo, la imagen interna, una proyección que proviene de la memoria o de la imaginación y que induce sentimientos en el ser humano y éstos, estimulan emociones que se proyectan por medio de los músculos que conducen finalmente al gesto. De esta manera, la memoria cobra relevancia material, adquiere cuerpo a través de las imágenes que nos permite articular en fragmentos. El trabajo del gesto se lleva a cabo dentro de improvisaciones que ayudan a encontrar su emergencia. Es decir, el por qué y para qué se lleva a cabo ese gesto. Idéntico principio que propone Kurapel en su interpretación del método y al que llama fuerza motriz.

Czertok también propone trabajar el gesto invisible anclado en la memoria corporal. Este gesto, estudiado inicialmente por Barba, fija sus principios en oposiciones y desequilibrios, es decir, a cada tensión le corresponde otra de sentido contrario y cuanto mayor es el desequilibrio, mayor es la atención que se provoca en el observador. A estos principios se suma el de residuo que economiza la energía de cada gesto para usar solo la necesaria. Estos principios se aplican no solo a la composición de la escena, sino a la regeneración de los personajes que el actor encarna. Czertok propone el ejemplo de un actor ateo que interpreta a un sacerdote. El actor debe encontrar alguna equivalencia en su propio sistema cultural y de creencias para re-generar la solemnidad y sacralidad de los gestos del sacerdote. De esta manera, el actor podrá abrir las puertas al espectador para entrar no solo en el alma del personaje, sino, en la zona oscura del actor y desde allí, navegar en sus propias oscuridades creando mundos invisibles pero posibles.

De la interpretación del método, Czertok pasa a su práctica, por medio de ejercicios que el actor debe realizar en torno a la construcción de la historia de su personaje dividido en las siguientes partes: Relaciones sociales, relaciones emocionales, relaciones ético-filosóficas, relaciones ambientales, por qué sí secreto/abierto y por qué no secreto/abierto (las motivaciones internas y externas), razón de las motivaciones (y su urgencia), el telón o cortina (un *stop* a las emociones para razonar por un instante y dominar las emociones), el vestuario, el estado de ánimo. Cada una de estas partes se trabaja en improvisaciones individuales y grupales que ayudarán al actor a encontrarlas en su interacción con el espacio y con los conflictos de las circunstancias dadas. Los ejercicios, a diferencia de Kurapel, no siempre poseen una estructura

¹⁴⁵ Traducción libre de: “immagine interna-stimolo-gesto”

determinada, va a depender de las necesidades de la obra, del personaje y del actor, sin embargo, muchos de los ejercicios del laboratorio poseen las mismas características del *training* kurapeliano. Aquí, la improvisación se comprende en todo su amplio significado, interno y externo.

1.8.2 La violencia de los cuerpos: "Herodes o il massacro degli innocenti" (1977)

El trabajo de Teatro Nucleo se divide en dos etapas históricas: la primera abarca las obras creadas en Buenos Aires (durante los dos años de permanencia como Comuna Nucleo) y presentadas en Italia durante sus primeros años de exilio y la segunda etapa abarca todas las obras creadas como grupo inmigrante en Europa. En la primera etapa, las obras están cargadas de un alto contenido de violencia, ya sea en su realización como en su contenido. Es esta etapa la que marcó su visibilidad en Italia y los relacionó directamente con creadores como Eugenio Barba.

Czertok se refiere a la violencia a partir del pensamiento de Lacan. Lo cita diciendo: “Necesitamos profundizar la noción de violencia, de la cual hacemos un uso brutal. Se cree que la agresividad sea la agresión. Esta no tiene absolutamente nada que ver con eso. Solo en el límite, virtualmente, la agresividad se vuelve agresión. Pero la agresión no tiene nada que ver con la realidad vital; es un acto existencial vinculado a una relación imaginaria.” (Lacán. Cit. En: Czertok, 2010, 157)¹⁴⁶ Czertok desprende de este texto que en el teatro también se tiende a confundir el conflicto con la violencia, sin embargo – aclara -, el conflicto es una condición humana necesaria para darle expresión a nuestro instinto de sobrevivencia. Fisiológicamente, la violencia se halla en el sistema límbico, encargado de regular las respuestas a los diversos estímulos, en él se hallan los instintos humanos. Cuando los estímulos alcanzan el límite normal soportado por la conciencia, se produce la llamada explosión de violencia, provocando un desdoblamiento de la personalidad en el que se perciben los propios actos como espectadores. El

¹⁴⁶ Traducción libre de: “Bisogna approfondire la nozione di violenza, di cui facciamo un uso brutale. Si crede che l’aggressività sia l’aggressione. Questa non ci ha assolutamente nulla a che fare. Solo al limite, virtualmente, l’aggressività si risolve in aggressione. Ma l’aggressione non ha nulla a che fare con la realtà vitale; è un atto esistenziale legato a un rapporto immaginario.”

sentimiento del desdoblamiento se experimenta como una posesión del cuerpo, en la que otro toma el control absoluto de las acciones durante la explosión.

José Sanmartín, experto en estudios sobre la violencia de la Universidad de Valencia, explica que no se debe confundir agresividad con violencia, pues agresividad es una conducta humana que surge automáticamente frente a estímulos determinados y desaparece ante inhibidores precisos. La agresividad es biológica. En cambio, la violencia: “es agresividad alterada, principalmente, por diversos tipos de factores (en particular, socioculturales) que le quitan el carácter indeliberado y la vuelven una conducta intencional y dañina. (Sanmartín, 2002, 2004, 2006). En ese sentido entenderé en lo sucesivo por violencia cualquier conducta intencional que causa o puede causar un daño.” (Sanmartín, 2007, p. 9).

Si la violencia es comprendida por Sanmartín como un acto intencional, es necesario indagar, entonces, ¿cómo es posible representarla en el teatro sin que la obra se transforme en otro acto de violencia? Esta interrogante es la que comienza a responder Czertok luego de años de estudio y experimentación escénica en torno a la puesta en escena de los actos violentos de la dictadura argentina y el exilio, ambas situaciones que él mismo ha experimentado. Sin embargo, algunos montajes de Teatro Nucleo poseen una gran carga de violencia que se manifiesta a través de los cuerpos de los actores, de sus acciones, de los temas. En este sentido, es posible afirmar que, al igual que Kurapel, Czertok acusa el impacto que la dictadura provocó en él y en sus compatriotas y utiliza la violencia para denunciar la violencia de la tortura y desapariciones forzadas que su país estaba viviendo.

Un montaje en particular hizo ruido en la prensa y televisión italiana en el año 1977, no solo por su magnífica realización y brillantes actuaciones, sino, por la violencia explícita del espectáculo. Entre el 18 y el 20 de marzo de 1977 se realiza, en Casciana Terme, Italia, el Festival de grupos de base (Festival dei gruppi di base), es decir, grupos emergentes de jóvenes creadores, al que Teatro Nucleo es invitado. Deciden presentar “Herodes o il massacro degli innocenti”, obra creada en Buenos Aires entre los años 74-75 y basada en la experiencia personal de Czertok con la tortura. Cabe recordar que el secuestro, tortura y simulacro de fusilamiento que experimentó Czertok en Argentina provoca que la compañía Comuna Baires se desintegre y que sus miembros emigren a Italia. En Buenos Aires permanecen Cora y Horacio, quienes fundan

Comuna Nucleo y continúan trabajando por dos años hasta partir al exilio. En Italia, continúan su labor teatral con un objetivo urgente: denunciar las atrocidades de la dictadura. Serán tres los actores que formarán el primer elenco de Teatro Nucleo: Cora Herrendolf, Horacio Czertok y Hugo Lazarte. Los tres remontan Herodes y la presentan bajo una carpa en un día de lluvia en el marco del festival. “*Herodes* es un espectáculo simple, una metáfora visual física y directa de lo que estamos experimentando. Llega la escena de la tortura. Hugo y yo somos torturadores ahora, corremos hacia el torturado cuerpo de Cora. En este punto, algunos de nuestros espectadores ya no pueden más, de los gruñidos y protestas pasan a la acción: invaden el espacio escénico, interrumpiendo el espectáculo. Uno salta sobre mí: bruscamente lo empujo fuera de mi "prisión”.” (Czertok, 2010, p. 41)¹⁴⁷ Aquel día, las cámaras de la RAI, que estaban prontas a retirarse del festival, ingresan a la pequeña carpa y comienzan a grabar el espectáculo y las reacciones de los espectadores.

¹⁴⁷ Traducción libre de: “*Herodes* è uno spettacolo semplice, una metafora visiva fisica e diretta di quello che stiamo vivendo. Arriva la scena della tortura. Hugo e io siamo adesso dei torturatori, ci accaniamo sul corpo straziato di Cora. A questo punto alcuni nostri spettatori non ce la fanno più, dai mugugni e dalle proteste passano all’azione: invadono lo spazio scenico, interrompendo lo spettacolo. Uno mi salta addosso: bruscamente lo spingo fuori dal mio “carcere”.”



Figura 28: Herodes en la portada de la revista Vogue Italia de la época. Fotografía: teatronucleo.org

La obra se inicia con un presentador circense que anuncia, como número principal para divertir al público, la tortura de una mujer gitana que ha cometido el error de enamorarse. Es una obra con poco texto, casi ninguno, son los cuerpos los que hablan, gritan, golpean al espectador desde la crueldad más profunda de las imágenes. La energía y fuerza con que las acciones se ejecutan, hacen pensar a los espectadores que se trata de una sesión real de tortura. Los espectadores europeos, ajenos a los sucesos que acontecen en América Latina, no logran permanecer como observadores. La escena de la tortura es larga y cruel, los dos torturadores arremeten una y otra vez contra el cuerpo frágil y desnudo de Cora. Golpes, humillaciones, violación. Ésta pasa del dolor al estado de *shock*. Su mirada transmite el horror que no puede ser expresado con palabras. Los espectadores gritan, intentan detener la obra, lloran, intentan salir de la carpa. La RAI, posteriormente, hará un reportaje sobre el grupo teatral, entrevistando a Czertok y Herrendorf sobre la obra y la denuncia de los crímenes en Argentina y Latinoamérica. Entre los espectadores se halla Eugenio Barba, quien escribirá una carta al grupo al finalizar el espectáculo:

(...) de pie sobre una silla desvencijada en el barro de esa tienda, los miraba allí en Casciana durante su espectáculo y era como un cuchillo en mi estómago, como toda la otra cara de la luna que nosotros desde Europa ni siquiera sospechamos, no logramos materializarnos con nuestros sentidos, y veía a las chicas que lloraban -eran las mismas que la tarde anterior habían hecho ese sketch feminista- y me parecían niños que habían querido escaparse de casa para ser libres y cuando cae la noche, comienzan a llorar ¿de miedo? ¿De soledad? ¿De las amenazadoras sombras que caen sobre ellos? Después todos los ríos de palabras que comenzaron a fluir, mientras los veía allí y pensaba que el día siguiente volverían a vuestras vidas diarias de exiliados, con vuestros recuerdos más allá del océano, vuestros afectos vuestras esperanzas, que triste continente el nuestro, triste porque no podrán nunca más abandonarlo (...) no se rindan, no se dejen estar, no permitan que los comentarios de los demás les roben toda la fuerza, un fuerte abrazo de todos nosotros (...). (Barba Cit. En: Czertok, 2010, pp. 41,42)¹⁴⁸

En aquel momento, Teatro Nucleo pasa a ser una compañía de renombre en Italia y en varios países de Europa. Giran con la obra por Italia, provocando al espectador y conmocionando el teatro italiano con una forma experimental de creación escénica. Muchas fueron las críticas que recibieron por el violento espectáculo, en donde golpes y vejaciones sexuales no eran ficcionadas. Los actores, inspirados en el trabajo del *Living Theatre*, imponían la más dura realidad de las acciones al espectador. Luego de esta primera función, acapararon a la prensa y los medios de la época en todos los lugares donde se presentaron. En el festival se hallaba un grupo de jóvenes actores peruanos, el grupo “Cuatrotablas” que fue invisibilizado por el suceso provocado por Teatro Nucleo. Sin embargo, se preguntará posteriormente Czertok, ¿se debe a la calidad de la propuesta teatral o al impacto que provoca el tema o al burdo hecho de mostrar descarnadamente la violencia? Para muchos teatristas y críticos, era una propuesta de Tercer Teatro que cambiaba el curso de la escena italiana. Para otros, un hecho impresentable e

¹⁴⁸ Traducción libre de: “(...) in piedi su una sedia traballante nel fango di quella tenda, vi guardavo lì a Casciana durante il vostro spettacolo ed era come un coltello nel proprio stomaco, come tutta l'altra faccia della luna che noi dall'Europa appena sospettiamo, non riusciamo a concretizzarci con i nostri sensi, e vedevo le ragazze che piangevano – erano le stesse che la sera prima avevano fatto quello sketch femminista – e mi sembravano dei bambini che avevano voluto scappare di casa per essere liberi e quando la sera cala, si mettono a piangere dalla paura? Dalla solitudine? Dalle ombre che calano minacciose su di loro? Poi tutti i fiumi di parole che hanno cominciato a confluire, intanto vi vedevo lì e pensavo che il giorno dopo sareste ritornati alla vostra quotidianità di esiliati, coi vostri ricordi al di là dell'oceano, i vostri affetti le vostre speranze, che triste continente questo nostro, triste perché non potrete più abbandonarlo (...) non cedete, non lasciatevi andare, non permettere che i commenti degli altri vi rubino tutta la forza, un forte abbraccio da noi tutti (...)”

inadmisibile de la escena local. Un destacado crítico teatral de la época, Ugo Volli, escribirá el 6 de junio de 1977 en el diario “La Repubblica” lo siguiente:

Una metáfora elemental del poder, de hecho, la imagen más inmediata de la opresión que el teatro puede realizar: el teatro mismo como un lugar de dominación, no la representación del mundo sino su doble. Esta es la inspiración temática más vívida de Herodes, el espectáculo que el grupo argentino Comuna Nucleo trajo a Italia, presentándolo ampliamente en circuitos alternativos. Un presentador-domador dirige el trabajo de los actores, asegurándose de divertir al público, pero sobre todo de mantener su poder socavado por la conciencia de un político y, aún más, por la humanidad de una gitana, dos actores que cometen el error de amarse. Para mantenerlos a raya no es suficiente el látigo, no sirve la adulación de los consumidores, el presentador debe involucrar en una lógica fascista a los otros actores que llegan a torturar y violar a la gitana hasta la muerte. E incluso la última revuelta del político es reprimida por la fuerza. El espectáculo se lleva a cabo con extrema pobreza de medios, sin escena [sin escenario ni escenografía], con algunos trapos, pero a un nivel muy significativo, con una áspera y trágica violencia gestual, que está a la vez unida a la consciente geometría del cuerpo y a una impresionante capacidad de interpretación y acción, recordando a momentos el mejor Living. El tormento al que está sometido el cuerpo desnudo de la protagonista, por poner solo un ejemplo, involucra al espectador hasta la conmoción, siendo, sin embargo, estructurado como una rigurosa coreografía. La naturaleza elemental del espectáculo es sólo un dato superficial, o más bien el resultado de una opción política para un público no especializado y no politizado: pero, en efecto, es el fruto del difícil equilibrio de una investigación formal que tiene presente la experimentación más avanzada, de la elección de hacer política, es decir, de referirse a la realidad, en particular a aquella realidad trágica que es la violencia del poder en América del Sur, y de una concepción del teatro como una implicación emocional del espectador. (Volli, 1976)¹⁴⁹

¹⁴⁹ Traducción libre de: “Una metafora elementare del potere, anzi la più immediata immagine dell’oppressione che a il teatro possa realizzare: il teatro stesso come luogo di dominio, non rappresentazione del mondo ma suo doppio. Questo è lo spunto tematico più vivo di Herodes, lo spettacolo che il gruppo argentino Comuna Nucleo ha portato in Italia, presentandolo largamente nei circuiti alternativi. Un presentatore-domatore comanda il lavoro degli attori, badando a divertire il pubblico, ma soprattutto a mantenere il proprio potere insidiato dalla coscienza di un politico e soprattutto dalla umanità di una zingara, due attori che hanno anche il torto di amarsi. Per tenerli a bada non basta la frusta, non servono le lusinghe dei consumi, il presentatore deve coinvolgere in una logica fascista gli altri attori che giungono a torturare e violentare a morte la zingara. E anche l’ultimo conato di rivolta del politico viene stroncato con la forza. Lo spettacolo è condotto con estrema povertà di mezzi, senza scena, con qualche straccio, ma a un livello davvero notevole, con una ruvida e tragica violenza gestuale, che è insieme consapevole geometria corporea e impressionante capacità di raffigurazione e di azione, ricordando a momenti il miglior Living. Lo strazio a cui è sottoposto il corpo nudo della protagonista, per fare solo un esempio, coinvolge lo spettatore fino alla commozione essendo però strutturato come una rigorosa coreografia. L’elementarità dello spettacolo è quindi solo un dato superficiale, o piuttosto il risultato di una opzione politica per un pubblico non specializzato e non politicizzato: mas in effetti è il frutto del difficile equilibrio di una ricerca formale che ha presente la sperimentazione più avanzata, della scelta di fare politica e cioè di riferirsi alla realtà, in particolare a quella tragica realtà che è la violenza del potere in Sudamerica, e di una concezione del teatro come coinvolgimento emotivo dello spettatore.”

Los espectadores salen conmocionados de la función, tanto así, que algunos acusan a la compañía de violencia extrema e innecesaria. La obra finaliza con una intervención de Cora Herrendorf calmando a los espectadores y explicando que el motivo de la obra es la denuncia de lo que está sucediendo en Argentina: “¿Cómo les explico? ¿Cómo hago para explicarles lo que está sucediendo en Argentina en este momento, que lo que han visto aquí hoy es solo una pequeña pista?” (Herrendorf, Cit. En: Czertok, 2010, p. 42)¹⁵⁰ En reflexiones posteriores, Czertok declarará que luego de esta presentación comprendió que el teatro está para encargarse de otras cosas, no de la denuncia que traumatice al espectador en lugar de sensibilizarlo con el tema propuesto. (2010, p. 42)¹⁵¹. Este aspecto, que fue decisivo para Czertok, es una problemática compleja de abordar incluso para el teatro actual. Al respecto, Gino Luque comenta:

La representación de los hechos de violencia no es menos problemática, pues tiene que ver con la mostración en escena de actos crueles, degradantes e inhumanos. Ello demanda crear un código que permita representar la comisión de un acto atroz de un modo verosímil sin incurrir en la reproducción de aquella violencia a la que se desea aludir. Para ello es necesario crear una teatralidad que, sin transitar por caminos sórdidos ni caer en el morbo, no resulte demasiado lejana para la sensibilidad de un público saturado de imágenes de violencia por los medios masivos de comunicación, pero que tampoco resulte tan impresionante como para (re)traumatizar a los espectadores. (Luque, 2008)

Encontrar aquella teatralidad intermedia es lo que Kurapel también hizo en su teatro performance y lo que impulsará las indagaciones escénicas de las creaciones de Teatro Nucleo a partir de las reflexiones que la obra y su recepción generaron. Es interesante que el mismo Luque proponga la performance como uno de los caminos para resolver el dilema de la representación de la violencia en el teatro: “El reto, entonces, reside en, mediante la performance, volver inteligible un conjunto de hechos que resultan oscuros justamente por su carácter traumático. Ello implica construir un espacio, con una adecuada distancia entre individuo y hecho abismal,

¹⁵⁰ Traducción libre de: “Come vi spiego, come faccio a spiegarvi cosa sta succedendo in Argentina in questo momento, che ciò che avete sentito qui oggi non è che un lieve accenno?”

¹⁵¹ “Impariamo in questo modo che la nostra capacità di coinvolgimento si dimostra inefficace, qui in Europa, ai fini che ci siamo preposti. Per fare conoscere quello che sta accadendo in Argentina bisogna utilizzare altri media: con il teatro si può e si deve fare altro.” [Traducción libre: “Aprendimos de esta manera que nuestra capacidad de implicación demuestra ser ineficaz, aquí en Europa, para los fines que nos hemos propuesto. Para dar a conocer lo que está sucediendo en Argentina, se necesita usar otros medios: con el teatro se puede y debe hacer otra cosa”.]

para que el espectador enfrente, de manera intensa pero sin sentirse amenazado, un trauma colectivo, y para que el espectáculo dialogue con este sin convertirse en un hecho traumático más.” (Luque, 2008) Este espacio lo encuentra Kurapel a través de la multimedia (son las imágenes proyectadas las que relatan los hechos violentos) y Czertok, por medio del uso de máquinas teatrales, pues la máquina y la multimedia, como prótesis, logran distanciar sin alejar. Recordemos por un instante al teatro griego y su *deus ex machina* o al teatro del siglo de oro con su revolución de las máquinas teatrales, que servían tanto para entretener como para intervenir los hechos más violentos sin la necesidad de mostrarlos. Las máquinas eran un poder superior cuya función se hallaba en el campo discursivo que servía para dominar las dinámicas de la naturaleza, pues, “La máquina - como concepto teórico - se sitúa en el centro de la tentativa de transformar la naturaleza caótica en un sistema controlable.” (Friedrich, 2015)¹⁵²

El espacio que estos elementos crean, este intersticio entre la persona y el hecho violento, entre el espectador/actor y el hecho violento, impone la distancia necesaria para denuncia sin el trauma. Luque propone, a su vez, añadir otro elemento: la postmemoria, concepto abordado por Marianne Hirsch al estudiar la transmisión de recuerdos de familiares de sobrevivientes del Holocausto. La postmemoria alude, precisamente, a esta transmisión de memoria traumática que va pasando desde los que vivieron un hecho violento o lo presenciaron, hacia aquellos que no. En términos de Hirsch: “Postmemoria describe la relación de la segunda generación con las poderosas, a menudo traumáticas, experiencias que precedieron a sus nacimientos pero que sin embargo fueron transmitidas a ellos tan profundamente que ya parecen constituir recuerdos por derecho propio (...) Al mismo tiempo, -así se supone-, esta memoria recibida es distinta de la memoria de testigos contemporáneos y participantes”. (Hirsch, 2008, p. 1)¹⁵³ Ahora bien, ¿Cómo se puede abordar este concepto en la práctica teatral, es decir, en la representación de la violencia en escena? Según Luque, la dinámica que ofrece la postmemoria implica un trabajo desde el espectador, que debe transformarse en un espectador-testigo y desde el espectáculo, que debe elaborar estrategias escénicas para crear a este tipo de espectador. El espectador-testigo es “aquel

¹⁵² Abordaré este tema en profundidad en el siguiente punto.

¹⁵³ Traducción libre de: “Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right (...) At the same time, -so is assumed-, this received memory is distinct from the recall of contemporary witnesses and participants”

espectador que presencia un hecho de una manera, fundamentalmente, ética; siente el peso de aquello que observa y asume una posición frente a ello.” (Phelan, 1999, p. 9). Este espectador, así, asumirá una responsabilidad frente a lo que presencia y, a su vez, el espectáculo asumirá la responsabilidad de introducirlo “(...) en una experiencia estética, ética y política.” (Luque, 2008) Para ello, el espectáculo no debe abandonar la ficción, debe desbordarla por medio de la performance:

(...) en la medida en que le permita establecer analogías con hechos de su realidad inmediata y le delegue una responsabilidad [al espectador]. Así, frente a lo puesto en escena, resultaría imposible la indiferencia. De este modo, bajo esta concepción de la actividad teatral, la performance se convierte en una forma de conservar la memoria colectiva que permite, a su vez, reexaminar el pasado y el presente desde nuevas perspectivas, así como imaginar, prever y ensayar el futuro. (Luque, 2008)



Figura 29: Escena de la obra "Herodes" (1977). En la fotografía: Hugo Lazarte y Cora Herrendorf.

El significado de la postmemoria es anterior al concepto mismo y es introducido por Kurapel por medio de los signos escénicos del exilio atravesando cada uno de sus componentes, principalmente, el espacio-exilio que crea en todas sus obras. Y por Czertok, por medio de la resignificación del espacio público europeo cargado de historia, ejercitando en él, el palimpsesto y el rizoma. Czertok crea, con Herodes, una comunidad de espectadores traumatizados, al mostrar la tortura de manera directa y realista (comprendiendo hoy que su objetivo en aquel momento era provocar al espectador dentro de lo que esto significaba en los años 70's), sin embargo, este suceso lo lleva a reflexionar y buscar otras estrategias que le permitan comunicar

aquello que siente urgente. En sus siguientes obras va a introducir la máquina teatral, la marioneta, la parodia, los personajes arquetípicos, el circo, la fiesta, el rito, entre otros, para crear una comunidad de espectadores-testigos que, como plantea Karine Schaefer, serán espectadores que no solo vean, sino que, cuestionen aquello que se les muestra y “cuyo sistema moral de juicio, al confrontarse con un espectáculo que implique un evento político, representado de manera que conserve su fuerza, complejidad y ambigüedad original, haya sido afectado de forma tal que sea capaz de cuestionar sus ideas acerca del mundo y la manera en la que asume sus responsabilidades morales.” (Schaefer, 2003, pp. 5-6)



Figura 30: Detalle de la escena de la tortura. En la fotografía, Cora Herrendorf durante la presentación de “Herodes” (1977)

La propuesta de Czertok, luego de analizar el suceso de Herodes, fue estudiar los mecanismos y características de la violencia en el cerebro humano para su representación no traumática, creando obras como “Tempesta” (1997), cuyo tema está inspirado en “Il Ghetto di Varsavia” (El *ghetto* de Varsovia”) di Mary Berg y que es llevado a escena con elementos que provocan una distancia de reflexión: máscaras, máquinas, fuego, cantos, danzas. O la obra

“Quijote” (1990), inspirada en la célebre obra de Miguel de Cervantes y que impactó a espectadores de todos los continentes con su visión/interpretación de la violencia solapada en el gesto cotidiano hacia el diferente.

1.8.3 La máquina teatral como poética de la utopía/exilio: “Quijote” (1990)

*En un lugar de la Mancha
de cuyo nombre no puedo acordarme...*

(Quijote. Parte I, Capítulo I)

En 1990, Teatro Nucleo realiza la adaptación del clásico de Miguel de Cervantes, “El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha”, para convertirlo en una pieza de teatro de calle. La puesta en escena, dirigida por Cora Herrendorf, pone de manifiesto el valor de la existencia de las utopías y de los sueños y hace visible la violencia existente en las relaciones sociales con el Otro, el diferente. Este espectáculo de calle, introduce la máquina como elemento de conexión con el espectador por medio de su significación como utopía del cuerpo, de la sociedad, de las relaciones humanas (en el sentido físico, filosófico y social). La puesta en escena y la adaptación de la novela de Cervantes (realizada por Czertok), ponen en estado crítico el ideal contemporáneo de sociedad y proponen una revolución.

La obra inicia con la inauguración de la nueva estatua del Quijote en una plaza central de un país cualquiera, que luego de unos minutos, cobra vida y comienza a buscar a su fiel escudero Sancho Panza. El espacio escénico elegido es la plaza pública, en la que se erige una estructura monumental que servirá como castillo, cárcel, molino, iglesia. Es una máquina de grandes dimensiones, operada por los actores frente al espectador. Don Quijote y Sancho se desplazan en grandes máquinas: un caballo-bicicleta y un asno-barril, a su vez, los aldeanos manejan máquinas portátiles que lanzan fuego, se desplazan en monopatines, manipulan el gran molino, etc. Todas estas máquinas creadas para el Quijote, evocan una época pasada, transportan al espectador a un mundo que se encuentra en los intersticios del sueño y la utopía.

La máquina ha sido usada por el teatro desde sus inicios, ha expuesto los avances de la tecnología y ha maravillado a muchos, sin embargo, para Pavis, lo maravilloso de la máquina teatral pertenece más bien al mundo lúdico:

La máquina es siempre una materialización escénica, antaño aterradora y en la actualidad irrisoria, del principio de lo maravilloso (volar, desplazarse, desaparecer), un “maravilloso” que complace sobremanera a los espectadores crédulos o “infantiles”, pero que molesta a los doctos y racionalistas. (...) La máquina escénica lleva necesariamente la marca de la materialidad del teatro, de su carácter constructor y destructor y de la artificialidad de la ilusión y de los fantasmas a que induce. (Pavis, 1984, p. 297)

Una materialidad que pareciera proponer un diálogo intersubjetivo entre el espectador, el actor y la máquina (como puente entre ambos), en donde la artificialidad de la ilusión, que menciona Pavis, induce a una problematización de los constructos sociales como consensos asimilados y por ello, apblemáticos. Entre éstos constructos se halla el de la imposibilidad e inutilidad de las utopías y los sueños y la significación de la máquina como símbolo del progreso de la sociedad. Cuando la estatua del Quijote cobra vida y sale pedaleando en su caballo-bicicleta en busca de Sancho, se le presenta al espectador la primera utopía, pues es obligado a entrar en el juego del personaje y del actor, en donde la máquina es la que introduce al mundo onírico y otorga valor ontológico a la utopía del hombre por medio de la poesía que transporta.

Las máquinas son un signo y un síntoma de avance y de búsqueda de rentabilidad y perfección. Y muchas de las utopías del hombre parten o desembocan en la máquina y su funcionamiento móvil; son utopías como símbolos del progreso, y del deseo de asunción de una sociedad mejor asentada en las bondades del desarrollo tecnológico (“las utopías son –a veces sin quererlo– un punto de encuentro entre la especulación libre y la ciencia o la razón aplicadas, entre el pensamiento racional y el poético, entre lo que se tiene y lo que se desea”). (Covadonga, 2014, p. 10)

Tanto el texto de Cervantes como la adaptación de Czertok utilizan el potencial simbólico de la máquina, Cervantes como elogio al potencial tecnológico que le permite al Quijote leer sus libros de caballería y al mismo autor dar a conocer su novela (gracias a la invención de la imprenta por Gutenberg (1400-1468), poco tiempo antes del texto de Cervantes) y como expresión del temor del hombre frente a los monstruos gigantes de las máquinas autónomas

(progreso deshumanizado) que el Quijote combate ferozmente (haciendo alusión a Turriano (1500-1585) y su máquina hidráulica que subía el agua a la ciudad de Toledo) (Ver Cánovas, González *et al*, 2016). Por su parte, Czertok las presenta como proyección de un tiempo añorado, artesanal, rudimentario y, por lo tanto, poético, rebelde, provocador para los tiempos de la tecnologización avanzada que ha reducido las posibilidades de una comunicación intersubjetiva¹⁵⁴ y ha cambiado el curso de nuestros deseos. En este sentido, Czertok construye una ciudad utópica en cada plaza donde presenta la obra y desconstruye la utopía del progreso como un valor social y humano. Plantea, a su vez, una crítica a la máquina del deseo contemporánea que deshumaniza, que no deja espacio ni tiempo para los sueños, las locuras, los imposibles. Aquella máquina del deseo que distrae de lo fundamental. El espectador viaja en el tiempo hacia la aldea del Quijote y percibe que la utopía, en la comunicación, se da por medio de la imagen poética. El caballo-bicicleta, el asno-barril son proyecciones de un exoesqueleto precario, cargado de lo maravilloso, en el sentido de Pavis, y el espectador es convencido dulcemente de volverse un niño para asombrarse frente a la apología del artificio, concebido como constructo de una utopía posible, que se ha perdido de vista por la ceguera de las luces de nuestro tiempo. Cervantes hace visible la maravilla y el peligro de la tecnología de su tiempo. Czertok visibiliza la idea de que, incluso sin ellas, es posible vivir un sueño cargado de humanidad.

¹⁵⁴ “La intersubjetividad refiere al acuerdo, al sentido común, a los significados compartidos; significados derivados de la construcción colectiva que emerge de las interacciones cotidianas entre los sujetos. Desde este punto de vista, la intersubjetividad permite interpretar los múltiples significados de los elementos del entorno. Esta idea pone énfasis en que las construcciones colectivas de significados y los consensos derivados de estas son imprescindibles para la formación de las ideas de los sujetos sobre el mundo. (...) la comunicación intersubjetiva –con la intersubjetividad al centro– se fundamenta en relaciones basadas en la búsqueda de consensos y acuerdos, en construcciones colectivas de sentido, algo que no se observa en ningún momento en las aproximaciones a la comunicación interpersonal, que como ya se comentó anteriormente, es un hecho dado cuya ejecución no requiere de decisiones racionales deliberadas. (...) la comunicación intersubjetiva es la base para la construcción de los significados sociales, orientada al entendimiento y la comprensión e, idealmente, posibilitadora de los consensos necesarios que permitirían, en último término, un tejido social democrático basado en argumentos racionales propios de hombres libres que actúan por el bien colectivo.” (Rizo, 2014, pp. 13, 26)



Figura 31: Horacio Czertok como el Quijote en su caballo-bicicleta.

A su vez, la máquina es presentada como objeto de arte, son artesanías bellas, trozos de una historia, objetos extrañados de su contexto y resignificados por el teatro de calle, por la plaza, por la ciudad.

Pero las máquinas en tanto que objetos y materiales artísticos son otra cosa bien distinta a las máquinas a las que estamos acostumbrados. (...) son siempre disfuncionales –en el sentido productivo del término y en el marco de un sistema capitalista– y actúan como sistemas de pensamiento capaces de activar mecanismos metafóricos y de significación. Definitivamente, estos objetos mecánicos improductivos o máquinas “productoras de nada”, cuestionadas en principio por retar las ideas clásicas de belleza y subjetividad, descubren para el arte todo su potencial estético, innovador y emocionante, al mismo tiempo que reivindican su imperfección basándose en el movimiento como una de sus características y atractivos principales. Así, máquinas inútiles, de funcionamiento real o simbólico, pueblan los territorios del arte contemporáneo convertidas en auténticos mecanismos de reflexión que abordan cuestiones capitales como el amor, la vida y la muerte. (Covadonga, 2014, p. 11)

Es precisamente lo que hace Czertok con las máquinas del Quijote. En ellas se reflexiona el amor, la vida y la muerte. El Quijote es engañado y burlado por su Dulcinea, quien le arroja un muñeco idéntico a ella para que sea su compañera soñada (¿un avatar tal vez?), el Quijote lucha con los molinos y las bestias para reivindicar su derecho a la vida, para reafirmarse como

existencia en la diferencia y es asesinado de la manera más brutal por los aldeanos, apaleado hasta quedar reducido a un bulto de huesos quebrados. Pero sale triunfante, su fantasma se alza y sale en busca de aventuras, es guiado por Sancho, ambos dejan esta vida para devenir utopías reales en otra vida muy distinta. Son, en cierta medida, exiliados, inmigrantes, vagabundos, para quienes el constante desplazamiento forma parte de su constitución como sujetos¹⁵⁵ en busca de la libertad: “La máquina es un instrumento que me permite ser poeta. Si tienes en cuenta a la máquina (la respetas), si entras en un juego mutuo con ella, entonces quizás, puedas construir una, completamente espontánea, por espontánea quiero decir libre”. (Tinguely. Cit. En: Covadonga, 2014, p. 13) Para Czertok y Herrendorf, la obra abre la posibilidad a una existencia poética, pues, ver a través de los ojos de la imaginación y no cesar en la búsqueda de ideales sociales, se logra solo por el camino poético, no solo desde la literatura, sino desde su puesta en práctica.

El poeta no se limita a descubrir el presente; despierta al futuro, conduce el presente al encuentro de lo que viene: *cet avenir* será materialista. La palabra poética no es menos «materialista» que el futuro que anuncia: es movimiento que engendra movimiento, acción que trasmuta el mundo material. Animada por la misma energía que mueve a la historia, es profecía y consumación efectiva, en la vida real, de esa profecía. La palabra encarna, es poesía práctica. (Paz, 1995, p. 96)

La poesía¹⁵⁶ es el acto creador de territorios sagrados, donde la utopía no solo es posible, sino, deseable. La poesía es deseo, dice Octavio Paz, “Mas ese deseo no se articula en lo posible, ni en lo verosímil. La imagen no es lo «imposible inverosímil», deseo de imposibles: la poesía es hambre de realidad. El deseo aspira siempre a suprimir las distancias, según se ve en el deseo por

¹⁵⁵ Entendiendo el concepto de sujeto desde las ciencias sociales como: “(...) actor social, como individuo en interacción constante con lo otro. El sujeto es activo, y su esencia es la relación, pues no puede entenderse desde la individualidad. Un sujeto es tal en tanto se relaciona con sus semejantes, con quienes interactúa en la vida cotidiana.” (Rizo, 2014, p. 13)

¹⁵⁶ “La poesía ha dicho Rimbaud, quiere cambiar la vida. No piensa embellecerla como piensan los estetas y los literatos, ni hacerla más justa o buena, como sueñan los moralistas. Mediante la palabra, mediante la expresión de su experiencia, procura hacer sagrado al mundo; con la palabra consagra la experiencia de los hombres y las relaciones entre el hombre y el mundo, entre el hombre y la mujer, entre el hombre y su propia conciencia. No pretende hermopear, santificar o idealizar lo que toca, sino volverlo sagrado. Por eso no es moral o inmoral; justa o injusta; falsa o verdadera, hermosa o fea. Es simplemente poesía de soledad o de comunión. Porque la poesía que es un testimonio del éxtasis, del amor dichoso, también lo es de la desesperación. Y tanto como un ruego puede ser una blasfemia.” (Paz. Cit. En: Salazar, 2015)

excelencia: el impulso amoroso.” (Paz, 1972, p. 23) Y, sabemos que el deseo es parte integral de las utopías.

Cabe señalar que la utopía se ha definido, comúnmente, como un no-lugar¹⁵⁷, un lugar imposible, un lugar soñado, una quimera. Sin embargo, con Zizek podemos ver que la utopía es más bien una necesidad cuando no existe una salida, por ello, es parte de una cartografía teatral de exilio, pues comparten símiles características y surgen como una posibilidad de continuar viviendo, de ver la luz en medio de las sombras del destierro.

(...) la verdadera utopía no es algo que uno se imagina, un sueño, sino que es algo que en realidad surge de un impulso, de una necesidad pura y autentica de sobrevivir, una necesidad de supervivencia cuando uno se encuentra en una situación en la que ya no es posible una salida dentro de las coordenadas de lo habitual, entonces nuevamente destaco que la utopía es algo que uno se ve obligado a imaginar, uno se ve forzado a imaginarla y no es algo que surja libremente de una fantasía sino que es un imperativo de una urgencia de una situación. (...) (Zizek, 2003)

El exilio experimentado por Czertok y, en cierta medida, por su personaje el Quijote, es aquella situación urgente, límite, de la que no es posible salir sin inventarse utopías necesarias. Por ello, la utopía forma parte de la construcción del sujeto-límite, otorgándole una identidad (estable o provisoria) que le permite crear una sociedad alternativa. Este no-lugar¹⁵⁸ del exilio, que poco a poco va adquiriendo el estatus de lugar por su durabilidad (que no guarda relación solo con el tiempo cronológico, sino, con el tiempo “sentido”), es también el no-lugar utópico por su imposibilidad de conformarse como lugar y por el limbo en el que coloca al individuo dentro de un territorio otro. Exilio y poesía poseen conexiones paradójicas que los hacen ser espacios de utopía y, por ello, espacios políticos, pues la utopía es un acto político crítico que posee el componente de la revolución, la rebeldía y el desenmascaramiento.

¹⁵⁷ “(Del griego: “u” no; “topos”: lugar; que no se encuentra en ninguna parte; irrealizable). La palabra “œutopía” empezó a emplearse después de la aparición del famoso libro de Tomás Moro, “Utopía”, en el que se describe un Estado ideal y la vida social racionalmente organizada de los hombres en la inexistente e imaginaria isla de “Utopía”. Desde entonces, la palabra “utopía” sirve para señalar una teoría fantástica sobre el régimen estatal ideal, sobre la sociedad ideal, una teoría carente de toda base real.” (Diccionario filosófico marxista, 1946, p. 311)

¹⁵⁸ Marc Augé ha definido ampliamente el concepto de no-lugar. En resumen, “(...) un lugar es un espacio en donde se pueden leer la identidad, la relación y la historia, propuse llamar no-lugares a los espacios donde esta lectura no era posible.” (2007, p. 105) Si bien, en el espacio del exilio es posible leer cierta historia, ésta se ve alterada por la inestabilidad de las relaciones y de las identidades difusas.

(...) y aunque la utopía se funde en su imposibilidad, no por ello desaparecerá. Martín Hopenhayn nos habla de la utopía abierta, capaz de reformularse, pero no por eso de desaparecer por imposible, pues en sus contradicciones está su vitalidad, lo que le impide fosilizarse y morir. Como una tierra nunca vista o un lugar ideal, la utopía toma el lugar de la esperanza en la colectividad, siempre presente e indestructible, instancia de unión (...) La utopía como crítica y negación del presente circundante es una oportunidad para proponer y conocer, para construir a partir de la persecución de un deseo colectivo aparentemente imposible. Forjar la utopía es remecerlo todo, social y espacialmente, es una innovación mental, política, estética y científica (Jameson). (...). El ser utópico es un ser político que llama a no quedarse en la utopía como discurso, sino llevarla a una acción cotidiana, política y simbólica. En su forma teatral, este ejercicio se presenta como una alternativa a la historia y a la revolución, las que acontecen como ensayo. La utopía solo podría ser real como sátira o como crítica, luchando contra la amnesia, contra no saber, contra no recordar, contra no reflexionar sobre el estado de la dignidad humana. (Martínez, 2011, pp. 43, 44)

Así, por medio de las máquinas maravillosas que propone Teatro Nucleo en el Quijote, la utopía se vuelve un territorio en devenir, un desplazamiento perenne entre los sueños y el deseo de una sociedad mejorada, con derecho a remecerlo todo para que surjan nuevos caminos, aquellas sendas alternativas que se nos aparecen en los sueños, pues en el Quijote, “La máquina resulta ser una metáfora explicativa y exploratoria para una solución completa de los problemas y cuestiones virulentas contemporáneas.” (Lazardzig, 2007, pp. 10-19). Una metáfora política y social, filosófica y psicológica física y virtual, siempre lúdica de aquella revolución que quiere devolver al ser humano su derecho a la dignidad humana, en donde sea posible imaginar un lugar mejor, por medio de la experiencia comunitaria y la comunicación intersubjetiva.



Figura 32: Escena del “Quijote” de Teatro Nucleo



Figura 33: Molino del “Quijote” de Teatro Nucleo

Segunda parte

**Los desplazados de la tierra:
Teatro creole-transcultural y la inmigración como *nuevo exilio***

2.1 El cambio de paradigma en la denominación del desplazamiento: teatro, exilio y tercer milenio

Al inicio del nuevo siglo se comienzan a experimentar también nuevas formas de teatro, ya con las características que aporta la performance en sus genes. A estas nuevas expresiones teatrales les ha tocado un tiempo complejo de afrontar, pues, aparentemente, no hay sentidos que entregar en escena. Aparentemente porque coincido con Ignacio Apolo cuando dice “Todo objeto en escena (incluyendo el cuerpo humano) se semiotiza” (2013, p. 6), es decir, todo lo que se presenta delante de un público adquiere sentido inmediatamente. También es aparente ya que con los múltiples sucesos que están acaeciendo en el mundo, es imposible voltear la mirada hacia sí mismo. Tal vez es por ello que el teatro está siendo cada vez más político, pues intentando no transmitir sentidos, ha expuesto la verdad como realidad y la realidad como una de las tantas verdades. El cuerpo se ha vuelto el canal de experimentación preferido, las estructuras abiertas e hipervinculares, la fragmentación del tiempo-espacio, la pérdida de la especificidad, son algunas de las características del Nuevo teatro o hiperescena contemporánea.

Es preciso aclarar que no existe una denominación adecuada aun para estas expresiones tan diversas, sin embargo, llamarlo Nuevo teatro no es lo más adecuado. Sabemos que estas características se hallan en creaciones del siglo pasado (Peter Brook, Barba, Grotowski, Kantor, entre muchos más). Dentro de ellos se encuentra Kurapel, un creador que aplicó a su teatro laboratorio todas las características que posee el exilio por medio de la incorporación de la performance. Ésta le permitió fragmentar la escena, el cuerpo, el espacio-tiempo, el texto dramático, entre otros. También le permitió la ruptura con los géneros y con la especificidad del teatro para abrirse a la interdisciplinariedad y la hibridez.

Se podría decir que el exilio posee las mismas connotaciones en el ser humano que las que tiene la performance en el teatro. Kurapel utilizó actores de diversas nacionalidades, razas, géneros, culturas y lenguajes, lo que le impulsó a indagar en la voz fragmentada, en los gestos fragmentados, pero teniendo en cuenta que estos actores se encontraban en un contexto común, eran inmigrantes en un país primermundista. Por ende, sus particularidades comunicativas estaban marcando su diferencia con el medio común.

Para Kurapel, esta diferencia se debía transformar en una *différance*, es decir, diferir (que conlleva un sentido espacial) y aplazar (que conlleva un sentido temporal) al mismo tiempo. Por ende, un solo significado de un concepto se plantea por el borramiento de otros significados posibles que son, a su vez, aplazados solo para ser reactivados en otros contextos diferentes. Con ello expone las condiciones bajo las cuales se pueden apreciar (y construir) las identidades y significados que son posibles de repetir en un infinito de contextos posibles para un número también infinito de potenciales destinatarios indeterminados. Las diferencias, así, se tornan solo significados aplazados en un contexto que aún no presenta las condiciones necesarias para su activación.

A su vez, cuando Derrida propone este neologismo, lo escribe con una “a” en lugar de la “e” que corresponde a la palabra francesa, con ello nos insta a tomar conciencia sobre las imperceptibles diferencias que existen entre un fonema (marca sonora) y un grafema (marca visible, escrita). Esta “falta ortográfica” de Derrida es solo perceptible al ser escrita ya que en francés, ambas palabras se pronuncian de igual manera. Con ello, llama la atención sobre la traza permanentemente ausente, inaudible e invisible de nuestra percepción frente al Otro, al diferente y de su propia percepción de sí mismo frente a un contexto extraño.

Kurapel crea contextos posibles y diversos en su escena de exilio para que aquellos diferidos y aplazados puedan activar sus identidades, marcando la *différance* en cada uno de los signos escénicos. Kurapel descubre en la performance estas posibilidades que ha experimentado por medio de su exilio y abre los significados del mismo al incorporarlo como un signo potente que atraviesa todos los componentes escénicos.

Es este el centro de la creación de Kurapel y lo que lo lleva a diferenciar su teatro **de** exilio del teatro *en* exilio que también fue llevado a cabo con actores exiliados e inmigrantes.

Desde el inicio del Siglo XX, el teatro más experimental se ha volcado hacia la performance y hacia lo performativo, difuminando las fronteras que existían entre las disciplinas artísticas, incluso, incorporando, a modo de experimentación, otras disciplinas fuera de las artes: la ciencia, la robótica, la ingeniería. Esta apertura ha resultado enriquecedora pero también algo confusa para aquellos que necesitan denominar las cosas y mantenerlas separadas para

comprenderlas. Sin embargo, es esta separación de disciplinas y saberes lo que justamente se pretende evitar hoy con las fugas hacia otras áreas del conocimiento humano.

El aspecto que nos interesa en esta segunda parte es cómo se incorpora hoy el concepto de exilio-inmigración en las propuestas del nuevo siglo. Cuáles son las similitudes y diferencias que se perciben en este nuevo contexto mundial de globalización, mediatización, guerras, invasiones y desplazamientos masivos de inmigrantes por el mundo, con aquello que Kurapel experimentó en los años 70 al 90.

Existen muchas compañías que hoy trabajan con refugiados e inmigrantes y sobre los temas pertinentes a estos contextos. Sin embargo, ¿estas compañías trabajan un teatro *de o con* inmigrantes y refugiados, un teatro *de o en* exilio?

Para responder estas preguntas, es necesario analizar el trabajo de dos compañías teatrales italianas ejemplares en este tipo de propuesta. La primera compañía, “Teatro dell’Argine”, mantiene un laboratorio permanente de investigación en San Lazzaro di Savena (Bologna) con niños, jóvenes y adultos inmigrantes y solicitantes de asilo de todo el mundo, muchos de ellos aún se encuentran en casas de acogida social. La segunda compañía, “Cantieri Meticci”, con sede también en Bologna, trabaja con inmigrantes en casas de acogida, muchos son refugiados de guerra o solicitantes de asilo político. Estas compañías nos dan un panorama que permite identificar las formas de integración teatral que la multiculturalidad admite, las materialidades que muestran hoy un teatro de exilio actual. A su vez, nos permitirá proponer, por medio de su estudio, una cartografía teatral de exilio que trascienda las especificidades contextuales, sígnicas, simbólicas y situacionales. Una forma de teatro que posea las características del desplazamiento, del nomadismo y la *différance* en pleno siglo XXI.

2.1.1 Exilio y migración

El estudio del exilio fue una constante durante la modernidad, tanto en textos de estudios críticos como en la literatura. En la primera parte fue posible apreciar la visión de Said del exilio, una visión que asigna al espacio donde se vive el exilio un rol fundamental, como un territorio alienador que se empeña en señalar las diferencias con el territorio originario que, en

contraposición, es el hogar. A su vez, amplía el significado del exilio a todo aquel que se siente extranjero dentro de su propio país, principalmente al artista. El exiliado es un extrañado de su tierra, de su origen, de su hogar y de sí mismo.

Cabe señalar que se suele asociar al exiliado con el nómada, refugiado, migrante expatriado, cosa imprecisa que no permite comprender en profundidad las características de cada uno de estos desplazamientos, que es el denominador común de estos viajes. Al respecto, Caren Kaplan aclara que “no todos los desplazamientos son iguales” (1996, p. 2), en efecto, hay diferencias entre cada uno de éstos términos, las experiencias vividas, las causas y las consecuencias son diferentes, por ello, es pertinente aclarar tres conceptos principales que suelen estar presentes en las nuevas prácticas teatrales relacionadas con la multiculturalidad.

La revisión del concepto de migrante responde, como bien aclara Mandolessi, a: “un cambio en la manera de entender, y en consecuencia, representar la experiencia del desplazamiento.” (2008, p. 71). A su vez, la noción de extranjero, que Mandolessi muy acertadamente toma de Kristeva, se refiere a “aquel que no pertenece al grupo, que no es “uno de ellos”, el otro.” (Kristeva, 1991, p. 95) y por ello, se convierte en una metáfora de la otredad (Mandolessi, 2008, p. 71).

El exilio, que es la noción que identificamos como centro del teatro kurapeliano, se ha intentado definir desde varios frentes para hallar una definición unívoca, sin embargo, esta labor no ha sido productiva puesto que la raíz de la misma concepción de exilio es inestable, es “un proceso más que un estado singular” (Allatson, McCormack, 2008, p. 23) o en palabras de Said, “el *pathos* del exilio reside en la pérdida de contacto con la firmeza y la satisfacción de la tierra: volver a casa es de todo punto imposible.” (2005, p. 186) Y esta necesidad básica del ser humano “Tener raíces – decía [Simone Weil] – quizá sea la necesidad más importante y menos reconocida del alma humana” (Said, 2015, p. 191) y es por ello que el exiliado desarrolla una obsesión con el rol que la memoria posee en su vida y, en nuestro caso, su creación. Sin embargo, esta memoria no siempre corresponde a la realidad, es más bien una realidad deformada cuyo centro es la nostalgia por el lugar perdido, llegando incluso a identificarse con elementos de la tierra originaria con los que nunca se habrían identificado previo al exilio. El exilio se convierte así en un estado nuevo que configura las prácticas del sujeto. Por medio del

ejercicio de reconstrucción/creación de una memoria que permita un arraigo, aunque inestable, al menos presente, se logra representar un tiempo y un espacio en “contrapunto” (Mandolessi, 2008, p. 73), pues, como explica la autora, “La memoria exiliada actualiza frente a cada evento u objeto del nuevo país, eventos u objetos anteriores, con lo cual dos espacios y dos tiempos se tornan simultáneos” (2008, p. 73), lo que no significa que ambos: espacios y tiempos, se fusionen, sino que coexisten como diferencia, como un contrapunto de bordes imprecisos que acompaña todo el desplazamiento.

Esta memoria desplazada va a jugar un rol fundamental en la reconstrucción de una identidad personal que va esforzarse por restaurar “la discontinuidad, la fisura, la dispersión, la fragmentación.” (Mandolessi, 2008, p. 74). Este punto es fundamental para comprender el rol de la memoria en el teatro de Kurapel y Czertok y en el nuevo teatro de exilio Italiano.

Al restaurar los efectos psicológicos del exilio por medio de la memoria, se construye, a su vez, una identidad nacional:

(...) en la que el escritor exiliado se transforma en el guardián de la nación (...) Esta concepción tiende a asumir un modelo de sujeto unívoco y transparente (esencialmente humanista), un sujeto que es un producto coherente de su cultura e investido de una manera no problemática con sus valores. Esto apunta hacia una paradoja en la configuración habitual del exilio: mientras se insiste en el impacto que la experiencia traumática del exilio impone al sujeto, aparece al mismo tiempo una confianza excesiva en la homogeneidad de una subjetividad que es capaz de permanecer idéntica a sí misma, de alguna manera no “contaminada”, no alterada radicalmente por el quiebre producido. (Mandolessi, 2008, p. 74)

Es decir, la biografía del sujeto y su creación se funden para lograr una reconstitución de subjetividad quebrada, fragmentada. En el teatro kurapeliano, este rasgo es evidente cuando el propio Kurapel es el que asume el único personaje de sus obras y deja a los performers el rol de actantes, signos de los trozos inconexos de su propia subjetividad.

Ahora bien, el paso de exiliado a migrante no es sólo un cambio en la denominación, implica premisas diferentes en la configuración de la realidad interna y externa. Muchos exiliados permanecieron en los países de acogida luego de que se les permitiera el retorno,

pasando a ser migrantes. Sin embargo, en todas las entrevistas que pude realizar con exiliados, mayoritariamente chilenos, ninguno de ellos se reconoció como migrante, todos insistieron en que eran y serían siempre exiliados.¹⁵⁹

Para Mardorossian (2002) citada por Mandolessi, existen dos rasgos principales que se evidencian en el sujeto que no ha retornado a su país de origen: uno es la disolución de la dicotomía entre ambos territorios, lo que viene a denotar el cambio de paradigma del exiliado: “el arte migrante ofrece un mapa transnacional, cosmopolita, híbrido y multilingüe, que re-traza las fronteras construyendo nuevos puentes entre el Tercer y el Primer mundo.” (Mandolessi, 2008, p. 74) Ejemplificado en una ambivalencia entre ambas realidades y culturas, es decir, no pertenecen ni “aquí” ni “allá”, se encuentran en un espacio liminal que constituye ahora una tercera Nación.

En este sentido, Kurapel crea esta tercera Nación al hablar de su segundo exilio (cuando retorna a Chile), ya que su relación con la nueva realidad (que no corresponde a la que guardaba en la memoria) y la adquirida en su permanencia por 22 años en Canadá chocan con su nueva construcción identitaria. Kurapel no pertenece ni aquí ni allá, es un sujeto liminal y esto lo deja ver en sus textos y en su creación escénica, poética y musical, pues “las definiciones estáticas de hogar y pertenencia son reconfiguradas como dinámicas y vitales.” (Mandolessi, 2008, p. 75) Así, la identidad liminal del ahora Kurapel-migrante, es una identidad de la renegociación.

El segundo rasgo que evidencia Mardorossian es el de la diferencia en el modelo de identidad del migrante respecto del exiliado. La autora comenta que debido a su desplazamiento, el migrante no puede mirar el pasado como un ancla fija y confortable pues se mueve en un tiempo presente y no en oposición a él: “La identidad ya no tiene que ver con ser sino con devenir.” (Mandolessi, 2008, p. 75).

No meramente un intervalo entre dos puntos fijos de partida y de llegada, sino un modo de estar en el mundo. La voz del migrante nos cuenta de que se trata sentirse como extranjero y sin embargo en casa, vivir simultáneamente dentro y fuera de la propia

¹⁵⁹ Entrevista a Domingo Cadin, exiliado chileno en México, realizada el 25 de noviembre de 2016 en Ciudad de México a las 18:36 de la tarde en la Universidad Iberoamericana. Entrevistas realizadas a la comunidad de chilenos exiliados en Puebla, México, durante el mes de noviembre de 2016. Entrevistas realizadas en Torino, Italia, durante el mes de julio de 2017.

situación, estar permanentemente huyendo, pensar en regresar pero al mismo tiempo darse cuenta de la imposibilidad de llevarlo a cabo, dado que el pasado no es solamente otro país, sino también otro tiempo, fuera del presente. (King et al., XV; Cit. En: Mandolessi, 2008, p. 75)

Es en esta visión de la realidad y del tiempo-espacio donde radica la principal diferencia entre exiliado y migrante, en la posibilidad de elegir o no el destino. En el caso del exiliado, hay un castigo, una experiencia traumática producto de una violencia política, dejando una huella que lo acompañará por siempre, es decir, como significado estable de la identidad del sujeto. El migrante, en cambio, ha elegido (más o menos libre) salir de su tierra y emprender el desplazamiento. Sin embargo, este paréntesis que he incluido en la frase no es menor. Debemos observar atentamente las causas de la migración para poder diferenciar los tipos de migrantes, pues muy distinto es migrar por mejores oportunidades de trabajo que migrar huyendo de la miseria y la indignidad o de una muerte segura en manos de invasores o producto de guerras internas. Son todos diversos tipos de migrantes y su relación con el nuevo país no se halla carente de traumas.

Conocidos son los casos de Lampedusa¹⁶⁰, de las Islas Canarias, de las costas de Grecia, donde la tragedia ha marcado la inmigración en Europa. Millones de seres humanos provenientes de África, de países empobrecidos, en guerras constantes o víctimas de regímenes totalitarios, prefieren arriesgar sus vidas cruzando el Mediterráneo en embarcaciones precarias, sin saber nadar, sin equipaje, con bebés en sus brazos (o simplemente niños sin acompañante) que enfrentar la indignidad de sobrevivir en sus países. Miles mueren a diario o son rescatados para ser deportados o encerrados en condiciones deplorables por meses. Miles de cadáveres llegan a las costas de estos países. Y aun no logramos dimensionar el horror de este nuevo tipo de exilio. Son migrantes, sin embargo, son un tipo de migrante que no ha escogido libremente su destino. Son seres humanos desesperados, niños, mujeres, hombres sin otra opción. Cruzar el Mediterráneo es más que el simple deseo de vivir mejor, es la única posibilidad de vivir.

¹⁶⁰ Recomiendo la lectura del texto “A sud di Lampedusa. Cinque anni di viaggi sulle rotte dei migranti” (2008-2011 – Edizioni Minimum Fax, Roma) del periodista Stefano Liberti.

La mayoría de los que salvaron la vida este octubre en Lampedusa provenían de Eritrea. La ONU estima que 3.000 eritreos abandonaron el país cada mes del año pasado. Les quema la vida en su país, disparan de la pobreza, el servicio militar obligatorio, la falta de libertad de expresión, reunión y religión, las detenciones arbitrarias, las condiciones insalubres, la tortura, las ejecuciones extrajudiciales y la muerte. (Bertucci, 2013)

La tragedia del 3 de octubre de 2013 no ha sido la única, solo la más difundida en los medios de comunicación debido a que esta vez hubo testigos, un barco portugués de turistas que dio la señal de alarma para que se iniciara el rescate. Todos los días naufragan embarcaciones con 400, 700, 900 migrantes a bordo, muchos de ellos niños sin acompañantes o mujeres embarazadas (debido a políticas de no deportación en estos casos puntuales). Todos los días Lampedusa almacena en sus hangares miles de ataúdes de todos los tamaños para ser devueltos a las costas africanas, la mayoría de ellos sin identificación.

La mayor tragedia se vivió en Lampedusa el pasado 3 de octubre. El pesquero atiborrado de eritreos y somalíes partió hacia aguas europeas. Eran casi 500, o más. Es una cifra no oficial, es la que relataron algunos de los 155 supervivientes rescatados. Según puede leerse en las informaciones que publica ACNUR, la agencia de la ONU para los refugiados: “El barco se paró a media milla de la costa. Esperaban ser avistados y rescatados, varios barcos de pesca pasaron por delante suyo sin ayudarles. Entonces prendieron fuego a ropas y mantas para atraer la atención sobre su presencia. Finalmente el barco fue divisado por una embarcación turística que dio la voz de alarma”.

Lo que sigue es la tragedia. Se lanzaron al agua sin saber nadar. 359 personas -entre ellas 16 niños- perdieron la vida, se ahogaron. (Bertucci, 2013)

Cuando hablamos hoy de migrantes, no podemos remitirnos a la diferencia que existía a finales del siglo XX, la migración ya no posee la ventaja de la elección que la hacía diametralmente opuesta al exilio. Lampedusa es uno de los ejemplos de los nuevos desplazamientos, uno de tantos en Europa y el mundo. En Chile, la llegada de migrantes venezolanos, haitianos, colombianos, peruanos, es un ejemplo cercano y concreto. Antes de continuar con la definición de extranjero, es importante dejar claro que en el siglo XXI, migrante es, en todos los sentidos, el nuevo exiliado. Aquel que ha quebrado sus lazos con la tierra de origen y fragmentado su presente en dos territorios, que ha sido forzado violentamente a dejar todo lo que le pertenecía y desplazarse hacia un lugar siempre hostil. Sus identidades están en permanente construcción y desconstrucción, no pertenecen ni aquí ni allá, les llaman migrantes

pero se sienten castigados, exiliados en el nuevo contexto y esta denominación no los identifica, es más, los pone en desventaja, pues un migrante, en la concepción colectiva y popular, es uno que ha escogido salir de su país para vivir en otro que le ofrece mejores condiciones de vida. Sin embargo, es mucho más que eso. El horror del que escapan es tal que prefieren anegar en el Mediterráneo que quedarse en su tierra que los quema. Prefieren la xenofobia, la discriminación y el aislamiento que la tortura, el fusilamiento de sus hijos o el hambre y la miseria. Eso es el migrante hoy, un nuevo exiliado del mundo, un exiliado encubierto, mal disfrazado, que debe esconder el trauma y traducir su nombre, que vive en la esquina de nuestras conciencias y es apuñalado por la ignorancia y la indolencia de aquellos que no quieren que golpeen las puertas de sus casas para no enterarse del horror, como bien analiza Zygmunt Bauman en su reciente texto “Stranieri alle porte” (2016), donde aclara:

La migraciones en masa no son por cierto, un fenómeno nuevo: han acompañado toda la era moderna desde sus inicios (aunque cambiando constantemente dirección y en cualquier caso, incluso, interviniéndola). En realidad, la producción de personas “sobrantes” (“inútil” a nivel local – por ende numéricamente en exceso y sin empleo - a causa del progreso económico, o localmente inaceptable – por ende rechazados - a causa de disturbios, conflictos y enfrentamientos debido a las transformaciones sociales / políticas y a las luchas de poder que resultan de la misma) es una parte integral de nuestro “estilo de vida moderno”. (Bauman, 2016, pp. 6-7)¹⁶¹

Este “estilo de vida moderno” al que hace referencia Bauman en su análisis no está exento de problemas. En un trayecto en autobús, fui testigo de una escena que ejemplifica, como punta del *iceberg*, el conflicto que provoca en los países desarrollados la llegada de migrantes. En una de las paradas del autobús, suben dos jóvenes árabes, inmediatamente, un hombre anciano se levanta de su asiento e increpa brutalmente a los jóvenes por no pagar el pasaje: “soy ciudadano italiano y ustedes no. ¿A esto le llaman el beneficio de la integración?”.

¹⁶¹ Traducción libre de: “Le migrazioni de massa non sono certo un fenomeno nuovo: hanno accompagnato tutta l’era moderna fin dai suoi albori (pur cambiando spesso direzione, e in qualche caso persino invertendola). In realtà, la produzione di persone “in esubero” (localmente “inutili” – ovvero numericamente in eccesso e inoccupabili – a causa del progresso economico, oppure localmente inaccettabili – ovvero rifiutate – a causa di disordini, conflitti e scontri dovuti alle trasformazioni social/politiche e alle lotte di potere che ne derivano) è parte integrante del nostro “stile di vita moderno”.

Todo esto sin duda ayuda a explicar por qué la reciente inmigración de masa coincide con las nuevas suertes de xenofobia, del racismo y del nacionalismo en su variante chovinista, y con el éxito electoral, sorprendente y sin precedentes, de partidos y movimientos xenófobos, racistas y chovinistas, dirigidos por líderes que agitan fanáticamente la bandera del interés nacional. (Bauman, 2016, p. 12)¹⁶²

El problema que Bauman advierte es justamente el “pánico moral” (Bauman, 2016, p. 3), es decir, aquel temor común de la amenaza contra el bienestar de la sociedad. Este pánico es moral en cuanto los ciudadanos comienzan a cansarse de sentir compasión por los migrantes y refugiados de guerra ya que sienten que su propio bienestar está en riesgo de desaparecer. Para Bauman, sentimos compasión por las imágenes difundidas de la tragedia, pero no las queremos en la puerta de nuestra casa. El bombardeo de imágenes y noticias de la tragedia que llegan a diario no son ya impactantes, nos hemos habituado a vivir con el dolor delante de los ojos.

Para el filósofo, dos son los motivos principales de este desplazamiento mundial: las causas económicas precarias en el país de origen y el riesgo de vida de aquellos que solicitan asilo político producto de las múltiples guerras e invasiones. Sin embargo, las consecuencias de estos desplazamientos en los lugares de arribo son doblemente complejas, por una parte se hallan los intereses económicos de los países desarrollados que no tienen problema en recibir mano de obra barata y casi sin derechos civiles y, por otra parte, la necesidad de mantener a los electores tranquilos y satisfechos con la creciente inestabilidad laboral que se acrecienta con la llegada de oleadas de migrantes-extranjeros.

Los extranjeros tienden a provocar ansiedad, justamente porque "extraño" - y por lo tanto atemorizante en su imprevisibilidad -, a diferencia de las personas con las que interactuamos cada día, ya que estamos convencidos de saber lo que debemos esperar de ellos; en cambio de lo que sucede con aquellos que no conocemos y no sabemos quiénes podrían llegar a ser, con su masiva influencia para destruir todo lo que tenemos, mutilando o aplastando el estilo de vida que nos es confortablemente familiar. Estamos acostumbrados a subdividir entre amigos y enemigos - los primeros bien aceptados, los otros simplemente tolerados - a todos aquellos con los que convivimos en nuestros barrios, en las calles de nuestras ciudades o en el lugar de trabajo; con estas personas, en cualquier categoría que las pongamos, sabemos perfectamente cómo comportarnos e

¹⁶² Traducción libre de: “Tutto ciò sicuramente aiuta a spiegare come mai la recente immigrazione di massa coincida con le nuove fortune della xenofobia, del razzismo e del nazionalismo nella sua variante sciovinista, e con i successi elettorali, sorprendente e senza precedenti, di partiti e movimenti xenofobi, razzisti e sciovinisti guidati da leader che agitano fanaticamente la bandiera dell’interesse nazionale”.

interactuar. Con los extranjeros, en cambio, sabemos muy poco para ser capaces de interpretar sus gestos y poder determinar las respuestas apropiadas, comprender sus intenciones y adivinar su próximo movimiento. (Bauman, 2016, pp. 8-9)¹⁶³

Esta es la principal causa del pánico moral, no saber cómo comportarse en una situación que no es posible controlar. He aquí el punto de encuentro entre el exilio que ha experimentado Kurapel y Czertok, y esta nueva forma de exilio experimentada por migrantes y refugiados. Un miedo universal y atemporal a aquello incontrolable, a aquello que es tan diferente que nos obliga a encontrar nuevas maneras de comunicarnos y nuevas formas de comprendernos. Pero para que esta comunicación inicie se necesita de un primer impulso, el de la mixofilia, como explica Bauman, la atracción por contextos heteronómicos que prometen experiencias nuevas y aventuras a descubrir. Este primer impulso se mantiene por un tiempo corto, pues aquello que permanece es su contrario, la mixofobia, es decir, aquel miedo a afrontar la indomesticable diferencia, la abominable sorpresa que se esconde en lo diferente y nuevo.

Bauman cita, a modo de ejemplo de este pánico, la fábula de Esopo “Las liebres y las ranas”¹⁶⁴. En esta fábula, las liebres se sentían tan perseguidas por otros animales, que vivían con miedo constante, escapando siempre de cualquier otro animal que se les acercaba. Un día vieron acercarse a una manada de caballos salvajes galopando, las liebres, aterrorizadas, corrieron hasta la orilla de un lago dispuestas a lanzarse y morir ahogadas, pues: "Es mejor arrojarse al agua y

¹⁶³ Traducción libre de: “Gli stranieri tendono a dare ansia proprio perché “strani” – e dunque spaventosi nella loro imprevedibilità -, a differenza delle persone con cui interagiamo tutti i giorni convinti di sapere che cosa dobbiamo aspettarci da loro; per quel che ne sappiamo potrebbero essere loro, con la loro massiccia influenza, a distruggere ciò cui teniamo, mutilando o travolgendo lo stile di vita che ci è confortevolmente familiare. Siamo abituati a suddividere tra amici e nemici – i primi bene accetti, gli altri semplicemente tollerati – tutti coloro con cui conviviamo nei nostri quartieri, nelle strade delle nostre città o sul posto di lavoro; ma con queste persone, in qualsiasi categoria le collochiamo, sappiamo bene come comportarci e interagire. Degli stranieri, invece, sappiamo troppo poco per riuscire a interpretarne i gesti e decidere risposte adeguate, comprenderne le intenzioni e indovinare la loro prossima mossa”.

¹⁶⁴ Otra traducción de la fábula dice: “Se reunieron un día las liebres y se lamentaban entre sí de llevar una vida tan precaria y temerosa, pues, en efecto, ¿No eran víctimas de los hombres, de los perros, de las águilas, y otros muchos animales? ¡Más valía morir de una vez que vivir en el terror! Tomada esta resolución, se lanzaron todas al mismo tiempo a un estanque para morir en él ahogadas. Pero las ranas, que estaban sentadas alrededor del estanque, en cuanto oyeron el ruido de su carrera, saltaron asustadas al agua. Entonces una de las liebres, la que parecía más inteligente que las demás, dijo: — ¡Alto compañeras! ¡No hay que apurarse tanto, pues ya veis que aún hay otros más miedosos que nosotras! El consuelo de los desgraciados es encontrar y ver a otros en peores condiciones.” (Esopo, s.f., p. 162)

ahogarse que vivir en el miedo sin fin" (Bauman, 2016, p. 11)¹⁶⁵. Pero cuando se encontraban en la orilla del lago, vieron que un grupo de ranas, asustadas por la llegada repentina de las liebres, escaparon y se lanzaron al agua. Una de las liebres, al ver esta reacción de pánico de las ranas, comentó: "Después de todo, las cosas no van tan mal" (Bauman, 2016, P. 11)¹⁶⁶. Es decir, no se debe escoger por fuerza la muerte para huir de una vida de miedo, pues, siempre hay alguien que la pasa peor.

Nuestra sociedad de animales humanos está llena de liebres "perseguidas por los otros animales" que se encuentran en una situación similar a la de las liebres de Esopo: y en las últimas décadas su número ha seguido creciendo en forma aparentemente imparable. Estas liebres viven en la miseria, la humillación y la ignominia, en una sociedad que, aunque puede presumir comodidades y opulencia sin precedentes, está firmemente decidida a marginarlos; habitualmente son ridiculizados, regañados y censurados por los "otros animales humanos", nuestras "liebres" se sienten ofendidas y acosadas por el hecho de que mientras que los otros los humillan y desprecian, es el mismo tribunal de su propia conciencia el que los reprocha, le propina burlas y los denigra por su aparente incapacidad de resurgir. (Bauman, 2016, pp. 11-12)¹⁶⁷

Estos seres humanos son relegados al último escalafón de la sociedad, pero, para aquellos que se saben últimos y despreciados, saber que hay otros que la pasan peor se transforma en un bote salvavidas, un hecho que les devuelve, de alguna manera, la dignidad y la autoestima. Sin embargo, ¿es suficiente conformarse con este imperceptible momento de alivio frente al miedo constante? ... la respuesta se halla en las consecuencias que trae para el migrante, refugiado, desplazado, esta permanente sensación de ser un "animal perseguido por otros animales". Muchos de los refugiados de la guerra de Siria que han llegado (después de largos y peligrosos viajes) a las puertas de Europa y el mundo, han preferido, como las ranas de Esopo, lanzarse al agua, volver a Siria a un destino insospechado y presumiblemente mortal, que quedarse a

¹⁶⁵ Traducción libre de: "Meglio gettarsi in acqua e annegare che vivere nella paura senza fine"

¹⁶⁶ Traducción libre de: "In fondo le cose non vanno poi così male"

¹⁶⁷ Traducción libre de: "La nostra società di animali umani è piena di lepri "perseguitate degli altri animali" che si trovano in una situazione simile a quella delle lepri di Esopo: e negli ultimi decenni il loro numero ha continuato a crescere, in modo apparentemente inarrestabile. Queste lepri vivono nella miseria, nell'umiliazione e nell'ignominia, in una società che pur potendo vantare agi e opulenza senza precedenti, è fermamente decisa a emarginarle; abitualmente derise, redarguite e censurate dagli "altri animali umani", le nostre "lepri" si sentono offese e vessate dal fatto che mentre altri le umiliano e le disprezzano, è lo stesso tribunale della loro coscienza a rimproverarle, ridicolizzarle e denigarle per la loro palese incapacità di innalzarsi di livello".

“sobrevivir” como animales perseguidos en el primer mundo. Para aquellos que aún permanecen resistiendo la tempestad de odio creciente, solo quedan los daños colaterales, aquellos de las liebres que menciona Bauman y que han experimentado todos los exiliados de la tierra en todas las épocas de la humanidad. Kurapel identifica a la perfección aquellas consecuencias y aquellas resistencias en su teatro de exilio: nomadismo perpetuo (pues no pertenecen ni al nuevo territorio ni al originario), fragmentación (la no pertenencia identitaria provoca un quiebre en la forma de comunicación y comprensión de y con el otro), hibridación (en el mejor de los casos, se produce un tejido de culturas que permiten la asimilación del nuevo estado de cosas), alienación (que conduce inevitablemente a percibir una realidad paralela, generalmente en pausa, que no corresponde con ningún territorio fijo).

A su vez, en Kurapel podemos apreciar algunas características psicológicas del exilio que no propone de manera consciente, sino que afloran entre las tramas de su propia actuación sobre la escena, como actor y director, más que como dramaturgo o autor escénico. Me refiero a una constante necesidad de alejar los afectos y sentimientos en las relaciones de sus personajes performers, pues, ninguno de ellos mantiene relaciones afectivas con ninguno ni con el performer Kurapel. Todos los personajes propuestos son seres carentes de afectividades que permiten establecerse en un territorio, sin estos cables a tierra, sus seres escénicos permanecen en un limbo que atenta constantemente a su propia autoestima, pues rechazan, por medio de una violencia evidente, cualquier demostración de sentimiento. Los personajes kurapelianos se agreden mutuamente y al espectador. No es posible para el creador, un mundo donde los sentimientos y afectos puedan mantenerse en el tiempo, pues el tiempo-espacio teatral performativo está quebrado. Así, la forma en la que se comunican toma dos formas: la agresividad (que representa la realidad y el impulso primario) y la evidente ficcionalidad del afecto (que representa la ficción y el impulso de supervivencia).

Como en el caso de Kurapel, el nuevo teatro con migrantes y refugiados de guerra, que son los nuevos exiliados, se plantea un desafío de forma y fondo, es decir, cómo y qué comunicar.

2.1.2 Extranjeros en la puerta de una nueva cartografía teatral

*Al extranjero no maltratarás ni oprimirás,
porque ustedes fueron extranjeros en la tierra de Egipto.*

(Éxodo 22; 21)

Bauman apunta a un significado etimológico interesante de la palabra extranjero que en lengua italiana se nos presenta más claro: *stranieri*, como bien ha señalado el autor, *strani*, extraños. La palabra extranjero proviene del francés antiguo *estrangier* (extraño) y del sufijo francés *-ier* (que indica ocupación o profesión). La palabra francesa *étranger* es la evolución del latín *extraneus* (extraño) con su raíz *extra* (fuera de)¹⁶⁸. Y sabemos que ancestralmente tememos a aquello que nos es extraño y a quienes lo son para nosotros. En esta denominación caben tanto migrantes como exiliados, pues ambos se hallan fuera de su tierra, sin embargo, esta denominación es dada por el nativo del lugar, es decir, desde fuera, de manera negativa: “La noción de extranjero pone así de relieve no la experiencia del sujeto desplazado –sea esta traumática o simple producto de circunstancias vitales que promueven el desplazamiento- sino las reacciones que este sujeto, en el nuevo entorno, provoca en los miembros del grupo al que se integra.” (Mandolessi, 2008, p. 76). Es decir, en este concepto se alberga la percepción que se tiene del Otro, de aquel extraño que se intenta insertar en el contexto de aquel que percibe.

Para Kristeva el extranjero es un síntoma psicológico y político de los límites del estado-nación, pues, por un lado “señala la dificultad que nos ocasiona vivir como otro y con otro” (Kristeva, 1991, p. 103) y por otro, subraya los límites “de la conciencia nacional que los caracteriza y que hemos interiorizado hasta el punto de considerar normal el hecho de que haya extranjeros, es decir, gente que no tiene los mismos derechos que nosotros.” (Kristeva, 1991, p. 103). Pero la autora va más allá, nos aclara que extranjeros somos todos. Todos somos extraños en algún aspecto de nuestras vidas: en el amor, en el trabajo, en nuestras relaciones sociales, en nuestros miedos, en nuestros traumas, todos somos extranjeros incluso en nuestras propias lenguas y hemos sufrido el odio, la soledad, la marginación y también la rabia contenida que nos

¹⁶⁸ Ver diccionario etimológico de Chile en línea.

provoca haber abandonado algo sagrado, a nuestra familia, amigos, algo en nuestro origen que hemos dejado atrás y que nos duele pronunciar cada vez que alguien “preocupado” nos lo pregunta, pues es una preocupación violenta que se halla vacía y desinteresada – o distraída como dice Kristeva- y que no tendrá ningún efecto en el que escucha pues las palabras del extranjero son una cosa divertida de oír, algo exótico pero sin ninguna importancia. En este sentido, se acerca a lo que Said plantea sobre el exiliado, todos somos exiliados de nosotros mismos, sobre todo, el artista, el incomprendido que desafía las normas establecidas y que siempre estira las fronteras. Para Kristeva, el lenguaje del extranjero es el silencio, la palabra extrañada carente de sentido, esa palabra de sonido extraño que resuena desconocida en la grabadora. Para la autora, el extranjero apunta a todo lo desconocido, extraño y diferente que habita en nosotros mismos: “Extrañamente, el extranjero nos habita: él es la cara oculta de nuestra identidad, el espacio que arruina nuestra permanencia, el tiempo donde se abisman el acuerdo y la simpatía. De reconocerlo en nosotros, no nos perdonamos detestarlo en él mismo” (Kristeva, 1991; cit. En: Avanesian et Degryae, 2002, p. 292)

La cura que propone Kristeva al odio, al rechazo del extranjero, guarda relación con una introspección profunda, un viaje a nuestro interior para compadecernos éticamente con nuestra propia extranjería en un doble movimiento: “El de una toma de conciencia de la interrogación; la puesta en cuestión de sí mismo es un proceso interminable, que no desembocará jamás en una identidad, pero que para perseguirla, ninguna soledad será posible pues está puesta en cuestión la necesidad del lazo, un lazo a ser jugado sin cesar en una interrogación del otro y de sí.” (Kristeva. En: Avanesian et Degryae, 2002, p. 292). En este doble movimiento de comprenderme y así comprender al otro, se lleva a cabo una transferencia y una contratransferencia de dependencias en un abismo de relaciones. Para la autora, este es el viaje que conduce a un “descubrimiento de una extranjería irreconciliable, a saber, que permanecerán siempre elementos de nuestra vida íntima irreductibles y que permanecerán en exilio en una soledad inconmensurable.” (Kristeva. En: Avanesian et Degryae, 2002, p. 292). La clave se halla justamente en esta soledad inconmensurable que permite tomar conciencia de nuestro nudo de exilio que todos llevamos dentro, investigarlo y buscar en él la extranjería del

otro para poder compartirla. Kristeva propone un camino intra-psíquico para afrontar la comunicación con los desplazados de la tierra:

(...) es confrontándonos con este exilio que constituye a los sujetos que somos, tratando de domesticarlo y sabiendo que no tendrá fin, podremos reencontrar al extranjero real, político o económico. Una oportunidad intra-psíquica, en suma, para tratar de reencontrar el exilio del otro y evitar que estos exilios respectivos se dirijan unos contra otros en forma de hostilidad, en guerras permanentes y en persecuciones. La Historia es una historia de persecuciones de los diferentes. ¿Puede existir una historia que sea no una reconciliación de exiliados, sino un cuidado del exilio de cada uno? Es una cuestión que se plantea el analista y es, tal vez, una de las cuestiones que se plantean a partir de una experiencia estética, ya que muestra y domestica las extrañezas a su propia manera. (Kristeva. En: Avanesian et Degryae, 2002, p. 293)

Kristeva se refiere a lo que Gadamer plantea sobre lo extraño (*xenón*) cuando dice que se debe “reconocer lo propio dentro de lo extraño, hacerse un hogar en ello” (1965, p. 11), dejando en el centro la cuestión del lugar como superación de la extrañeza. Pero este lugar está constituido por una dualidad: lo propio y lo extraño (lo otro), acentuándose, como aclara Waldenfels, la diferencia desde un punto de vista externo, de un tercero que observa y que daría como resultado una concepción de otredad que se basa en la diferencia. Para el autor,

Por otro lado, nos encontramos con lo *extraño (xenón) a uno mismo (autós, ipse) y a lo propio*. La diferencia entre lo propio y lo extraño proviene de un proceso de inclusión y exclusión que no surge entre dos términos, sino entre dos *Topoi*.¹⁶⁹ La extrañeza no consiste en que algo sea diferente de otro, sino en que algo se distancia *para mí o para nosotros*, que se presenta como inaccesible y se escapa de nuestro entendimiento. Ausencia, distancia, inaccesibilidad o supresión son los *modus operandi* decisivos de la experiencia de otredad. La relación entre *lo propio y lo extraño* es una relación con un carácter especial. Se revela como una relación asimétrica, que no permite invertirse por capricho, como en el siguiente ejemplo: un alemán es distinto a un francés, un francés es distinto a un alemán, pero ambos son europeos. Tal y como se lleva a cabo la otredad, de manera continua tanto en la mirada ajena como en la forma de dirigirse a los demás, tiene los rasgos de una experiencia *liminar*. (Waldenfels, 2012, p. 2)

¹⁶⁹ Topoi: plural de topos que significa *Lugar común*. Se trata de un motivo recurrente en la temática de una obra, de un autor o de una época. Proviene de la retórica griega clásica en donde se refiere “a un método normalizado de construir o tratar un tema o argumento para que el orador pueda ganar el apoyo de su audiencia” (Wikipedia / treccani.it)

Liminar ya que cuando se cruza un umbral hay dos extremos: el lugar desde donde partimos y el lugar al que llegamos, y en este paso nunca estamos en ambos lados del umbral al mismo tiempo. En esta perspectiva de la otredad, lo extraño no se halla depositado en un tercero, sino, en nosotros mismos que debemos “conocer” lo extraño para que deje de serlo.

Extraños somos todos, enemigos en algún aspecto de nuestras vidas, en algún encuentro con otro que es igualmente extraño para sí mismo. Extraños desde los sonidos hasta los gestos, liminares, siempre en tránsito, interactuando entre lo interno y lo externo, adentro y afuera, entre lo propio y lo extraño, sacudiendo las raíces, los rizomas de nuestra extranjería.

La experiencia de lo extraño, que repercute sobre la experiencia misma en el devenir extraño de ésta, se anuncia en forma de una «ausencia corporal» (Sartre), una «forma originaria del en-otro-lugar» (Merlau-Ponty), un «no-lugar» del rostro que se sustrae a mí (Lévinas). Estamos aquí ante formas de lo extraño y de lo exterior que no proceden de una alienación (Entfremdung) ni de una privación o abandono (Ent-dusserung). (Waldenfels, 1998, p. 91)

Justamente, en esta fenomenología de lo extraño no hay privación ni alienación, pues es más bien una autoexploración, como dice Kristeva. Este extrañamiento o distanciamiento que provoca lo extraño nos impide, como afirmaba Brecht, la identificación con el otro y, por ende, acercarnos a él sin aquel sentimiento de caridad que conlleva jerarquías y profundiza las diferencias. Al distanciarnos podemos comprender de manera libre al otro para preparar el encuentro sin prejuicio.

Retomando a Bauman, el pánico al extranjero se produce en dos grandes masas de la sociedad. La primera es la de los “precarios”, es decir, aquellos que temen perder aquello que han conquistado, aquellos que tienen trabajos inestables, que han adquirido algunos pocos bienes y un rango social. Sin embargo, dice Bauman, esto es una mera ilusión pues no han conseguido nada, todo es precario, tan inestable que con un mínimo movimiento se quiebra. Para la segunda masa, aquella de los poderosos, los extranjeros son los *hombres sándwich* (aquellos que anunciaban el fin del mundo en las calles en los años 20) que nos traen las malas noticias de los más lejanos rincones del mundo a nuestra casa. “Esos nómadas - no por elección, sino por el

veredicto de las inclemencias del destino - nos recuerdan de forma irritante, exasperante y espeluznante, lo (¿irremediablemente?) vulnerable que es nuestra posición en la sociedad y la fragilidad crónica de nuestro bienestar conquistado a un alto precio.” (Bauman, 2016, p. 15)¹⁷⁰

Para Bauman, este pánico es infundado pero comprensible ya que responde a la conocida consigna del *problema del otro*. Hoy, todos tenemos una doble residencia, comenta el filósofo, pues vivimos *online* y *offline* sin fronteras definidas entre ambos mundos. Niños (y adultos) corriendo por las calles de las ciudades a la caza de pokémones¹⁷¹ nos indica la inexistencia de límites entre la realidad virtual y la vida real. (Ver Bauman, 2014, pp. 86-90)

La diferencia fundamental que advierte Bauman es el control que se puede tener *online* contra la vigilancia que se vive constantemente *offline*, donde se deben tomar decisiones irrevocables constantemente y donde nada se puede borrar. Online estamos solos frente a la pantalla, allí afloran los miedos inconscientes que normalmente se encuentran bajo control, allí pasamos de una sociedad disciplinar a una sociedad del rendimiento (que es el nuevo modelo de sociedad propuesto por Bauman) y que nos vuelve competitivos y paranoicos, sospechamos de todos pues son los adversarios, debemos ser sujetos que rinden, que venden y cualquiera que se pone frente a nosotros es una amenaza. Esto no quiere decir que internet sea culpable de nuestro pánico, sino, un mundo que da rienda suelta a cada uno de nuestros temores, los desarrolla y fija en nuestro subconsciente para que ya en la vida real puedan guiar nuestras acciones.

Si logramos abandonar la premisa del problema del otro y este otro deja de ser un problema y se convierte en una “ganancia” a la diversidad, a nuestro aprendizaje del otro habitante de la tierra, un ser humano, nuestra crisis migratoria dejaría de ser una crisis y podríamos encontrar/nos con el extranjero que todos somos.

¹⁷⁰ Traducción libre de: “Quei nomadi – non per scelta, ma per il verdetto di un destino inclemente – ci ricordano in modo irritante, esasperante e raccapricciante quanto (irrimediabilmente?) vulnerabili siano la nostra posizione nella società e la cronica fragilità del nostro benessere conquistato a caro prezzo.”

¹⁷¹ “Videojuego de realidad aumentada basado en la localización desarrollado por Niantic, Inc. para dispositivos iOS y Android. (...) El juego consiste en buscar y capturar personajes de la saga Pokémon [animé japonés] escondidos en ubicaciones del mundo real y luchar con ellos, lo que implica desplazarse físicamente por las calles de la ciudad para progresar.” (Wikipedia)

2.1.3 La transculturación del teatro en el siglo XXI

Categorizar lo diferente es ubicarlo allá donde nos interesa para poder seguir viviendo tranquilos.

(Yolanda Onghena, 2008, p. 367)

La noción de transculturación surge en los estudios del cubano Fernando Ortiz sobre la formación de las naciones en Latinoamérica y el Caribe. El concepto hace referencia al reconocimiento del aporte de la cultura africana en la cultura cubana, partiendo de la premisa de que "el tabaco y el azúcar son los personajes más importantes de la historia de Cuba" (Ortiz, 1940, p. 3). Para Ortiz, ambos productos poseen igual importancia en el desarrollo económico de Cuba, realizando una analogía de lo moreno (tabaco) y lo blanco (azúcar) como fundamentos de una fortaleza cultural. Para Ortiz, el concepto de transculturación es más preciso cuando se debe hablar de procesos transitivos de una cultura a otra sin que una deba absorber a la otra o deba hacerla desaparecer para existir. Por ello, se debe entender la transculturación más bien como un abrazo entre ambas culturas (o entre múltiples culturas) para crear una neo-cultura que posea elementos iguales de ambas y también elementos que las distingan como culturas individuales, o como dice el etnólogo Bronislaw Malinowski en la introducción del libro de Ortiz:

Todo cambio de cultura, o como diremos desde ahora en lo adelante, toda TRANSCULTURACIÓN, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se reciba; es un "toma" y un "daca" como dicen los castellanos. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino, un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso el vocablo de raíces latinas trans-culturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización. (Malinowski. En: Ortiz, 1940, p. XVII)

Esta nueva realidad es la que permite abandonar el racismo en las dos acepciones del término que distingue Todorov (1983), aquel que se configura como comportamiento intolerante hacia

las diferencias étnicas y aquel que constituye una ideología sustentada teóricamente sobre condiciones históricas o sociales de las diversas tipologías genéticas humanas (o mal llamadas razas). En la configuración de esta nueva realidad de civilización, el arte se ha presentado, históricamente, como el primer bastión de resistencia. Pues, aunque aún no se hablaba del concepto de transculturación de Ortiz, el arte se alzaba en las primeras décadas del siglo XX (años 20 y 30) como cuestionamiento de la hegemonía cultural de Occidente y de los procesos de colonización que aniquilaron brutalmente otras culturas que se hallaban en desarrollo. Me refiero a las vanguardias artísticas: surrealismo, futurismo, dadaísmo y expresionismo.

En la década 1920-1930, la palabra "vanguardia", separada inesperadamente de su contexto político, cobra, por un tiempo, un nuevo significado. Ante un brote de ideas nuevas, en lo pictórico, en lo poético, en lo musical, los críticos y teóricos califican de vanguardia todo aquello que rompe con las normas estéticas establecidas —con lo académico, lo oficial y lo generalmente preferido por el "buen gusto" burgués. Y se llama "vanguardia" a todo pintor, músico o poeta que, independientemente de cualquier definición política, rompe con la tradición en cuanto a la técnica, invención de formas, experimentos en los dominios de la literatura, el teatro, el sonido, el color, en busca de expresiones inéditas o renovadoras, animado por un juvenil e impetuoso afán de originalidad. (Carpentier, 2004, pp. 23-24)

Las vanguardias artísticas inician un proceso creativo en el que se incluye la invención del Otro como aproximación a la diversidad cultural, revelando la inmensa cantidad de culturas existentes en África y América Latina, por medio de la curiosidad de escritores, pintores y artistas en general, que fijan su mirada sobre expresiones artísticas desconocidas de las culturas llamadas menores. Es así, como en Europa se comienzan a realizar muestras de objetos de arte (como máscaras, figuras de barro o madera, lanzas) que visualizaban y revaloraban la pluralidad de los imaginarios del mundo: “en sus manifestaciones culturales, casi todas las vanguardias artísticas superaron el positivismo de Auguste Comte y el historicismo marxista imperante en el siglo XIX por la sustitución de formas simbólicas asimiladas en las obras de arte con el fin de imponer representaciones transculturales diferentes e imaginarios desconocidos.” (Miampika, 2003, p. 92) Las vanguardias se abren, a su vez, al pensamiento científico de antropólogos como James Frazer y Mircea Eliade y a las teorías del psicoanálisis de Freud y Jung. Estos estudios nutren de una curiosidad nueva al arte y descubren la riqueza de las expresiones artísticas de las

diversas culturas y el aporte que éstas hacen a la sociedad. En Estados Unidos, por citar un ejemplo, cobra fuerza la música *Jazz* y los *spirituals* que se difunden por Europa rápidamente.

Durante esta misma década (20 y 30), comenta Miampika, un gran número de estudiantes, escritores, intelectuales negros procedentes de todo el mundo, organizan una reunión en el famoso Barrio Latino de París, para establecer y fundamentar sus raíces africanas negadas por el colonialismo imperante en todo el mundo, fundamento que se llamó el 'Renacimiento negro' y que fue el antecedente del movimiento poético de lengua francesa 'La *négritude*'.¹⁷² Movimiento del que se desprende Ortiz con el movimiento negrista cubano y que sentaría las bases para los procesos de descolonización, entendida bajo el pensamiento de Said como: "una compleja batalla sobre el derrotero de diferentes objetivos políticos, historias y geografías, y está llena de obras de imaginación, de investigación y de contrainvestigación" (Said, 1996, p. 341).

La descolonización debe partir por una revaloración de las identidades del diferente, de aquel que no es reconocido como ciudadano del nuevo contexto en el que se inserta. Sin embargo, hablar de identidad resulta controversial si no es en los términos que proponen Deleuze y Guattari (2010), para quienes es urgente buscar una identidad rizomática más que una identidad de raíz única que no permite diálogo con el Otro. Es la identidad que el siglo XXI necesita encontrar con premura, pues los flujos migratorios constantes hacen de la antigua geografía una mera ilusión. La identidad rizomática busca interacciones que preserven las diferencias en la diversidad, es decir, no anula las diferencias, sino que provoca diálogos de intercambio con ella. Es ésta la identidad que se halla en los cimientos de la transculturación de Ortiz, pues propone abandonar la obsesión de los Estudios culturales y de la antropología por fijar la atención en las similitudes, para visualizar aquello que nos hace diferentes y, por ello, parte de un sistema de intercambio cultural que aporta al crecimiento y desarrollo de las sociedades humanas. Este

¹⁷² Este neologismo aparece por primera vez en 1939 con el poeta Césaire. Fue, a su vez, un movimiento antropológico, ontológico, político y filosófico que buscaba despertar las conciencias sobre las condiciones históricas y socioculturales de la cultura negra y de los procesos de colonización y esclavitud que aun imperaban en el mundo. A este movimiento pertenece el senegalés Léopold Sédar Senghor y el martiniqueño Aimé Césaire. "Aimé Césaire, un practicante de la política cultural 'neologista', representa tal posibilidad: la cultura orgánica reconcebida como un proceso inventivo o como una 'intercultural' criollizada. Las raíces de la tradición se cortan y se reanudan y los símbolos colectivos se enajenan a partir de influencias externas. Para Césaire la cultura y la identidad son inventivas y móviles. No necesitan echar raíces en tramas ancestrales; viven por polinización, por trasplante histórico" (Clifford, 1995, p. 30).

sistema nuevo de pensamiento rizomático insta a mirar la multiplicidad que nos compone, y no sus representaciones que fijan una identidad y la exotizan.

Es por ello que las poéticas interculturales del arte del Siglo XXI se hallan en un inminente proceso de creolización¹⁷³, debido a los imprevisibles y estrechos contactos con infinidad de diversas etnias del mundo. La creolización como percepción transcultural del Otro, como un “Uno hacia lo diverso en toda diversidad.” (Miampika, 2003, p. 99) El problema surge a partir del miedo que tenemos hacia lo diferente, aquel pánico moral del que habla Bauman y que nos lleva a categorizar binariamente lo que no entendemos, en un intento por construir y afirmar una identidad raíz. Este miedo está siendo ‘medicado’ con la reaparición del proyecto de transculturación que logra situar lo intercultural como proceso ineludible a todo intercambio cultural. Sin embargo, para hacer efectivo el intercambio se deben llevar a cabo procesos de traducción e interpretación del Otro, y es ahí donde surge un desafío difícil de afrontar, pues, ninguna interpretación es neutra ni libre. Es por ello, que el proyecto de transculturación no debe quedarse en mera teoría, deben buscarse vías concretas y prácticas para su implementación, pues contempla no solo al Otro como a aquel que se debe interpretar o traducir, sino a aquel que a su vez, interpreta y traduce.

Es así que se vuelve necesario atender a lo que Édouard Glissant llama procesos de creolización (o criollización) que va a definir como “un mestizaje con un valor añadido, que le atribuye imprevisibilidad”. (Glissant, 1996. Cit. En: Onghena, 2008, p. 368). A este proceso le atribuye una forma particular de conocer al Otro que denomina ‘identidad de relación’ y que se acerca a lo propuesto por Deleuze y Guattari sobre identidades rizomáticas, pues consiste en una apertura hacia el otro, oponiendo una identidad única y exclusiva, es decir, una identidad en devenir, Glissant afirma que “Hay que hacerse cargo del cambio que viene determinado por el intercambio a partir de la identidad de relación, del rizoma. La raíz única es la que causa la muerte de todo lo que se encuentra alrededor, mientras que el rizoma es la raíz que se extiende en busca de otras raíces”. (1996. Cit. En: Onghena, 2008, p. 369).

Este proceso es esencial en el mundo globalizado al que pertenecemos y se hace imprescindible en las sociedades que están recibiendo grandes olas de inmigrantes provenientes

¹⁷³ Analizaré este concepto en el punto sobre el teatro creole-transcultural de la presente tesis.

de distintas partes del mundo. El arte, y el teatro en particular, asume los cambios que se están presentando y revalorarlos dentro de un trabajo de renovación de formas, contenidos y conceptos (tanto en la teoría como en la práctica) para no quedar en la ‘mera intensión idílica’ como menciona Onghena. Los cambios deben surgir desde un proceso de transculturación del teatro, de una creolización necesaria, urgente e inevitable.

2.2 Breve historia del Teatro social italiano: Hacia el siglo XXI

Durante mi investigación en Italia, a menudo, las compañías teatrales tendían a asociar el exilio con migrantes y extranjeros, realizando un trabajo escénico que incluía estudiantes de intercambio junto a refugiados y solicitantes de asilo político. Para poder realizar un análisis comparativo con el trabajo realizado por Kurapel y por Czertok, es fundamental tener claras las diferencias y similitudes entre migrantes, y exiliados y que en éste punto nos referiremos a los migrantes como los nuevos exiliados. Estas similitudes y diferencias permiten realizar un paralelo con las diversas características que se manifiestan escénicamente. Es fundamental revisar las apreciaciones que las compañías italianas que trabajan con migrantes y refugiados de guerra poseen sobre estos desplazados, que a menudo viven un interminable y verdadero exilio. Desde la experiencia del trabajo directo y desde los testimonios que recogen de los protagonistas de un fenómeno que no solo está presente en Italia, sino que es parte esencial de una nueva realidad mundial.

En Italia, este trabajo teatral con desplazados se halla dentro de lo que se denomina teatro social italiano¹⁷⁴ y que tiene sus orígenes en 1947 con la fundación del Piccolo teatro di Milano.

¹⁷⁴ Para ampliar el estudio sobre teatro social italiano (vasto tema), que en esta tesis se trata de manera acotada a ciertos aspectos esenciales para el análisis del teatro creole-transcultural, dejando diversos aspectos y autores sin mencionar ni analizar, recomiendo la lectura de Claudio Bernardi (“Il teatro sociale”, 2004), Claudio Meldolesi (“Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociale”, 2012), Cristina Valenti y Massimo Marino (“Arte ed emozione dal sociale. Il teatro per l’educazione e l’inclusione”, 2012), Cristina Valenti (“Liberarsi da Shakespeare, ovvero gli Shakespeare della Fortezza”, 2016), Piergiorgio Giacchè (“Una equazione tra antropologia e teatro”, 1995; “Lo spettatore partecipante. Contributi per un’antropologia del teatro”, 1991), Bill Simmer (“Teatro come terapia”, 1976), Oliviero Ponte di Pino (“Teatro della persona, teatri delle persone. Una riflessione sul teatro sociale e di comunità”, 2012), Claire Bishop (“Inferni artificiali. La politica della spettatorialità

Después del término de la segunda guerra mundial y del fascismo italiano, se requería resucitar el alma y la moral del pueblo italiano con una idea precisa de arte, de cultura, de teatro que fijase sus objetivos a la reconstrucción civil y moral del pueblo. Así, nace el primer teatro público que presta, justamente, un servicio público al ciudadano.

En el programa del Piccolo, Apolonio entreteje dos concepciones del teatro público: el primero es el de la democracia ilustrada, el teatro como un lugar de la iluminación de la mente y la aculturación de las personas. La segunda concepción se refiere al proceso generativo del teatro, es decir, que ya no parte del director teatral ni del director artístico, sino del público, entendido como un coro, como un grupo protagonista activo de la vida social, cultural y política. (Bernardi, 2004; Cit. En: Ridolfi, s.f., p. 3)¹⁷⁵

Estas características se reflejan en los montajes que realizó el Piccolo teatro y se mantienen en el tiempo en las creaciones de las compañías estudiadas. En el mismo año de la fundación del Piccolo, Marco De Marinis comienza a estudiar esta nueva ola teatral que denominó “el nuevo teatro”, también conocida como teatro de vanguardia, teatro experimental o teatro de investigación. (Ver De Marinis, 1987) un teatro rico de experiencias y siempre ávido a proponer nuevas formas teatrales que renovarían la forma de concebir y hacer teatro.¹⁷⁶ El elemento que caracterizaba a este nuevo teatro era, en palabras de De Marinis:

(...) la creciente tensión para superar las limitaciones históricamente impuestas a la escena occidental, ahora vaciada de sus convenciones y sus cierres. Pero ¿tensión hacia dónde? ¿Hacia qué cosa? Digamos hacia un después, un más allá, un otro teatro, que para algunos ya no tendrá nada que ver con el teatro mismo (pensemos al menos en Grotowski) y que para otros será en cambio un teatro de tal manera transformado en sus métodos, y más aún, en sus funciones, que no se logrará ya reconocerlo como tal, permaneciendo de este lado de esos límites. (De Marinis, 1987)¹⁷⁷

nell'arte partecipativa”, 2015), entre muchos otros que se han dedicado exhaustivamente al tema. Se anexa a esta tesis una bibliografía complementaria elaborada por Giulia Innocenti en el 2016.

¹⁷⁵ Traducción libre de: “Nel programma del Piccolo, Apollonio intreccia due concezioni del teatro pubblico: la prima è quella della democrazia illuminata, il teatro come luogo di rischiaramento delle menti e di acculturazione del popolo. La seconda concezione era riferita al processo generativo del teatro, cioè non più dal regista e dal direttore artistico, ma dal pubblico, inteso come un coro, come un gruppo protagonista attivo della vita sociale, culturale e politica (Bernardi 2004)”.

¹⁷⁶ Debemos recordar que en esta misma fecha (1947) se funda el *Living Theatre* de Beck y Malina.

¹⁷⁷ Traducción libre de: “(...) crescente tensione al superamento dei limiti storicamente imposti alla scena occidentale, delle sue convenzioni ormai svuotate e delle sue chiusure. Ma tensione verso dove? Verso cosa? Diciamo verso un dopo, un aldilà, un oltre teatro, che per alcuni non avrà più niente a che vedere con il teatro stesso

Cabe recordar que la sociedad estaba cambiando, abriéndose a un estilo de vida más libre, creativo, lejano de la exaltación de la razón y la técnica que había primado en el período de guerra. Los jóvenes protestaban por alejarse de la individualidad y volcarse hacia lo social, lo colectivo, los movimientos de liberación de los oprimidos, el rito, el sexo, el cuerpo libre y natural, lo espiritual. En el teatro se comenzaba a refutar la idea de un espacio convencional, en su lugar se preferían espacios como la calle, fábricas, bodegas abandonadas. La representación se cuestionaba por ser considerada una forma represiva y autoritaria que limitaba la realidad y la ponía al servicio del poder. Por ello, se inician una serie de experimentaciones en torno a la figura del director y del actor, incorporando en los elencos actores provenientes de otras disciplinas como la antropología, la psiquiatría, la arquitectura, entre otras. (Ver Ridolfi) Este panorama no solo era el escenario del teatro italiano, sino de Europa y Norteamérica.

A su vez, el encuentro y relación con el espectador se ponía en jaque al cuestionar su participación activa o pasiva en los espectáculos, se hacían tentativas por erradicar del teatro todo aquello que se consideraba no esencial, de cuestionar su relación política y ética con la sociedad y la propia formación del actor, que se abría a otros referentes y disciplinas, nunca antes consideradas dentro del teatro. Recordemos a Mejerchold y su biomecánica, a Decroux con el mimo, a Ingmar Lindth con la improvisación, a Grotowski con su parateatro y el laboratorio como método de investigación, al *Living Theatre* y su teatro de agitación política, al *Odin Teatret* con los trueques culturales o Tadashi Suzuki con su enfoque de los pies y caderas del actor, entre muchos más.

Todos estos creadores experimentaban técnicas nuevas para configurar sus propios y particulares *trainings*, por ende, es complejo definir un solo tipo de preparación actoral. Para fines prácticos, diremos que una característica se observa en todos ellos: la Técnica del yo. Ésta consistía en preparar al actor en diversos niveles como: el cuerpo-mente (emociones, memoria, acciones), la voz, la atención o alerta (incluye la percepción del tiempo-espacio escénico) y la energía o proyección (que dará lugar a la presencia escénica). Otros, centraban su trabajo en una técnica interpersonal (yo-tu) y otro, una técnica de la creación del nosotros (la identidad

(si pensi almeno a Grotowski) e per altri sarà invece il teatro talmente trasformato nelle sue modalità, e ancor di più, nelle sue funzioni che non si riuscirà più a riconoscerlo come tale restando al di qua di quei limiti”

colectiva en el trabajo del actor). Todas estas técnicas usadas por estos creadores se cuestionaban los límites de la conexión de la ficción y la realidad.

Este acercamiento con la realidad comenzó a abrir el teatro hacia la naturaleza teatral y su relación con lo social y la comunidad. En este momento, ingresa la sociología al campo del arte teatral para facilitar dicha relación recíproca. Goffman será uno de los pilares, utilizando el teatro como herramienta para el análisis de la sociedad, labor no exenta de dificultades y limitaciones:

Al desarrollar el esquema conceptual adoptado en este estudio, se utilizó un lenguaje teatral. Hablé sobre actores y público, de rutinas y partes, de representaciones que triunfan y representaciones que colapsan, de "señales", de ambientaciones escénicas y pre-escena, de exigencias, capacidad y de estrategias dramaturgicas. Ahora es necesario admitir que el intento de impulsar una simple analogía hasta este punto ha sido en parte el resultado de una estratagema retórica. (Goffman, 1969. Cit. En: Ponte di Pino, 2012)¹⁷⁸

Esta dificultad que asume Goffman y que sortea por medio de lo que llama estratagema retórica, va a ser la misma que enfrentará el teatro social, pues va a recorrer los bordes entre el arte y lo terapéutico sin abandonar su más íntimo ser: la calidad del espectáculo. Una parte del teatro social va a optar por desarrollar lo que se denominó Teatro aplicado (donde prima el objetivo pedagógico del teatro) y otro, va a lanzarse por el teatro o dramaterapia (y/o psicoteatro, psicodrama), donde prima el objetivo terapéutico del teatro con objetivos más o menos artísticos, como es el caso de Pavlovsky en Argentina (como vimos en la introducción de esta tesis). Ninguno de los dos caminos va a apuntar a entretener al espectador, sin embargo, va a centrar su atención en la relación y lugar que éste ocupa en el teatro y la sociedad.

Al respecto de teatro aplicado, Ridolfi comenta que ya hacia el final de los años 60, nace el teatro de animación en Italia con el objetivo de apoyar la formación de niños por medio de la

¹⁷⁸ Traducción libre de: "Nello sviluppare lo schema concettuale adoperato in questo studio, è stato fatto uso di un linguaggio teatrale. Ho parlato di attori e di pubblico, di routines e di parti, di rappresentazioni che riescono e rappresentazioni che si afflosciano, di "imbeccate", di ambientazione scenica e di retroscena, di esigenze, capacità e di strategie drammaturgiche. Adesso bisogna ammettere che il tentativo di spingere una semplice analogia fino a questo punto è stato in parte frutto di uno stratagemma retorico".

creatividad. Esta nueva corriente teatral surge bajo la inspiración del trabajo de la directora letona Asja Lacis que, luego de la revolución de octubre de 1917, inicia un proyecto teatral con niños huérfanos y rezagados de Orël (Rusia). En 1924 conoce a Walter Benjamin con quien escribe un texto fundamental para el teatro de animación “Manifiesto para un teatro proletario de los jóvenes”. Esta corriente se caracterizaba por utilizar el teatro como un método pedagógico, prefiriéndose la improvisación por sobre las puestas en escena tradicionales, dando autonomía creativa a los niños y su acercamiento con su territorio.¹⁷⁹

Algunos nombre resaltan en los años sesenta y principios de los setenta: Remo Rostagno, Mafra Gagliardi y Franco Passatore, que proponen un teatro *de* jóvenes, con las mismas implicancias que posee el *de* exilio. Esta forma de animación de jóvenes por medio del teatro como instrumento didáctico, también surge el teatro de empresa, como una forma de aplicar técnicas de teatro dentro de las empresas con los trabajadores y hacer que se vuelvan más productivos, objetivo diametralmente opuesto al de Augusto Boal con el teatro del oprimido, como lo expresa en el siguiente texto:

Sabemos que hay algunos grupos que se dedican a trabajar en favor de las empresas, obediendo sus órdenes, tratando de adaptar a sus trabajadores para que se adapten mejor a su función, de modo que los trabajadores puedan ser más fructíferos y más lucrativos. Incluso si utilizan, en formas fragmentadas, algunos de los ejercicios, juegos y técnicas que hemos creado, además de sus juegos de rol habituales, intentan consolidar una situación de opresión, exactamente lo contrario de nuestra filosofía. (Boal, 2012. Cit. En: Ponte di Pino, 2012)¹⁸⁰

La molestia de Boal, absolutamente legítima, va a extenderse al teatro de animación turística y al teatro televisivo, que justificaban su existencia en la pedagogía del oprimido de Freire. En Latinoamérica, Boal fue moda que se aprovechó hasta la saturación para objetivos mezquinos y personales, infinidad de grupos que, sin escrúpulos, copiaban y tergiversaban las técnicas de su

¹⁷⁹ Otra inspiración para el teatro de animación italiano de los años 60 fue el teatro de la espontaneidad (1921, Viena) de Jacov Levy Moreno, creador del psicodrama. En este creador se basa E. Pavlovski para su dramaterapia en Argentina.

¹⁸⁰ Traducción libre de: “Sappiamo che ci sono alcuni gruppi che si dedicano a lavorare in favore delle imprese, obbedendo ai loro comandi, cercando di adattare i loro lavoratori a corrispondere meglio al proprio ruolo, così che i lavoratori possano diventare più fruttuosi, più lucrativi. Anche se loro usano, in forme frammentarie, alcuni degli esercizi, giochi e tecniche che noi abbiamo creato, in aggiunta ai loro abituali *role-play*, loro cercano di consolidare una situazione di oppressione – esattamente l’opposto della nostra filosofia.”

teatro para fines meramente económicos, como sucedió con Antonin Artaud y el mismo Eugenio Barba (en los años 80') y, actualmente, con el teatro post-dramático de Lehmann (desde los años 90').

Retomando el teatro de animación infantil y juvenil, debemos dejar en claro que se dio principalmente en el ámbito escolar, innovando en la forma de educar por medio de la creatividad y la expresión de los propios niños y jóvenes. Sin embargo, cuando las escuelas lo incorporaron como una asignatura más, dejó de tener la eficacia que toda revolución posee.

Esta experiencia dio pie a la creación de múltiples grupos teatrales que la administración pública utilizó como instrumento para la reintegración social, la educación popular y la promoción cultural (Ver Ridolfi), en la opción conocida como teatro terapia. Como anticipé en la introducción, el representante más célebre de esta corriente va a ser Giuliano Scabia (Padova, 1935), que a partir de 1969, luego de un desencuentro con el empresario teatral italiano Paolo Grassi (1919-1981)¹⁸¹ y con el Piccolo Teatro de Milano producto de una conferencia de Scabia donde critica duramente a esta institución teatral por haberse desviado de su objetivo inicial (social), abandona el teatro profesional e inicia una búsqueda de otras formas y espacios como dramaturgo y director, trabajando continuamente en cárceles, psiquiátricos, hospitales, manteniendo una colaboración estrecha con Franco Basaglia (director del Hospital psiquiátrico de Trieste).

El teatro, entonces, se nutre de las teorías psicoanalíticas de Freud y Moreno, y de las terapias de la *Gestalt* (de Fritz Perls). Y la psiquiatría se nutre de las técnicas del teatro como instrumento de liberación y sanación individual y colectiva, y como purgante de los males sociales. En el teatro terapéutico, el cuerpo y su expresión se vuelven tema central, por ende, las técnicas de entrenamiento de cada una de sus dimensiones: físicas, espirituales y deportivas (técnica Alexander, La euritmia de Rudolf Steiner, el yoga, el tai chi, la acrobacia, la técnica de Rudolf Laban), van a cobrar valor en los ensayos de muchos grupos teatrales que buscaban la experimentación y la renovación del teatro que proponía Artaud.

¹⁸¹ Paolo Grassi, su esposa, Nina Vinchi Grassi y Giorgio Strehler fundan el Piccolo Teatro de Milano en 1947.

Ridolfi comenta que en estos tiempos de revoluciones sociales y teatrales, la familia es vista como una institución que reprime y castra las pulsiones eróticas y creativas. Con esta idea, las ciencias humanas, como el psicoanálisis, cobran vital importancia en la elección y tratamiento temático de las obras de teatro, sirviendo como apoyo al trabajo de las emociones y como herramienta para denuncia social.¹⁸²

De la denuncia social se desprenden diversas formas expresivas que podríamos llamar de agitación política. Son años revolucionados, las sociedades alzan la voz frente a las guerras que estaban despojando de hijos a las naciones en conflicto. Entonces, renace el teatro político de los años veinte y treinta (*Agit prop*) pero con mayor fuerza en su aspecto propagandístico.

(...) solo basta pensar en una compañía como el Teatro Campesino, que dio voz y cuerpo a los reclamos de los inmigrantes mexicanos en California; en *Bread & Puppet*, con *shows*-desfile contra la guerra de Vietnam; o en el *Playhouse of the Ridiculous* y en todos los grupos que dieron visibilidad a los movimientos de liberación sexual (y especialmente los homosexuales) de los años sesenta. En este contexto, a principios de la década de 1970, el brasileño Augusto Boal, relanzando la Pedagogía del oprimido (1970) por Paulo Freire, desarrolló y teorizó el Teatro del oprimido, un método que utiliza el teatro como lenguaje, como medio de conocimiento. y de transformación de la realidad interior, relacional y social, haciendo activo al público. (Ponte di Pino, 2012)¹⁸³

Una de las técnicas del teatro del oprimido de Boal consistía en lo que se denominó el teatro-*forum*, muy utilizado, por ejemplo, en los años 70' en Chile por el programa del presidente Allende, en el que participó el joven actor Alberto Sendra (Kurapel) durante sus años de formación en la Universidad de Chile. Muchos de los actores del Teatro Nacional y de los

¹⁸² América Latina no queda fuera de estos movimientos sociales y teatrales europeos. En los años 60, Augusto Boal (1931-2009) crea el Teatro del oprimido (basándose en la pedagogía del oprimido de Paulo Freire), con el objetivo de cambiar las conciencias de masa sobre aquellos oprimidos por la sociedad. Es un teatro de y para el oprimido como lucha contra las estructuras opresoras. Este teatro dio pie a la creación del llamado Teatro de base de los años 70 en Italia y posee las mismas características.

¹⁸³ Traducción libre de: “basti pensare a una compagnia come il Teatro Campesino, che ha dato voce e corpo alle rivendicazioni degli immigrati messicani in California; al *Bread & Puppet*, con gli spettacoli-sfilata contro la guerra del Vietnam; o al *Playhouse of the Ridiculous* e a tutti i gruppi che hanno dato visibilità ai movimenti di liberazione sessuale (e soprattutto omosessuale) degli anni Sessanta. In questo contesto, all’inizio degli anni Settanta il brasiliano Augusto Boal, rilanciando la Pedagogia degli Oppressi (1970) di Paulo Freire, ha sviluppato e teorizzato il Teatro dell’Oppresso, un metodo che usa il teatro come linguaggio, come mezzo di conoscenza e di trasformazione della realtà interiore, relazionale e sociale, rendendo attivo il pubblico.”

docentes y estudiantes de la escuela de teatro de la U. de Chile (y de otras universidades), visitaban diariamente las poblaciones de la Región Metropolitana para trabajar con los pobladores en el mejoramiento de sus casas y barrios, terminando con una sesión de teatro-*forum*, que consistía en:

(...) el trabajo siempre parte de historias de opresión. Los actores plantean una pregunta al público e intentan, junto con los espectadores, encontrar posibles soluciones al problema planteado. Por ende, en el teatro-*forum* siempre hay dos tiempos. Un primer tiempo en el que se escenifica la historia de alguno que lucha, en vano, por conseguir algo. Un segundo tiempo en el que el público puede interrumpir el espectáculo en cualquier momento, subir al escenario y tomar el lugar de un personaje para mostrar lo que debería haber hecho para mejorar la situación. Luego existe un personaje mediador, el del comodín, que controla que no se desvíe el tema, que se permanezca en el ámbito de la pregunta propuesta. El comodín también tiene la función de dar confianza a los espectadores, de ayudarlos a abandonar el sillón y subir a la escena”. (De Moulaine, 1999, p. 145)¹⁸⁴

Esta metodología de trabajo es parte del teatro social, no en su forma, sino, en su esencia que consiste en reactivar, en términos de Meldolesi, la re-acción de aquellos que se hallan en condiciones de dificultad social, económica, laboral, física, mental, emocional, en fin, aquellos que están en una situación cerrada, sin la posibilidad de salir de ella por sí mismos, y que les impide la adaptación y reinserción en las sociedades. Esta misma condición se da en el caso de grupos minoritarios que son discriminados o que no poseen las herramientas necesarias para una correcta adaptación, si es que eso es posible o válido, pues, por un lado, el teatro social se dedica al trabajo con las minorías para que mejoren sus posibilidades y habilidades adaptativas, y por el otro, el teatro social dedica sus esfuerzos para que las sociedades cerradas y estandarizadas se abran en pos de convivir en armonía y colaboración con aquellos que no encajan en la norma, sin segregarlos por ello.

¹⁸⁴ Traducción libre de: “Nel teatro-*forum* il lavoro parte sempre da racconti d’oppressione. Gli attori pongono una domanda al pubblico e cercano, insieme agli spettatori, di trovare eventuali soluzioni al problema posto. Quindi nel teatro-*forum* ci sono sempre due tempi. Un primo tempo in cui si mette in scena la storia di qualcuno che lotta, invano, per ottenere qualcosa. Un secondo tempo in cui si permette al pubblico d’interrompere lo spettacolo in qualsiasi momento, di salire in scena e prendere il posto di un personaggio per mostrare quello che avrebbe dovuto fare per migliorare la situazione. C’è poi un personaggio mediatore – quello del *jolly* – che controlla che non si vada fuori tema, che si rimanga nell’ambito della domanda posta. Il *jolly* ha anche la funzione di dare fiducia agli spettatori, di aiutarli a lasciare la poltrona e a salire sulla scena.”

En el caso del teatro creole transcultural, se agrega este tratar de disminuir o abolir las distancias entre personaje y persona y entre espectador y actor. Meldolesi responsabiliza al dramaturgo y al director (unidos en el concepto de *dramaturg*), de imponer dicha función reactivante al teatro social: “El otro especialista, se compromete a prever giros inesperados en las oscuras etapas de la escena y la escritura.” (Meldolesi y Molinari, 2007, p.98)¹⁸⁵, es decir, el operador social es aquel que debe estar preparado y atento a la imprevisibilidad del hecho teatral. “La acción del *dramaturg* desde la oscuridad se puede conectar con el dominio de los actores llamados ‘nada’ o ‘negro’ en Japón, activos con una cara cubierta durante los espectáculos para eliminar cualquier tipo de impedimento material a los recitantes.” (Meldolesi y Molinari, 2007, p. 25)¹⁸⁶ Así, para los autores, el operador o director del teatro social debe ser un especialista en todas las ciencias psicológicas, sociales, antropológicas, pedagógicas, a la vez que teatrales.

Uno de los puntos importantes que sirve de ejemplo de este reactivar al ser humano en su dimensión social y expresiva dentro del espacio teatral, es el teatro en cárcel. Aquel que lleva a cabo Armando Punzo en la cárcel de máxima seguridad de Volterra con su Compagnia della Fortezza y que ha estrenado su último espectáculo: “Dopo la tempesta: L’opera segreta di Shakespeare” en el teatro Storchi de Modena durante los días 22 y 23 de abril de 2017 (al que tuve el honor de asistir acompañada por Marco de Marinis). El espectáculo no solo poseía una alta calidad artística, expresada en las materialidades escénicas, sino, en las actuaciones propiamente tales. Sus actores-detenido poseían una presencia escénica y manejo energético que literalmente dejaba a los espectadores temblando. El secreto de Punzo es, precisamente, no relacionarse con los actores teniendo conciencia de que son detenidos, sino, teniendo conciencia de que son artistas a su cargo.

Está claro que trabajar en prisión me ha influenciado, incluso me ha hecho crecer. Gran parte de mi formación de director se llevó a cabo con los reclusos. Desde este punto de vista, esta operación es tanto mía como de ellos. Pero si trabajas con el espíritu del asistente social, no obtienes nunca un resultado artístico y el detenido no establece jamás una verdadera

¹⁸⁵ Traducción libre de: “specialista altro, impegnato a prospettare svolte impreviste nei passaggi oscuri di scena e di scrittura.”

¹⁸⁶ Traducción libre de: “L’agire del dramaturg dall’oscurità è collegabile alla maestria degli attori nominati “nulla” o “neri” in Giappone, attivi a volto coperto durante gli spettacoli per rimuovere ogni tipo d’impedimento materiale ai recitanti.”

distancia entre su condición y el trabajo que está haciendo. Ser un detenido debe llegar a ser irrelevante. (Punzo. En: Wilson, 1999, pp. 24,25)¹⁸⁷

En esto consiste el acercamiento terapéutico del teatro social, en erradicar por completo la mirada caritativa del otro, para que surja la verdadera relación colaborativa que enriquecerá el espectáculo teatral en sus objetivos artísticos y sociales.

Si bien, el camino no está privado de obstáculos, pues, hacer que el detenido olvide que está en un espacio cerrado del que solo puede escapar por medio de la ficción del teatro (y cuando debe presentar el mismo), muchas veces implica un arduo trabajo de profesionalización de la actuación para que el objetivo artístico, alto y riguroso, opaque ese otro rigor de la realidad. Meldolesi y Molinari aclaran que: “(...) a partir de este proceso, normalmente se alienta al prisionero a "reconectarse"; y aunque de seguro atraerá estímulos negativos - el exhibicionismo y la autofalsificación - el trabajo en común lo llevará de vez en cuando a fijarse metas adicionales (...) el actor recluso necesita cuidado y tiempo para inventar: su invención debe ser global, colectiva además de individual, existencial además de gustativa, y psíquica además de expresiva.” (2007, p. 28)¹⁸⁸

Sin embargo, no solo el actor pasa por este proceso, el espectador también, pues ingresa por curiosidad, pero se enfrenta a cuerpos y voces, presencias y energías que lo llevan más allá del hecho puntual de ver detenidos actuando. El espacio teatral se vuelve comunitario, la realidad de los guardias armados esperando el término del espectáculo para engrillar a los actores, golpéa la ficción, y la imprevisible calidad actoral de los detenidos golpéa al espectador que ingresó a ver esta curiosidad (con una actitud de evidente superioridad). Ambos se encuentran en igualdad de condiciones en esta línea intermedia, fronteriza del teatro social de cárcel.

¹⁸⁷ Traducción libre de: “E’ chiaro che lavorare in carcere mi ha condizionato, mi ha fatto addirittura crescere. Gran parte della mia formazione di regista è avvenuta con i detenuti. Da questo punto di vista quest’operazione è tanto mia quanto loro. Ma se lavori con lo spirito dell’assistente sociale non hai mai un risultato artistico e il detenuto non stabilisce mai una vera distanza tra la sua condizione e il lavoro che sta facendo. L’essere detenuto deve diventare irrilevante.”

¹⁸⁸ Traducción libre de: “(...) da questo processo il recluso è normalmente stimolato a “ricollegarsi”; e se pure ne trarrà stimoli negativi – all’esibizionismo e alla falsificazione di sé – il lavoro in comune lo spingerà di volta in volta a porsi ulteriori mete (...) l’attore recluso ha bisogno di cura e di tempo per inventare: la sua invenzione deve essere globale, collettiva oltre che individuale, esistenziale oltre che di gusto, e psichica oltre che espressiva.”

Vemos, entonces, que este proceso de reactivación va a implicar al menos dos polos: inicialmente, el que hace y el que recibe (actor y espectador); posteriormente, el grupo y los operadores. Todos van a exponerse en su propia alteridad para crear una instancia o espacio de negociación que les permita unificar los polos para crear la comunidad teatral. “Existen prácticas o espacios en los que se pone en juego la alteridad, la diversidad social, psicológica o simbólica, en los que se enfrenta el trabajo permanente y arriesgado de confrontación con la alteridad en todos los niveles. (...) El punto fundamental de estas experiencias no es la especificidad de la población con la que se trabaja, sino, el encuentro de dos fragilidades, la nuestra y la de las personas con las que se entra en contacto.” (Klein. En: Wilson, 1999, p.136)¹⁸⁹

Este aspecto es fundamental, pues, como bien recuerda De Marinis, entre más alta la calidad artística, más terapéutico y benéfico será el teatro¹⁹⁰, y podemos agregar, más social en cuanto a impulsar cambios necesarios por medio de esta visibilización. Para ello, no se debe fijar la atención en la especificidad de la población, como dice Klein, sino, en el encuentro en los espacios de la *différance*. Como ejemplo de este ‘olvidar la discapacidad o diferencia del otro’ en la labor teatral, tenemos a Robert Wilson, cuando se encuentra con un joven autista, Christopher Knowles. La visión aguda de Wilson es aquella que creoliza las relaciones, es decir, que nos permite percibir al otro desde su transculturalidad.

(...) la clave del éxito de Bob (Wilson) al trabajar con Christopher fue que le quitó por completo la etiqueta de "autista". Se libró de todos los prejuicios y lo consideró un individuo. En lugar de tratar de cambiar el comportamiento del niño, como lo habían hecho los médicos, Wilson intentó entrar en su mundo, aprendiendo no solo sus patrones gestuales, sino también sus códigos y lenguajes secretos. (Más tarde intentó reproducir, o al menos reflejar, su realidad interior y sus formas comunicativas en programas como *A Letter for Queen Victoria* y *The \$ Value of Man*.) Desde el primer momento, Wilson se sintió fascinado por la lógica particular

¹⁸⁹ Traducción libre de: “Ci sono delle pratiche o degli spazi in cui si mettono in gioco l’alterità, la diversità sociale, psicologica o simbolica, in cui si affronta il lavoro permanente e rischioso del confronto con l’alterità a tutti i livelli. (...) Il punto fondamentale di queste esperienze non è la specificità della popolazione con cui si lavora ma l’incontro di due fragilità, la nostra e quella delle persone con cui si entra in contatto.”

¹⁹⁰ De Marinis, agrega: “En el caso del teatro, esta reciprocidad de miradas es aún más fuerte porque podemos hablar de un doble deseo de alteridad: la fascinación del espectador, su deseo de encontrarse con el otro, el actor, el "extraño que baila"; e incluso antes de eso, el deseo del otro que impulsa a las personas a convertirse en actores.” (2011, p. 12) [Traducción libre de: “Nel caso del teatro, questa reciprocità degli sguardi è ancora più forte perché possiamo parlare di un doppio desiderio di alterità: la fascinazione dello spettatore, il suo desiderio di incontrare l’altro, l’attore, lo “straniero che danza”; e ancor prima, il desiderio dell’altro che spinge le persone a farsi attori.”]

de la mente del chico. Para él, las sensaciones de Chris eran únicas, y no defectuosas. (Shyer, 1989, pp. 72,73)¹⁹¹

Este ver al otro como una valiosa construcción de la propia identidad, es aquello que va a marcar la sutil diferencia entre un teatro social y un teatro de la caridad, cosa que es frecuente en muchos grupos que se proponen el trabajo con la diversidad. De hecho, a partir de los años 80', se erige con fuerza un movimiento (iniciado en los años 30') llamado Teatro de la diferencia o teatro de la diversidad, que ha producido un cuerpo teórico abundante y rico, y cuyo conflicto es, precisamente, aquella sensación de Superioridad/inferioridad: "Por lo tanto, el trabajo debería llevar a reconocer las diferencias recíprocas liberándose de esta sensación: primero en el encuentro "cerrado" y luego en eventuales manifestaciones públicas." (Ponte di Pino, 2012)¹⁹² Ponte di Pino continúa enumerando algunas fases que poseen objetivos, como el conocimiento de sí mismo en el trabajo con el cuerpo, la propia historia, las emociones, la propia identidad, lo que permite presentarse a los otros. En una segunda fase, comenta el autor, se extiende este conocimiento propio al otro, con quien se comparte para crear el grupo o comunidad. En una tercera etapa, esta diferencia que ha creado comunidad debe hacerse visible a la colectividad en forma de espectáculo. La colectividad está conformada, por su parte, por aquellos cercanos al grupo: como familia, amigos, grupos afines de un mismo barrio o comuna, que van a constituir un cuerpo social, con el impacto que significa el pasar de ser una subcultura a una cultura. Es decir, integrarse ya no como grupo minoritario, sino, como alteridad asumida como valor agregado a la cultura.

Lo que los maestros de la escena contemporánea tienen en común es el esfuerzo por pensar y realizar un teatro entendido como un encuentro de conocimiento, una auténtica experiencia interhumana, un descubrimiento y una transformación de uno mismo, hecho posible por el

¹⁹¹ Traducción libre de: "(...) la chiave del successo di Bob (Wilson) nel lavoro con Christopher sia stato che ha tolto di mezzo l'etichetta di "autistico", si è liberato di tutti i pregiudizi e l'ha considerato un individuo. Invece di cercare di modificare il comportamento del ragazzo, come avevano fatto i medici, Wilson ha cercato di entrare nel suo mondo, imparando non solo i suoi schemi gestuali, ma anche i suoi codici e linguaggi segreti. (In seguito ha cercato di riprodurre, o almeno riflettere, la sua realtà interiore e i suoi modi comunicativi in spettacoli come *A Letter for Queen Victoria* e *The \$ Value of Man*.) Fin dal primo momento Wilson è rimasto affascinato dalla particolare logica della mente del ragazzo. Per lui le sensazioni di Chris erano uniche, e non difettose."

¹⁹² Traducción libre de: "Il lavoro dovrebbe dunque portare a riconoscere le differenze reciproche liberandosi da questa sensazione: prima nell'incontro «chiuso», e poi in eventuali dimostrazioni pubbliche."

hecho de que aquello tiende a plantearse ya no más como reconocimiento de lo idéntico y del ya conocido, sino, como un enfrentamiento con la alteridad, y por lo tanto como una exploración del no conocido aún, e incluso del oscuro y del misterioso, valga tanto para el actor como para el espectador. (De Marinis, 2011, p. 13)¹⁹³

De Marinis enfatiza este conocimiento que es, antes que todo, movimiento hacia todas las direcciones posibles del encuentro entre participantes del hecho teatral, revelando los aspectos más ocultos y opacos del cuerpo social. Por ello, el teatro social está íntimamente ligado al concepto de política, como lo concibe Czertok, pues no es la representación de la realidad, sino, la transformación de las relaciones humanas y los equilibrios sociales a través de un viaje de autoconocimiento y de conocimiento del otro en una experiencia compartida. Así, el teatro social va a involucrar tres ámbitos diversos: uno que guarda relación con lo terapéutico, lo didáctico, lo formativo; otro relativo a lo teatral; y un tercero, social y político. En cada uno de estos ámbitos se halla una materialidad esencial: el cuerpo de la diversidad (que podemos pensar como cuerpo físico, social, teatral), cuya atracción es evidente, como comenta Pippo Delbono:

En todos estos años me he proyectado hacia el encuentro con personas que en el teatro portaran vida. Personas con cuerpos diferentes: gordos, delgadísimos, torpes, rígidos, pesados, sin embargo, extremadamente poéticos. Y luego descubrí que algunas de estas personas tenían dentro de sí, naturalmente, los signos de un lenguaje primordial. En sus gestos, en sus movimientos se encuentran los principios dramáticos: por ejemplo, introducen suspensiones de los movimientos de máxima tensión, de campos repentinos de ritmo que producen una gran concentración en su propio cuerpo de actor y una gran atención en el espectador. (1999, p. 30)¹⁹⁴

Este lenguaje primordial que comenta Delbono, es aquel ‘efecto de verdad’ que atrae al espectador hacia el personaje sin personaje, esta especie de morbosa curiosidad sobre la que no

¹⁹³ Traducción libre de: “Ciò che accomuna i maestri della scena contemporanea è lo sforzo di pensare e realizzare un teatro inteso come incontro di conoscenza, esperienza interumana autentica, scoperta e trasformazione di sé, resi possibili dal fatto che esso tende a porsi non più come riconoscimento dell’idéntico e del già noto ma come confronto con l’alterità, e quindi come esplorazione del non ancora noto e persino dell’oscuro e del misterioso, sia per l’attore sia per lo spettatore.”

¹⁹⁴ Traducción libre de: “In tutti questi anni mi sono proiettato verso l’incontro con persone che nel teatro portassero vita. Persone con corpi diversi: grassi, magrissimi, goffi, rigidi, pesanti, ma estremamente poetici. E poi ho scoperto che alcune di queste persone avevano dentro di sé naturalmente i segni di un linguaggio primordiale. Nei loro gesti, nei loro movimenti ci sono dei principi drammatici: per esempio, introducono delle suspensioni dei movimenti di massima tensione, dei campi improvvisi di ritmo che producono una grande concentrazione nel loro corpo d’attore e una grande attenzione nello spettatore.”

se habla más que para aclamar caritativamente al operador. Este punto es complejo, pues, por un lado, la realidad de estos cuerpos y almas diversas en escena vana conmover por su propia herida expuesta, por el otro lado, van a constituir una especie de circo de rarezas y fenómenos. ¿Dónde está la línea que limita un lado del otro? Me aventuro a pensar que no existe tal línea, que el espectador siempre tendrá ambos lados luchando dentro de sí. Pero no solo el espectador se halla en esta pugna, también el creador, el director, el mismo operador, como expresa Delbono, atraído por este efecto de verdad, de herida expuesta, de este no ocultar nada y exponer aquello que, en el espacio cotidiano y real, es moralmente condenado de ver directamente y con detención. El teatro social va a dar la posibilidad a todo el que quiera ver, de ver sin sentir culpa moral. También, ofrece una superación de esta lucha interna por medio de la profesionalización del oficio de actor, pues, con ello, se olvida el hecho de la discapacidad o rareza para ingresar en el mundo poético del teatro que realza esta diferencia y la sitúa en la esfera del arte, como comenta Nanni Garella, directora del grupo teatral Arte y Salud, del Departamento de Salud Mental Ausl de Bologna:

Todos pueden actuar en sus vidas, pero no todos son actores (esto es natural), porque no todos tienen el talento. Aparte de esta distinción, si consideramos el teatro como una forma terapéutica, no creo que sea "bueno" para todos; Puede ser una experiencia de taller interesante, pero debe abordarse de manera que las personas puedan desarrollar sus habilidades relacionales y de inhibición. (...) las diferentes formas de discapacidad no cuentan para el resultado final desde el punto de vista estético-artístico (al igual que la diferencia entre actores experimentados y menos experimentados no es relevante); La clave de todo es el talento. La "actuación" es una de las pocas actividades que se pueden realizar, incluso con enormes límites físicos y mentales; en este sentido, el concepto de "posibilidad expresiva" que ofrece el teatro es importante, mientras que la vida cotidiana no lo es. En el escenario hay una dimensión fungible en la que todo se puede transformar, hacer, inventar, hacer plausible; uno se siente menos limitado, menos discapacitado. (Garella. Cit. En: Ponte di Pino, 2012)¹⁹⁵

¹⁹⁵ Traducción libre de: "Tutti possono recitare nella loro vita, ma non tutti sono attori (questo è naturale), perché non tutti hanno il talento. A parte questa distinzione, se noi consideriamo il teatro come forma terapeutica non credo che sia "buono" per tutti; può essere un'esperienza laboratoriale interessante da fare, ma dev'essere indirizzata in maniera che le persone riescano a tirar fuori le loro capacità relazionali e di superamento delle inibizioni. (...) le diverse forme di disabilità contano poco ai fini del risultato finale dal punto di vista artistico-estetico (così come non è rilevante la differenza tra attori esperti e meno esperti); la chiave di tutto è il talento. Il "recitare" è una delle poche attività che si possono fare anche avendo limiti fisici e mentali enormi; in questo senso è importante il concetto di "possibilità espressiva" che il teatro offre, mentre la vita quotidiana no. Sul palcoscenico c'è una dimensione fungibile in cui tutto si può trasformare, fare, inventare, rendere plausibile; ci si sente meno limitati, meno disabili."

La clave sigue siendo el talento, el hecho, a su vez, de entender que todos somos diferentes en algún aspecto de nuestras vidas, que todos portamos en nosotros una discapacidad. El talento, el profesionalismo, van a permitir centrar la diferencia en una dimensión estética, que aborde lo humanamente desplazado que se halla concretamente en el otro, para abrir la conciencia social y colectiva hacia la percepción transcultural de ese otro, que está siempre dentro de un nosotros.

La discusión que ronda al teatro social es, precisamente, este punto, es decir: ¿pueden, las debilidades del teatro social, ser suplidas por sus fortalezas? Debilidades artísticas y fortalezas sociales, benéficas. Soy una convencida de que, por un lado, las debilidades pueden convertirse en fortalezas, por medio de los objetivos artísticos de alto estándar que se propongan los operadores, pues, de esta manera, el grupo puede olvidarse de las etiquetas de ‘diferentes o discapacitados’ para convertirse en actores; y por otro lado, las fortalezas pueden aportar más valor al teatro que no se considera social, por medio de la erradicación de las etiquetas y del sentimiento de superioridad (siempre muy mentiroso).

Bobò, Nelson, Gianluca¹⁹⁶ (...) no se presentan "por" su condición, sino que "gracias" a ella sus roles pueden asumir una humanidad perdida en otros lugares, son figuras de la libertad. (...) Yo no curo, no me siento capaz de ayudar a nadie. La experiencia me ha hecho encontrar personas, con las cuales he establecido una relación que también es una relación de trabajo, un proyecto artístico. Son parte de mi compañía, pero no los veo como "diferentes". (Delbono, 2002. Cit. En: Ponte di Pino, 2012)¹⁹⁷

El objetivo estético del hecho teatral no debe dejarse de lado cuando se encuentra con la diversidad. Es más, debe fortalecerse para que se convierta en valor estético, como ha hecho el creador Robert Wilson (Ver Wilson, 2009), Horacio Czertok, Teatro Dell’Argine, Cantieri Meticci, y en cierta medida (autoterapia) Alberto Kurapel, entre muchos otros artífices de un teatro de la diferencia, un teatro desplazado, exiliar. O aquellos que en los campos de concentración chileno (y de otras partes y épocas del mundo) han creado y representado

¹⁹⁶ Todos son actores de la compañía de Delbono y fueron personas en situación de calle. Bobò es sordomudo y paciente psiquiátrico, Nelson es un joven con síndrome de *down* y Gianluca es un veterano de guerra que perdió la movilidad de sus piernas.

¹⁹⁷ Traducción libre de: “Bobò, Nelson, Gianluca (...) non si presentano “per” la loro condizione, ma “grazie” ad essa i loro ruoli possono farsi carico di un’umanità altrove perduta, sono figure di libertà. (...) Io non curo, non mi sento di aiutare nessuno. L’esperienza mi ha fatto incontrare delle persone, con le quali ho stabilito una relazione che è anche una relazione di lavoro, progetto artistico. Fanno parte della mia compagnia, ma non li vedo come “diversi”.”

personajes y obras frente a sus compañeros para ayudarlos a soportar la cruel realidad y tener, así, más opciones de sobrevivir.¹⁹⁸ “Si el arte es una forma de reorganizar nuestra forma de percibirnos a nosotros mismos y a la realidad, tomar el punto de vista de la diversidad, incluso más extremo, puede proporcionar un estímulo extraordinario: un genio creador como Robert Wilson logró hacerlo. Precisamente esta forma de estar en el mundo y mejorarlo, dándole forma poética y teatral, y luego compartirlo con el público.” (Ponte di Pino, 2012)¹⁹⁹

Como es posible observar, el teatro social posee múltiples experiencias con formas diversas pero con un mismo objetivo: el social (sin abandonar en ningún caso el objetivo artístico). Hoy, se ha vuelto a multiplicar la actividad de este tipo de teatro debido a la evidente necesidad de instituciones que acogen migrantes, discapacitados, prisioneros, niños de calle. También son cuantiosas las subvenciones que el Estado italiano otorga a grupos teatrales que se dedican a esta labor.

Inicialmente, este teatro era visto como entretenimiento, distracción e incluso, terapia (en el sentido caritativo que suele asociarse al término). Pero luego de ver los resultados de muchas compañías, en cuanto a desarrollo psicológico, físico, afectivo, social y de alta calidad artística de los involucrados, se le ha dado un espacio entre las grandes corrientes del teatro del siglo XXI.

A diferencia de los actores regulares, la persona con discapacidad en la escena hace traslucir la necesidad del teatro: cada gesto, cada palabra, cada movimiento nunca es rutinario, y mucho menos un trabajo, sino un violento espasmo de vida, un reto a superar ese tipo de campo minado que es el propio cuerpo, la voz, la mente, la relación con los otros y las cosas. Coexisten en el actor, la ira profunda y la alegría del juego. (Bernardi, 2004, p. 126)²⁰⁰

¹⁹⁸ Pensemos en los textos de Primo Levi que cuentan sobre la fuerza que daba a los prisioneros el escuchar los versos de Dante en los campos de concentración Nazi o en Oscar Castro con su personaje Casimiro Peñafleta en los campos de concentración pinochetistas (Ver Hurtado, 1998), entre muchos más.

¹⁹⁹ Traducción libre de: “Se l’arte è un modo per riorganizzare il nostro modo di percepire noi stessi e la realtà, assumere il punto di vista delle diversità – anche più estrema – può certamente fornire uno stimolo straordinario: un creatore di genio come Robert Wilson è riuscito a far proprio questo modo di essere al mondo e valorizzare, dandogli forma poetica e teatrale, per poi condividerlo con il pubblico.”

²⁰⁰ Traducción libre de: “A differenza degli attori normali, il disabile in scena fa trasparire la necessità del teatro: ogni gesto, ogni parola, ogni movimento non è mai routine, tanto meno mestiere, ma violento spasmo di vita, una sfida a superare quella specie di campo minato che è il proprio corpo, la voce, la mente, la relazione con gli altri e le cose. Convivono nell’attore rabbie profonde e gioia del gioco”.

El problema que Ridolfi percibe para el desarrollo de este tipo de teatro es el financiamiento, pues están supeditados a las subvenciones estatales para poder continuar realizando espectáculos. Otro problema que comenta Micaela Casalboni (directora del Teatro dell'Argine) en una entrevista realizada en mayo de 2017, es el recelo del mundo del arte y del teatro frente al teatro social, visto por éstos como un teatro de calidad inferior por estar realizado por actores no profesionales. Casalboni aclara que han surgido muchas compañías de teatro social inspiradas en las subvenciones más que en el trabajo con las personas. Que estas compañías no realizan un trabajo serio de índole artístico y que abren las puertas para múltiples críticas hacia los que se encuentran trabajando en este ámbito desde hace muchos años y de manera comprometida. A su vez, comenta que los espectáculos que realizan tal vez no posean la perfección de los teatros profesionales y universitarios, pero que eso no les preocupa ya que no está dentro de sus objetivos. Para Micaela, lo importante es, como dice Bernardi, "La superación de la perspectiva tradicional de entretenimiento y de ocupación más o menos agradable del tiempo, tratar de ir más allá del aspecto puramente terapéutico o de actividad secundaria, para entrar lo más posible en la vida diaria y hacerla menos dura." (Bernardi, 2004, p. 131)²⁰¹

Para cerrar este punto, es preciso aclarar que dentro del teatro social italiano existen dos ópticas para enfrentar el trabajo, una que pone el acento en lo terapéutico y otra que pone el acento en lo artístico. Conuerdo plenamente con lo que Francesco Ridolfi explica:

Las dos consideraciones no son tan distantes: la eficacia pedagógica - terapéutica es directamente proporcional a la calidad artística. Las herramientas del teatro resultan más eficaces desde el punto de vista socio-terapéutico, cuando más alta y rigurosa es la calidad artística. Las capacidades profesionales puestas en juego. El producto final representa íntegramente el proceso de trabajo, resume la ruta y la modalidad de realización: en el espectáculo se expone y desarrolla la "premisa" del teatro: la comunicación entre sí y con la comunidad. (Ridolfi, s.f., p. 8)²⁰²

²⁰¹ Traducción libre de: "superare la prospettiva tradizionale di intrattenimento e di occupazione più o meno piacevole del tempo, cercare di andare oltre l'aspetto puramente terapeutico o di attività separata, per entrare il più possibile nel vissuto quotidiano e renderlo men duro"

²⁰² Traducción libre de: "Le due considerazioni non sono così distanti: l'efficacia pedagogico -terapeutica è direttamente proporzionale alla qualità artistica. Gli strumenti del teatro risultano più efficaci dal punto di vista

En esta comunicación entre sí y la comunidad, el rito tiene un puesto privilegiado, el lugar de la ceremonia, del juego tribal, de lo sagrado que se muestra en cuerpos diversos cargados de otras experiencias inimaginables, de gestos provenientes de otras tierras interiores del alma humana. El teatro vuelve a reencontrarse con lo simple y lo complejo de sus orígenes, un cuerpo, una voz surgida de lo gutural, un coro de desplazados, un dios-unos dioses de colores exuberantes y rostros extranjeros. Lo primordial, el sacrificio, aquél sacrificio de poner el alma desnuda en la mesa del carnicero para entregarse por completo, para entregar lo que queda de sí mismo, aquello que se halla escondido y cerrado en el fondo de nuestro ser.

El teatro social italiano es un teatro de exilio. Posee aquellos motivos que atraviesan la escena, consciente o inconscientemente. El teatro social italiano es un teatro de los desplazados, al igual que el teatro de Czertok y de Kurapel, un teatro que expone las heridas del ser humano en busca de un territorio propio, teatro cargado de memoria, de fractura, performativo desde su concepción y representativo desde el lugar que ocupa en la sociedad.

2.2.1 Performance y fiesta en escena

El objetivo metodológico de esta investigación es alejarse de los esquemas analíticos modernos como los binarismos, los pre-juicios, los separatismos, que han dado pruebas suficientes de ser ineficaces y dañinos. Sin embargo, hay ciertos aspectos históricos del teatro social que fueron construidos e interpretados bajo estos paradigmas y que debo mencionar y analizar para no dejar fuera ninguna perspectiva del fenómeno. Uno de ellos es el llamado Teatro delle persone (teatro de las personas) que estudia Cristina Valenti, investigadora y docente de la Universidad de Bologna y un referente importante a la hora de estudiar el teatro social italiano. Para Valenti, el teatro de los años sesenta y setenta interpretó literalmente aquel imperativo del teatro vivo, por medio de la experimentación teatral que comenzaba a cuestionar los límites del

socio-terapeutico, quanto più alta e rigorosa è la qualità artistica. Le capacità professionali messe in gioco. Il prodotto finale rappresenta integralmente il processo di lavoro, riassume il percorso e le modalità di realizzazione: nello spettacolo si realizza la "premessa" del Teatro: la comunicazione con l'altro e con la comunità."

teatro como disciplina pura. Para ello, se situó en dos ámbitos de acción: uno referente a la experiencia de la animación teatral, en la que el teatro le da voz a aquellos individuos que no la habían tenido hasta entonces, es decir, el derecho de expresión, comunicación y creatividad de los alternos o marginales (centro-margen). El segundo ámbito, relativo a la investigación de la dirección teatral, que ha acercado la vida al teatro para ganar una expresión auténtica y una comunicación más directa con el espectador (acercamiento con el otro), conformándose como una dimensión social y antropológica del teatro, que renace en escena luego de haberse considerado completamente perdida por varias décadas.²⁰³ En este resucitar dimensional ha ubicado a maestros y compañías como: Peter Brook, *Living Theatre*, Grotowski, Barba, Schechner, Boal, entre otros. Todos ellos “empeñados en la valorización de formas expresivas y lenguajes escénicos diversos.” (Valenti, 2012)²⁰⁴

El teatro estaba saliendo de sus propios confines para ir en busca de la comunidad. Se hacía teatro en los contextos periféricos que aportaban nuevos motivos de creación a la escena: hospitales, fábricas, favelas en Brasil, eran los espacios simbólicos, metafóricos y concretos que permitían crear en y desde la dificultad humana, por llamarla de alguna manera. Son los espacios alternos donde viven las minorías las que sentarán las bases para una creación renovada, tanto en los contenidos como en las formas.

Estas experimentaciones continuaron, para proliferar en los años noventa. Giancchè la bautiza como “el segundo acto del teatro antropológico” (Cit. En: Valenti, 2012) y que va a radicalizar la exploración del otro, poniéndolo en el centro de toda investigación escénica que va a considerar la diversidad como una regla de todo espectáculo.

El encuentro del teatro con la diversidad, provoca una verdadera revolución teatral y social, el teatro volvía a ser un fuerte vehículo de cambio cívico, como antaño fuera el teatro griego, y

²⁰³ No coincido con esta afirmación, pues en toda época ha habido crisis y revoluciones teatrales que han movido sus límites y han empujado la experimentación hacia los márgenes. Diferente es afirmar que estas expresiones marginadas no han tenido la visibilidad suficiente como para que sean consideradas pequeñas revoluciones.

²⁰⁴ Traducción libre de: “impegnati nella valorizzazione di forme espressive e linguaggi scenici diversi.” [Al respecto, pienso que esta dimensión antropológica y social de la que habla Valenti, es más bien, la intromisión de la (o el) performance en las teatralidades. La dimensión performativa es hoy un aspecto ya integrado en el teatro, sin embargo, desde los 60’ a los 90’, ésta era considerada una ruptura, un cambio rotundo y una vanguardia absoluta.]

produce espectáculos de excelencia artística e impacto social con nuevos lenguajes que se descubrían o re-activaban en los espacios teatrales.

El teatro se vuelve interétnico con las Albe di Ravenna, se abre a la marginalidad social con los "indigentes" de Pippo Delbono, da la bienvenida a las discapacidades con el Oiseau Mouche en Francia, con el proyecto Teatro *Handicap* de Enzo Toma en Bari, con las "formas Maravillosas y desgarradoras", de la academia Raffaello Sanzio, ingresa a la prisión con la labor de Armando Punzo en la Fortaleza de Volterra, con aquel Tam Teatromusica en la prisión de Padua y con muchas otras experiencias en los años próximos. Detenidos, discapacitados, indigentes, son los actores-no-actores, que reinterpretan la búsqueda de un "teatro de la vida" conjugándolo con la exploración de nuevos lenguajes que contribuyen a la renovación general de los estatutos teatrales, aportándoles valor y dignidad de arte. (Valenti, 2012)²⁰⁵

Respecto al término 'no-actor', utilizado por Valenti, quisiera recalcar que es utilizado por la autora como un intento por clasificar a un actor que no ha tenido una educación formal y tradicional en el ámbito del teatro. No estoy de acuerdo con dicha denominación, pues me parece que discrimina y supedita el talento al hecho de haber frecuentado una escuela de teatro. Conocemos infinitos ejemplos de actores que no han recibido una educación formal y que han dado lecciones mundiales de un talento extraordinario, por ejemplo, la actriz británica Helena Bonham Carter o el actor norteamericano Johnny Depp o los actores de la cárcel de Volterra de Armando Punzo en "Dopo la tempesta" (2017) o los actores del film documental de los hermanos Taviani "Cesare deve morire" (2012)²⁰⁶.

Me parece fundamental, a su vez, rebatir este aporte de 'dignidad de arte' que conceden los 'no-actores' al teatro, pues es la misma lógica separatista que va a situar la diversidad como un fenómeno de circo que vale la pena visibilizar y estudiar. Estoy absolutamente convencida de

²⁰⁵ Traducción libre de: "Il teatro si fa interetnico con le Albe di Ravenna, si apre alla marginalità sociale con i "barboni" di Pippo Delbono, accoglie le disabilità con gli Oiseau Mouche in Francia, con il progetto Teatro *Handicap* di Enzo Toma a Bari, con le "forme mirabili e strazianti" della Raffaello Sanzio, entra in carcere con il lavoro di Armando Punzo nella Fortezza di Volterra, con quello del Tam Teatromusica nel Carcere di Padova e con molte altre esperienze negli anni a venire. Detenuti, disabili, barboni, sono gli attori-non attori, che reinterpretano la ricerca di un "teatro della vita" coniugandola con l' esplorazione di nuovi linguaggi che concorrono al generale rinnovamento degli statuti teatrali traendone valore e dignità d' arte."

²⁰⁶ Film documental sobre el taller teatral que organiza en la cárcel romana de Rebibbia el director Fabio Cavalli, que ensaya con los presos obras de Shakespeare. Los ensayos y la representación final del "Julio César" se alternan con la vida cotidiana de los reclusos.

que son los signos que se utilizan en un espectáculo los que le van a otorgar este valor y dignidad de arte a un espectáculo, por ende, que el actor sea diverso o no, no será importante, sino que aquella diferencia sea puesta en valor por medio de signos que la universalicen y desestabilicen desde sus raíces.

Es en esta etapa que el teatro delle persone, después de haberse extendido a la esfera social, se reincorpora a sus premisas teatrales, insertándose en el *continuum* de la investigación de la dirección que, desde el siglo XX hasta el nuevo milenio, se centró en la labor del actor, interrogándose sobre la relación entre arte y vida, actor y persona, representación y presencia. Y, en particular, se reconecta con un ámbito de investigación alrededor del cual los directores y teóricos del siglo pasado se han concentrado de manera diferente, a saber, aquel de la *acción real*, una acción *no anecdótica*, como deseaba Copeau, pero precisa y sincera, o tan *creíble* como deseaba Stanislavski, u orgánica, en palabras de Ejsenstein y Mejerchol'd. (Valenti, 2012. El énfasis es del autor)²⁰⁷

Es Claudio Meldolesi quien logra individualizar el *continuum* de la investigación teatral del siglo XX en el post-drama de Beckett, que da inicio a las nuevas experimentaciones textuales con repercusiones escénicas y representacionales y que Artaud ha sublimado en su teoría, poesía y dramaturgia. Para Valenti (2008a), es el *Living Theatre* de Beck y Malina, el pionero en este teatro vivo y post-dramático, al exponer en toda su producción, su manifiesta separación del teatro de texto y de la palabra escrita. Para Meldolesi y Valenti (que coinciden en este punto), el *Living* ha anticipado el nuevo teatro delle persone por medio de reinterpretar el teatro de la vida²⁰⁸ y ha abierto paso a que este teatro llegue a ser hoy, el teatro de la diversidad (o teatro social).

Este teatro de la vida va a ser puesto en escena por medio del actor (no-actor para Valenti), que va a exponer descarnadamente su particularidad física, gestual, vocal, en fin, va a exponer su

²⁰⁷ Traducción libre de: “È in questa fase che il teatro delle persone, dopo essersi diffuso nel sociale, si ricongiunge alle sue premesse teatrali, inserendosi nel *continuum* della ricerca registica che, dal Novecento al nuovo millennio, si è concentrata sul lavoro dell’attore interrogandosi sul rapporto arte e vita, attore e persona, rappresentazione e presenza. E, in particolare, si riconnette con un ambito di ricerca attorno alla quale i registi e teorici del secolo scorso si sono diversamente concentrati, ovvero quello dell’*azione reale*, *azione non aneddótica*, come voleva Copeau, ma precisa e sincera, oppure *credibile* come voleva Stanislavski, o organica, per dirla con Ejsenstein e Mejerchol’d.”

²⁰⁸ Quiere decir que ninguna ficción va a ser más real e impactante sobre la escena, que la vida misma, la palabra hablada y el rostro humano.

biografía y a sí mismo en un cuerpo que va a contener todo lo que tiene de real. La fuerza de estos actores reside en su expresividad natural que contrasta con la artificialidad del teatro.

Cuerpos que no fingen: Etienne Decroux habría dicho "presencias que no representan." En el escenario vemos al *handicap*, la alteridad, la fisicalidad recluida, lo reprimido del cuerpo social y, al mismo tiempo, vemos el teatro. Descubrimos los sonidos y gestos de una lengua otra, que normalmente no tiene ciudadanía en la dramaturgia y, al mismo tiempo, presenciamos el descubrimiento de una nueva gramática, que articula el lenguaje de la diversidad en la escritura poética y reelabora la memoria de los individuos en representación de la comunidad a la que pertenecen. (Valenti, 2012)²⁰⁹

Estos cuerpos que no mienten, dan lecciones de desempeño actoral a todo aquel que interacciona con ellos, pues, no debería ser considerado un valor agregado por aquellos diferentes (no-actores), sino, un aspecto básico del arte del buen actor, un valor que todo actor debería poseer en escena. Es a lo que apuntaba Stanislawski, cuando proponía sus acciones físicas. En cuanto a estas presencias escénicas, el teatro y la danza oriental lo han tenido claro hace siglos, sus actores no solo se preparaban en técnicas corporales y actorales, sino que pasaban todas ellas por el sedazo de las filosofías existenciales milenarias que consisten en llegar a conocer en profundidad al ser humano en toda su diferencia e individualidad, para llegar a la colectividad que se crea durante el espectáculo, junto a los espectadores.

No se trata aquí, de fijar como centro del teatro social, la representatividad de una comunidad particular (generalmente minoritaria) por medio de la presencia de estos actores en escena, sino, de aprender de estos actores, que la diferencia en escena enriquece el arte teatral y lo modifica en sus cimientos. Así, el teatro puede ser visto desde otra perspectiva, no solo como arte por el arte, sino, del arte con impacto social, como fue originalmente pensado, ideado, escrito y llevado a cabo en sus inicios.

²⁰⁹ Traducción libre de: "Corpi che non fingono: Etienne Decroux avrebbe detto "presenze che non rappresentano. In scena vediamo l'"*handicap*, l'"alterità, la fisicità reclusa, il rimosso del corpo sociale, e vediamo al tempo stesso il teatro. Scopriamo i suoni e i gesti di una lingua altra, che non ha cittadinanza normalmente nella drammaturgia e, contemporaneamente, assistiamo alla scoperta di una nuova grammatica, che articola la lingua della diversità in scrittura poetica e rielabora la memoria dei singoli in rappresentazione della comunità di appartenenza."

Ahora bien, Valenti reconoce un nuevo y renovado despertar del teatro social en el siglo XXI, un teatro que, según la autora, ha teñido la escena contemporánea de alteridad, por medio de lo que podríamos llamar ‘la perseverancia’ de sus actores y creadores, pues, un actor que se forma al calor del ensayo diario, de la investigación teórico-práctica permanente, de la observación sensible de sí mismo, del otro y de su contexto, termina convirtiéndose en un verdadero actor (haciendo la distinción con el llamado no-actor por Valenti). A estos ‘nuevos actores’ les atribuye una presencia escénica privada de artificios y una técnica de alta calidad artística y corresponde al ‘tercer acto del teatro antropológico’ de Giancché²¹⁰.

La nueva condición profesional de los actores que no practican el teatro ocasionalmente, sino de forma integrada y continua, pertenece al "tercer acto" del teatro antropológico, donde no se trata de reconocer solo (o principalmente) la presencia regular del "espectáculo de la alteridad" en la escena contemporánea, sino de comprender los valores inéditos y específicos del arte y la civilidad teatral. (...) La especificidad del teatro social consiste en el conjunto de sus funciones (educativas, artísticas, recreativas, profesionalizantes), que no se pueden separar o alternar entre sí. (...) Pero consiste sobre todo en un doble presupuesto, que pertenece a la historia y al valor del teatro de la diversidad: la posibilidad de que el individuo desfavorecido participe en el proceso creativo, transformando su condición para reconocerse en las nuevas habilidades técnicas y en las posibilidades expresivas adicionales adquiridas por la vía teatral y, recíprocamente, la posibilidad de que el teatro se involucre a su vez, saliendo de las características y convenciones estilísticas, para fusionarse con datos esenciales de la realidad y regenerar el propio sentido en contacto con las necesidades originales y auténticas. (Valenti, 2012)²¹¹

²¹⁰ Bernardi e Innocenti comentan que, según su acercamiento al teatro social, “Obviamente, para Giacché, el teatro es solo aquel de arte y profesional, por lo que encuentra absolutamente insensato el teatro social, porque el teatro es un medio y no el fin. “Ahora, si es cierto (como he dicho a menudo) que la sumisión completa a la función social reduce o elimina el sentido y la autonomía del teatro como arte, también es cierto que un sentido que explora también este lado último e insensato de la relación entre Teatro y Discapacidad, también es útil: no deja de tener interés, incluso para quienes lo hacen y para quienes se ocupan del teatro de manera profesional.” (Giancché, 2003, p. 16. Cit. En: Bernardi e Innocenti, 2015, p.1) [Traducción libre de: “Ovviamente per Giacché il teatro è solo quello d’arte e professionistico per cui trova assolutamente insensato il teatro sociale, perché il teatro è un mezzo e non il fine. “Ora, se è vero (come più volte ho avuto modo di dire) che la sottomissione completa alla funzione sociale riduce o azzerà il senso e l’autonomia del teatro in quanto arte, è anche vero che un censimento che esplori anche questo lato ultimo e insensato del rapporto tra Teatro e Disagio, è infine anche utile: non è senza interesse, anche per chi fa e si occupa di teatro in modo professionale”]

²¹¹ Traducción libre de: “La nuova condizione professionale di attori che non praticano il teatro occasionalmente, ma in forma integrata e continuativa appartiene al “terzo atto” del teatro antropologico, dove non si tratta di riconoscere solo (o principalmente) la regolare presenza dello “spettacolo dell’alterità” sulla scena contemporanea, ma di comprenderne gli inediti e specifici valori di arte e civiltà teatrale. (...) La specificità del teatro sociale consiste nell’insieme delle sue funzioni (educative, artistiche, ricreative, professionalizzanti), non separabili né alternative le une alle altre. (...) Ma consiste soprattutto in un doppio presupposto, che appartiene alla storia e al valore del teatro delle diversità: la possibilità dell’individuo svantaggiato di partecipare al processo creativo, trasformando la sua

Es decir, en términos de Bernardi e Innocenti (2015), que el teatro social como vehículo, va a subordinar la estética a la ética, involucrando a todos los seres humanos y no solo a los profesionales del espectáculo. Reafirma esta idea, el hecho de que los montajes del teatro social no representan historias de detenidos ni enfermos mentales ni indigentes ni extranjeros, pero, al incorporar la alteridad en escena, supera la distancia estética y ética, devolviendo a la comunidad “un poco de bienestar” (Bernardi e Innocenti, 2015, p. 1)²¹² Este aspecto ético que introduce a escena el teatro social, no solo se debe a la retribución que llega a las personas sufrientes que forman parte de la comunidad minoritaria, sino al propio actor, a su cuerpo-mente, y al agente de cambio que somos todos. Los autores aclaran que es: “por este motivo Marco de Marinis define “el teatro del otro”, como el teatro social, el teatro de la acción (De Marinis, 2011, p.11)” (Bernardi e Innocenti, 2015, p. 1)²¹³ Es decir, el teatro social es performativo, deambula entre la representación y la presentación, no como lo hiciera Kurapel, entrando y saliendo del personaje, sino, aglomerando las características del personaje y del actor en un solo cuerpo escénico que se vuelve un signo desplazado del cuerpo social.²¹⁴

También aquí, en el pasaje del mundo de la representación al mundo de las situaciones y experiencias reales procesadas por artistas performativos, nos encontramos ante una práctica social formidable de los mecanismos y dispositivos "estéticos" y de comportamiento que condicionan, regulan y con frecuencia oprimen nuestra existencia y la vida social, en definitiva, la biopolítica. Queda excluido o por lo menos no explicitado y sobre todo implementado, el

condizione per riconoscersi nelle nuove competenze tecniche e nelle ulteriori possibilità espressive acquisite per via teatrale; e, reciprocamente, la possibilità del teatro di mettersi in gioco a sua volta, uscendo da stilemi e convenzioni, per saldarsi a dati imprescindibili di realtà e rigenerare il proprio senso a contatto con originali e autentiche necessità.”

²¹² Traducción libre de: “un po’ di benessere”

²¹³ Traducción libre de: “Per questo motivo Marco De Marinis definisce “il teatro dell’altro”, come il teatro sociale, il teatro dell’azione (Marco De Marinis, 2011, p. 177)”

²¹⁴ “De hecho, es importante señalar que, en el teatro de la acción, cuya forma más alta es el arte performativo, a menudo el trabajo con personas normales o aquellas personas en situaciones difíciles no apunta propiamente al cuidado y bienestar de los participantes y sus entornos de vida y sobre todo a sus relaciones, sino a la calidad estética, en sentido amplio, de la performance.” (Jackson, 2011) [Traducción libre de: “E’ importante precisare infatti che nel teatro dell’azione, la cui forma più alta è l’arte performativa, spesso il lavoro con persone normali o in situazione di disagio non mira propiamente alla cura e al benessere dei partecipanti e dei loro ambienti di vita e soprattutto alle loro relazioni, ma alla qualità estetica, in senso lato, della performance”]

cuidado, la forma de vida cotidiana que se debe emprender para la emancipación y para la relación positiva de "inventar" con los otros. (Bernardi e Innocenti, 2015, p. 2)²¹⁵

Esta regulación biopolítica de los cuerpos, de las costumbres, de los gestos, de los modos de ser del Otro, va a ser expuesta por el teatro social, como mecanismo que las sociedades portan en sus entrañas y que utilizan para generar aquel pánico moral del que habla Bauman. Recordemos los motivos por los que el hombre hace teatro: 1. Que el hombre es un animal mimético, es decir, aprende de la imitación de su entorno social, de la imitación de Otro. 2. Que el hombre es un animal político, cultural y social, es decir, no puede vivir sin el Otro, depende absolutamente de él. Sin embargo, en esta imitación y dependencia hay una selección que no es natural, pues, no imitamos a todos los otros, sino, a aquellos que admiramos y que se transforman en parte de nuestros deseos de ser. Así, la lucha se da entre fuerzas de poder, fuerzas del deseo que van a conducir al éxito de las relaciones o a su destrucción.

¿Es éste el principal problema de la humanidad: cómo vivir juntos sin hacernos mal [daño] y hacernos bien? La angustia personal y social depende esencialmente de un círculo vicioso de malas representaciones, de malas acciones y de pésimas relaciones. Toda sociedad, y no solo el teatro social, para apuntar al bienestar de las personas, de los grupos y de las comunidades, debe trabajar en tres frentes de representaciones, acciones y relaciones en busca del círculo virtuoso del poder simbólico de la humanidad. Estos tres frentes se asocian generalmente con tres pilares de la cultura humana: el teatro, como *top* de las representaciones, la performance, como vértice de la acción, la fiesta, como máxima expresión de una comunidad en estado de gracia. (Bernardi e Innocenti, 2015, p. 2)²¹⁶

Tres aspectos esenciales para comprender el alcance estético del teatro social, pues, no genera puentes entre presentación y representación, sino, relaciones rizomáticas que amplían su propia

²¹⁵ Traducción libre de: "Anche qui, nel passaggio dal mondo della rappresentazione al mondo delle situazioni e delle esperienze reali processate dagli artisti performativi, ci troviamo di fronte ad una formidabile pratica sociale dei meccanismi e dei dispositivi "estetici" e comportamentali che condizionano, regolano e spesso opprimono la nostra esistenza e la vita sociale, insomma la biopolitica. Rimane esclusa o per lo meno non esplicitata e soprattutto attuata, la cura, la forma di vita quotidiana da intraprendere per l'emancipazione e per la relazione positiva da "inventare" con gli altri."

²¹⁶ Traducción libre de: "E' questo il problema principale dell'umanità: come vivere insieme senza farci del male e farci del bene? Il disagio personale e sociale dipende in sostanza da un circolo vizioso di cattive rappresentazioni, di male azioni e di pessime relazioni. Ogni società, e non solo quindi il teatro sociale, per mirare al benessere delle persone, dei gruppi, delle collettività deve lavorare su tutti e tre i fronti delle rappresentazioni, delle azioni e delle relazioni alla ricerca del circolo virtuoso dell'alimentazione simbolica dell'umanità. Questi tre fronti si associano abitualmente a tre pilastri della cultura umane: il teatro, come top delle rappresentazioni, la performance, come vertice dell'azione, la festa, come massima espressione di una collettività in stato di grazia."

ontología. La performance ha permitido que el teatro se nutra de dos de sus pilares constitutivas: la fiesta y la acción social, pues la performance es el arte del aquí y ahora, de la contemporaneidad. Tal como propone Schechner (1999), el método de construcción performativo debe involucrar al sujeto, considerándolo como parte de un entorno familiar del cual forma parte. Por ello, el laboratorio es plural, involucra diversidad de puntos de vista para generar una creación de acciones sociales única. En el trabajo de laboratorio se pone en marcha la fiesta performativa, este tiempo y espacio donde es posible ingresar a una nueva sociedad: pertenecer a, ser parte de. La fiesta, permite crear un tiempo suspendido, extraordinario y subjuntivo (Ver Turner, 1986), por ende, re-afirma o re-funda las relaciones previas y nuevas, dando paso a la colectividad como familia de pertenencia, no de acogida. He aquí la equidad de relaciones con miradas creolizantes.

Si el teatro es un encuentro, está claro que a esta reunión uno debe presentarse con lo mejor de nosotros mismos, lo que no puede ser otra cosa que una desesperada sinceridad. El trabajo cotidiano de la prisión de Volterra nos ha confirmado que la necesidad y el necesitar son la base del teatro y que en aquel lugar esto es indudablemente así de evidente e inmediato que no hay posibilidad de perderse en inútiles intelectualismos, estériles divagaciones y complacencias de "*attorucoli*" [actorcillo de provincia]. El teatro en prisión se ha convertido en una especie de laboratorio donde se verifica diariamente esta necesidad, que es una de las riquezas más importantes de nuestra experiencia. Otro concepto siempre ha acompañado nuestra experiencia: la falta. Es como si todos los días nos viéramos obligados a mirar esa parte de nosotros que siente una falta y que necesita entender por qué y que quiere ser colmada. Es como olvidar el otro lado de la luna mientras miramos la parte con luz. Cada vez que olvidamos que existe este misterio, esta falta, creamos una ilusión. Una vida construida sobre ilusiones, sobre el miedo a conocer. (Punzo, 2009, pp. 204-205)²¹⁷

²¹⁷ Traducción libre de: "Se il teatro è un incontro è evidente che a quest'incontro bisogna presentarsi con il meglio di noi stessi, che non può essere altro che una disperata sincerità. Il lavoro quotidiano del carcere di Volterra ci ha confermato che la necessità e il bisogno sono la base del teatro e che in quel luogo questo è indubbiamente così evidente ed immediato che non c'è possibilità di perdersi in inutili intellettualismi, sterili divagazioni e compiacimenti da "attorucoli". Il teatro in carcere è diventato una sorta di laboratorio dove viene verificata quotidianamente questa necessità che è una delle ricchezze più importanti della nostra esperienza. Un altro concetto ha accompagnato da sempre la nostra esperienza: la mancanza. E' come se ogni giorno li fossimo obbligati a guardare quella parte di noi che senta una mancanza ed ha bisogno di capire perché e vuole essere colmata. E' come dimenticare l'altra faccia della luna mentre ne guardiamo la parte in luce. Ogni volta che dimentichiamo che esiste questo mistero, questa mancanza, ci creiamo un'illusione. Una vita costruita sulle illusioni, sulla paura di conoscere."

Este miedo debe perderse por medio de la práctica del teatro en un contexto afectivo y efectivo como el laboratorio, veremos que en cada expresión cartográfica *de* exilio se manifiesta como una parte esencial del trabajo de creación y montaje. Es el laboratorio el lugar primordial de la *différance*.

2.2.2 El laboratorio como metodología de trabajo

Con Marco De Marinis, definiré laboratorio teatral como: “una focalización experimental y empírica del hecho teatral en torno de una puesta determinada, que permite visualizar en conjunto el círculo teatral para aprehender integralmente los componentes de su bidireccionalidad escénica, es decir, el tránsito continuo del espectáculo al espectador y viceversa, en triple temporalidad.” (2005, p. 107)²¹⁸

En esta definición aparece como punto fundamental la liminalidad de las relaciones entre un conjunto de actores, realizadores y signos (el espectáculo) y los receptores (espectador) en una triple temporalidad que implica la no pasividad de los espectadores. El laboratorio es investigación y experimentación.

La distinción que a menudo sentimos entre teatro terapéutico y terapia teatral no tiene cabida en el teatro de exilio (teatro social), pues, como principio se debe entender que el teatro es más terapéutico, cuando menos objetivos terapéuticos se propone. El teatro es potencialmente terapéutico, lo que no guarda relación con la calidad del espectáculo, sin embargo, entre mayor rigor, mayor es su eficacia en cuanto a ser benéfico y sanador, como Artaud decía, en sacar la peste de la sociedad para purgarla. El teatro social está inmerso en la alteridad y la expone como una experiencia extracotidiana del otro y de sí mismo sobre un plano energético y perceptivo, como refiere Ridolfi. El teatro social actual se desarrolla en formato laboratorio, con ciertas diferencias a aquel de los años 40, 60, 70. Es decir, diferente al que desarrolla Kurapel en su

²¹⁸ Recordemos que el más conocido laboratorio teatral fue el creado por Grotowski, que experimentaba con los diversos procesos creativos de Stanislawski, Artaud, Meyerhold, Brecht, entre otros, para diferenciar el teatro de la televisión y el cine, por medio de un ‘desnudar’ (despojar) a la escena de todo aquello que no era esencial para el teatro y que impedía un contacto físico y directo con el espectador.

teatro de exilio. Sin embargo, el formato laboratorio posee una cierta cosa mágica, misteriosa a la vez que extraña (en el sentido de Kristeva).

En el laboratorio se trabaja sobre aquello que sucede mediante el establecimiento de una relación espacio-temporal y temporal con el aquí y ahora, mediada por el conductor barquero del estado del Ser, que da las coordenadas de las relaciones. El rol del conductor es el de impedir y fomentar el desarrollo de las emociones, facilitar la toma de posesión de la responsabilidad por sí mismo. No se trata de suministrar ejercicios, sino de ayudar a entrever una oportunidad de relacionarse con el otro, de mover la emoción, comunicarse. El cuerpo es un territorio inexplorado y pronto para su descubrimiento. El desafío, el riesgo, el misterio, son el *leit-motiv* central del laboratorio. Se trabaja sobre el ritmo, sobre la energía, sobre la materia: se quiere establecer la unidad mente-cuerpo. Se puede jugar, manifestar la propia verdad, crear, inventar, dirigidos hacia un objetivo central: el cambio. ¿Qué cosa cambia? El teatro nos revela una oportunidad preciosa para identificar los canales de comunicación y habilidades valiosas para la búsqueda de otro tema importante: la identidad. Todo esto en la relación: formación y motivación del grupo de trabajo. (Ridolfi, s.f., pp. 9-10)²¹⁹

Durante la investigación con las compañías estudiadas, fue posible distinguir el trabajo de laboratorio en su versión actualizada, diferente a aquella experiencia kurapeliana. La diferencia más notoria es la flexibilidad en la manera de proponer ejercicios a los actores para desarrollar sus personajes, una flexibilidad que permite una mayor búsqueda y entrega de los actores en un ambiente de trabajo riguroso pero acogedor. Esta diferencia se debe, a mi parecer, al tipo de propuesta de personajes que, en el caso de Kurapel son únicamente ideados, concebidos y escritos por él como demiurgo único de la escena. En el caso de las compañías estudiadas, los personajes son creados (junto con la dramaturgia final) entre todos los participantes, sacando de cada uno, algún aspecto que resulta único y fundamental para la escena y para el grupo. La concepción de grupo, comunidad, compañía teatral es fundamental en el teatro social italiano, no

²¹⁹ Traducción libre de: "Nel laboratorio si lavora su ciò che accade stabilendo una relazione spazio temporale con il qui e ora, mediata dal conduttore traghettatore dello stato dell'essere, che dà le coordinate della relazione. Il ruolo del conduttore è di impedire e favorire lo sviluppo di emozioni, favorire la presa in carico di responsabilità del se. Non si tratta di somministrare esercizi ma di aiutare a intravedere una opportunità di relazione con l'altro, di muovere l'emozione, comunicare. Il corpo è un territorio inesplorato di scoperta. La scommessa, il rischio, il mistero, sono leitmotiv centrali del laboratorio. Si lavora sul ritmo, sull' energia, sulla materia: si vuole stabilire l'unità corpo mente. Si può giocare, manifestare la propria verità, creare, inventare e siamo tesi a un obiettivo centrale: il cambiamento. Che cosa cambia? Il Teatro si rivela una opportunità preziosa per identificare canali di comunicazione e abilità preziose per la ricerca di un altro tema importante: l'identità. Tutto questo nella relazione: Formazione e motivazione del gruppo di lavoro."

así para el teatro de Kurapel, donde los actores son modelados centímetro a centímetro por el director-creador, sin dar pie a la propuesta en la configuración ni del espectáculo, ni de la dramaturgia, ni de los personajes. En éste caso, la participación del actor es menor, debe traducir con exactitud lo que el director le solicita, dificultando el encuentro con el otro durante la preparación de los espectáculos. Los actores kurapelianos no siempre tienen conciencia de aquello que están realizando, sino hasta el momento en el que el espectáculo se presenta frente al espectador, ya que es en ese instante cuando Kurapel se incorpora por primera vez como actor, completándose el montaje de la obra. A su vez, los personajes kurapelianos poseen características biográficas del creador, no de los actores. Los actores aportan con la diversidad de sus cuerpos, de sus voces y lenguas, con su cultura. En el teatro social italiano, los actores también aportan con su diversidad y con sus biografías, con sus palabras que crean la dramaturgia, con sus viajes y emociones escondidas que trazan trayectos espectaculares. Hay una evolución en la forma de enfrentar el trabajo, de incorporar los significados del exilio en escena y atravesando cada signo espectacular.

Durante el trabajo de laboratorio es posible experimentar múltiples sensaciones con el propio cuerpo y con su encuentro con los otros cuerpos, tan diversos de aquel paisaje corporal al que cada uno está habituado. Cuerpos negros, dorados, blancos, café, grandes, pequeños, fornidos, cuerpos marcados por los viajes y las tragedias, cuerpos que se expresan a ritmos diferentes, con cadencias y energías provenientes de otras realidades, como un gran estallido de sensaciones que no pueden menos que enriquecer el trayecto hacia nuestro propio conocimiento.

La primera fase del trabajo de laboratorio es siempre el conocimiento mutuo, del grupo, participantes y conductores juntos. Esta dinámica tiene como objeto afiatar al grupo para permitir un trabajo en confianza y, por ello, libre de inhibiciones. Para esto se propone el juego, el entrenamiento, las dinámicas de confianza y sensibilidad (como aquellas que relataré cuando me refiera al Teatro dell'Argine). Con esto, se forma una verdadera comunidad teatral, una comunidad que se sostiene más allá de la escena misma, pues “La actividad teatral abre la dimensión simbólica como reconocimiento del valor de nuestra existencia, en nuestros gestos y

en la relación con los otros y con las cosas; el contacto con los otros en el espacio escénico y su testimonio nos ayuda a recuperar el sentido de la vida.” (Ridolfi, s.f., p. 10)²²⁰

El laboratorio siempre remite a experimentación y es esta la característica principal de esta metodología. Remontémonos a la experiencia de Grotowski, quien realizó siempre un trabajo de laboratorio. Para el creador, su laboratorio debía distar por mucho de aquellos que se realizaban en su época, en palabras del propio Grotowski:

Se supone que en cada ocasión se tiene como resultado una contribución a la escena moderna: escenografía que utilice ideas electrónicas o escultóricas a la moda, música contemporánea, actores que proyectan independientemente estereotipos de circos o de cabaret. Conozco ese teatro, formé parte de él. Las producciones de nuestro Laboratorio Teatral van en otra dirección. (...) En primer lugar tratamos de evitar todo eclecticismo, intentamos rechazar la concepción de que el teatro es un complejo de disciplinas. Tratamos de definir qué es el teatro en sí mismo, lo que lo separa de otras categorías de representación o espectáculo. (2004, p. 9)

Y esa dirección consistía en búsquedas más profundas. Grotowski buscaba la esencia del teatro, su particularidad, aquello que lo definiera como tal y que lo diferenciara de las otras disciplinas, de ahí su denominación de teatro “pobre” y su vía negativa para lograr una ontología del teatro.²²¹ Es decir, quitando uno a uno los elementos que siempre han sido parte del teatro como la escenografía, la iluminación, el sonido, es posible ir identificando la esencia del arte teatral, aquello sin lo cual, el teatro deja de ser teatro. Grotowski llega a la conclusión de que “(...) el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor.” (2004, p. 9) Actor y espectador es lo único que se necesita para que se produzca el fenómeno del teatro. En este sentido, el teatro es pobre porque ha eliminado los obstáculos que no le permitían conocer su ser mismo, su esencia. Se podría decir, como afirma Mario Cantú Toscano (2012), que Dubatti tiene razón cuando afirma que el teatro sabe:

²²⁰ Traducción libre de: “L'attività teatrale apre la dimensione simbolica come riconoscimento del valore della nostra esistenza, nei nostri gesti e nel rapporto con gli altri e con le cose; il contatto con gli altri nello spazio scenico e la loro testimonianza ci aiutano a recuperare il senso della vita.”

²²¹ Grotowski afirma: “Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunicación perceptual, directa y “viva”.” (2004, p. 13)

“El teatro sabe” significa, en principio, que la escena es una poética de saberes técnicos específicos, que sólo se adquieren en la frecuentación de la escena. Saberes que impone el funcionamiento de la materialidad primaria del teatro: los cuerpos, el espacio, el tiempo del mundo viviente y la singular poíesis que se genera a partir del trabajo actoral en el convivio de artistas, técnicos y espectadores. (Dubatti, 2007, p. 25. Cit. En: Cantú Toscano, 2012, p. 18)

Para Grotowski como para Dubatti, el teatro sabe que siendo pobre ha ganado en verdad y autenticidad. A diferencia del teatro rico²²² que él veía como un teatro cleptómano que no mostraba su alma al llenarse de otras disciplinas²²³, adornando el trabajo del actor más que dejando traslucir su técnica, que por sí sola es suficientemente rica.

El trabajo de laboratorio de Grotowski, como podemos ver, dista mucho del que hizo Kurapel y del que se realiza en la actualidad en el teatro social italiano (incluiremos aquí a Czertok). Ambas experiencias – la de Kurapel y la del teatro social – buscan incorporar todas las disciplinas artísticas (y no artísticas) en pos de una nueva expresión teatral en donde el actor no sea el centro y su esencia, sino un elemento más de los signos escénicos. Kurapel expone constantemente su disgusto por las jerarquías teatrales (actor, director, personaje, iluminación, escenografía) y por la pureza del teatro (teatro sin danza, sin performance, sin literatura), en su lugar, busca una hibridación, un mestizaje que involucre todas las disciplinas dentro y fuera del arte. Este punto es fundamental en el cambio de paradigma en la concepción, no solo del teatro, sino del laboratorio como metodología de trabajo. Coinciden con esta hibridación disciplinar, las compañías de teatro social italiano que ocupan este método, resucitándolo en pleno siglo XXI como un una metodología que permite la desjerarquización de la creación misma. Es decir, permite la participación activa de todos los actores como creadores, experimentando un nuevo concepto de laboratorio como comunidad teatral.

El teatro, que encontró su esencia con Grotowski, está listo para invitar a las demás disciplinas a participar en su nueva materialidad. Es así, que la experimentación que permite el laboratorio corresponde a un trabajo comunitario artístico, en donde el director es un guía

²²² Influenciado por la teoría marxista, esta diferencia entre teatro rico y teatro pobre, responde como metáfora, a la lucha de clases.

²²³ Grotowski afirma: “El teatro rico [que] depende de la cleptomanía artística; se obtiene de otras disciplinas, se logra construyendo espectáculos híbridos”. (...) La pobreza aparece como una forma de pureza, de no contaminación, de no hibridación con otras disciplinas.” (2004, pp. 60, 61)

colaborador más que un maestro que impone las reglas del juego. En este punto, el teatro social italiano va acorde con la desjerarquización de roles clásicos del teatro, que se nos muestra distante a la propuesta de director-maestro del teatro kurapeliano.

El resultado del laboratorio es el reconocimiento de la propia capacidad de emocionarse y la gestión de las relaciones al interior del grupo de teatro. Esta es la característica fundamental de la metodología de laboratorio: “(...) la liberación del propio rol de operador y de paciente [Actor-director], lo que permite la libertad de expresión y un enfrentamiento común de las dificultades encontradas. (Ridolfi, s.f., p. 10)²²⁴

Dentro de las características del teatro laboratorio actual, podemos encontrar una fuerte presencia escénica de la diversidad corporal de los actores, multilingüismo (incluido el uso de lenguajes inventados y del *grammelot*), roles símbolo más que personajes individualizados, interdisciplinariedad y creación colectiva autobiográfica. Estas características, presentes también en los espectáculos que se crean a partir de este método de trabajo, vinculan el laboratorio actual con aquel que realizaba Kurapel dentro de una dinámica diversa como ya he mencionado.

El nuevo laboratorio promueve las relaciones teatrales entre los participantes, concibe la improvisación como una posibilidad de dar voz a los actores a partir de ejercicios de confianza y de intercambio de roles, es decir, ponerse en el lugar del otro diferente para comprenderlo desde dentro, desde las semejanzas y las dificultades de vivir como un diferente en una sociedad muchas veces intolerante. Incentiva la investigación sobre sí mismo para llegar a aquellos lugares ocultos del inconsciente que afloran en la creación confrontada con otro.

Una de las características esenciales resguarda el uso creativo y performativo de la energía como concepto que permite proyectarse escénicamente como actor y autor de las propias acciones, “(...) descubriendo así una conciencia de la energía que está en cada persona, [lo que] le permite controlar su propia emoción y mirarse profundamente sin prejuicios.” (Ridolfi, s.f., p. 10)²²⁵ Este aspecto del método de laboratorio nos acerca a lo que Ridolfi llama “sanación ritual”:

²²⁴ Traducción libre de: “(...) l'affrancamento dal proprio ruolo di operatore e di paziente, consentendo una libera espressione e un comune confrontarsi sulle difficoltà che si incontrano”

²²⁵ Traducción libre de: “(...) scoprendo quindi una consapevolezza dell'energia che è in ogni persona e che permette di controllare la propria emotività e di guardarsi nel profondo senza pregiudizi.”

Cuando el usuario desempeña cierto papel en una escena, se da cuenta del reflejo que sus palabras y movimientos producen en la audiencia, en sus compañeros, en sí mismo. Se da cuenta de que sus palabras y acciones tienen el valor de "universalidad" que permite que los diferentes interlocutores entren en contacto recíproco. Y esto permite en términos terapéuticos comprender el sentido de lo que el personaje teatral del texto está expresando, correlacionándolo con los rasgos más significativos de la propia existencia. El actor en nuestro caso se acerca a lo universal no saliendo fuera de sí, sino atrayendo dentro de sí al personaje. (Ridolfi, s.f., p. 11)²²⁶

Es así, que el valor de trabajo de laboratorio radica en su capacidad de partir la creación desde el mundo interior de cada actor para la construcción del personaje teatral dentro de una representación teatral de características rituales (comunitarias, liminales) y por ello, sagradas, en los términos de Eliade, pues, "Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante." (Eliade, 1981, p. 10) Y aquel medio cósmico se sitúa dentro y fuera de la escena, durante el espectáculo, durante los ensayos y en la propia comunidad de espectadores a la que también pertenecen los actores.

Dentro de esta sacralidad ritual del trabajo de laboratorio se encuentra el juego como instrumento para explorar nuevas posibilidades de ser en escena, de manifestar los propios sentimientos, pensamientos y emociones que normalmente no se muestran en la cotidianidad de la vida. En el juego todos poseen roles diversos e intercambiables que exigen una simplicidad en la comunicación con otros, es decir, las reglas son conocidas por todos, son idénticas para todos y por ello, todos se hallan dentro del mismo mundo, de la misma situación. Con el juego se puede enfrentar la diversidad como un elemento que es borrado por un objetivo común. En el juego, todos pueden explorar los confines del espacio simbólico teatral, pues, "La actividad teatral abre la dimensión simbólica como reconocimiento del valor de nuestra existencia, en nuestros gestos y en la relación con los otros y con las cosas; el contacto con los otros en el

²²⁶ Traducción libre de: "Nel momento in cui l'utente svolge un certo ruolo in una scena, prende consapevolezza del riflesso che le sue parole e i suoi movimenti producono sul pubblico, sui compagni, su se stesso. Diviene consapevole che le sue parole e azioni hanno in se valore di "universalità" che permette ai diversi interlocutori di entrare in contatto reciproco. E questo permette in termini terapeutici di comprendere il senso di ciò che il personaggio teatrale del testo sta esprimendo, correlandolo con i tratti più significativi della propria esistenza. L'attore nel nostro caso si avvicina all'universale non uscendo fuori di sé, ma tirando dentro di se il personaggio."

espacio escénico y su *testimonianza*²²⁷ nos ayuda a recuperar el sentido de la vida.” (Ridolfi, s.f., p. 11; La cursiva es mía)²²⁸

2.2.3 Teatro creole-transcultural

El término *teatro creole-transcultural* fue acuñado por las investigadoras teatrales italianas Maria Cristina Mauceri (Universidad de Sidney) y Marta Niccolai (Universidad College de Londres), en el libro de su autoría: “Nuevo escenario del teatro italiano. Extranjeros e italianos en el teatro contemporáneo” (2015). Quienes lo definen como un aspecto innovador del teatro actual: “El aspecto más innovadores es el carácter dialógico del teatro que hemos definido ‘creole-transcultural’ desde los dramaturgos que han querido la participación del extranjero en las diversas fases de la producción del espectáculo.” (Maureci y Niccolai, 2015b)²²⁹ Las autoras parten de los conceptos teóricos de Édouard Glissant (“Poética del diverso”, 2004) y de Armando Gnisci (“Creolizzare l’Europa”, 2006) y desarrollan un análisis que resulta esclarecedor para las nuevas prácticas teatrales que se dan en un mundo cada vez más diverso debido a los procesos de inmigración.

Para Glissant, existe una poética de la creolización (1998) que corresponde con lo que Gnisci llama la transculturación europea. Ambos conceptos se han usado indistintamente en los estudios literarios y culturales europeos de los últimos años. Sin embargo, ya en los años 90, Gnisci comenzaba a hablar de Creolización como una posibilidad de encuentro entre culturas diversas. Se debe entender que el término creole proviene del lenguaje hablado en algunas partes del Caribe pero que con la globalización ha devenido un término que designa la mezcla entre

²²⁷ *Testimonianza* es una palabra italiana. “Tanto en el sentido de ‘acto de testimonio’, y en el extenso ‘declaración, demostrar que se hace nota de algo’, la palabra *testimonianza* se remonta a los primeros siglos de la lengua italiana escrita (a finales del XIII y principios del siglo XIV). En el más amplio sentido jurídico puramente ‘declaración ante el tribunal u otra autoridad’. *Testimonianza* se encuentra en el maestro de retórica de Dante, Brunetto Latini («Se fai testimonianza, / sia piena di leanza», cioè di lealtà).” (Enciclopedia Italiana. Treccani.it) Se ha optado por mantener este término en la traducción por ser más preciso cuando se habla de dar testimonio con lealtad.

²²⁸ Traducción libre de: “L’attività teatrale apre la dimensione simbolica come riconoscimento del valore della nostra esistenza, nei nostri gesti e nel rapporto con gli altri e con le cose; il contatto con gli altri nello spazio scenico e la loro testimonianza ci aiutano a recuperare il senso della vita.”

²²⁹ Traducción libre de: “L’aspetto più innovativo è il carattere dialogico del teatro che abbiamo definito ‘creole transculturale’ dei drammaturghi che hanno voluto la partecipazione dello straniero nelle diverse fasi della produzione dello spettacolo.”

culturas diversas, lo que implica otros conceptos como el multilingüismo y el multiculturalismo. Recordemos que el concepto de transculturación fue teorizado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en los años 40, sin embargo hoy, se le ha asimilado dentro del concepto de creolización ya que abarca un espectro más amplio de significados y características (Ver Benitez-Rojo, 2010, p. 150), pues, “se trata de procesos en los cuales dos o más culturas se encuentran y evolucionan juntas, produciendo algo nuevo, que aunque considera características de las culturas originarias es distinto.” (Maureci y Niccolai, 2015a, p. 10)²³⁰ La particularidad del concepto de creolización consiste en su característica de imprevisibilidad que adquiere la diversidad, pues, como afirma Glissant, “la creolización es el mestizaje con el valor agregado de lo imprevisto” (1998, p. 17 Cit. En: Maureci y Niccolai, 2015a, p. 10)²³¹ a lo que Gnisci agrega: “La transculturación ayuda a reconocer como evidente la tendencia propia de cada cultura a hibridarse con otras culturas y a generar nuevas formas ‘creole’ e imprevisibles.” (2013, p. 90 Cit. En: Maureci y Niccolai, 2015a, pp. 10-11)²³²

El aspecto imprevisible que ambos teóricos mencionan se refiere a las interminables combinaciones que dicho mestizaje puede realizar en/con cada cultura y a los resultados a los que se puede llegar. A su vez, hace referencia al sufijo ‘acción’ en el concepto de transculturación que nos lleva a pensar en el “hacer juntos” en pos de una transformación que involucra tanto a europeos (ciudadanos) como a inmigrantes (extranjeros). Para Maureci y Niccolai, esta transformación se da en “un proyecto compuesto por tres movimientos diacrónicos y sincrónicos: Decolonización, Creolización y Mundialización.” (2015a, p. 11)²³³ En este sentido, si bien se parte el análisis desde un contexto de inmigración en Europa, podemos parangonar estos conceptos dentro de un contexto Latinoamericano y, particularmente, Chileno. Pues la inmigración “negra” en Chile, proveniente principalmente del Caribe (Haití), lo que hace de este nuevo concepto de teatro, un objeto pertinente, urgente y contingente de estudio. Cuando

²³⁰ Traducción libre de: “Si tratta di processi in cui due o più culture si incontrano e evolvono, producendo qualcosa di nuovo che pur ritenendo caratteristiche delle culture originali, è diverso.”

²³¹ Traducción libre de: “la creolizzazione è il meticcio con il valore aggiunto dell’imprevisto.”

²³² Traducción libre de: “La Transculturazione aiuta a riconoscere come evidente la tendenza propria di ogni cultura a ibridarsi con altre culture e a generare nuove forme “creole” e imprevedibili.”

²³³ Traducción libre de: “un progetto composto da tre movimenti diacronici e sincronici: “Decolonizzazione, Creolizzazione e Mondializzazione.”

las autoras hablan de mundialización, se refieren justamente al proceso de apertura cultural que se lleva a cabo producto del constante movimiento de inmigrantes de diversas culturas, pero también se refiere a la proyección de la propia cultura en el mundo, es decir, un movimiento hacia ambos lados: el país de origen y el país de llegada.

Es justamente en este proceso de intercambios, que se manifiesta concretamente la importancia de la poética creole como una poética de la acción performativa de/con la diversidad cultural y artística, pues:

La poética creole porta consigo también el efecto de poner en escena una estética transcultural de las artes cooperativas por excelencia (teatro, música y cine) que nacen del encuentro de personas, historias y civilizaciones diversas. Los artistas teatrales crean algo nuevo porque es la forma propia del teatro lo que lo hace llegar a ser transcultural. Mientras aplicada a la literatura de la migración la ‘creolización’ indica una poética, en el teatro creole-transcultural el término se convierte en algo concreto porque se instaura una relación entre los miembros de una compañía donde el contacto sucede como una mezcla de técnicas performativas que producen una diversidad imprevista pero buscada y querida. (Maureci y Niccolai, 2015a, p. 11)²³⁴

El teatro es por naturaleza cooperativo y es éste el aspecto que permite que sea considerado un arte de acción y relación. Si este teatro adopta una poética creole-transcultural, se convierte en el reflejo de nuestro tiempo y en una herramienta de investigación y creación escénica que está cambiando las formas de concebir el arte, hasta el momento, bastante fuera de las culturas del mundo. Es con la poética creole-transcultural, que el concepto de globalización se vuelve rizomático, realizando puentes e hipervínculos sin frontera. Imprevisible como el rizoma, el teatro creole-transcultural permite múltiples conexiones que colaboran entre sí sin perder el origen, sino más bien, teniendo siempre el origen como territorio en devenir, como núcleo móvil de infinitas nuevas hibridaciones artístico-culturales.

²³⁴ Traducción libre de: “La poetica creola porta con sé anche l’effetto di mettere in scena un’estetica transculturale delle arti cooperative per eccellenza (teatro, musica e cinema) che nascono dall’incontro di persone, storie e civiltà diverse. Gli artisti teatrali creano qualcosa di nuovo perché è la forma stessa del teatro che lo fa diventare transculturale.5Mentre applicata alla letteratura della migrazione la “creolizzazione” indica una poetica, nel teatro creole-transculturale il termine diventa più concreto perché si instaura un rapporto tra i membri di una compagnia dove il contatto avviene come mescolanza di tecniche performative che producono una diversità imprevista ma ricercata e voluta.”

Un rizoma como un tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. Pero hay plantas con raíz y raicilla que desde otros puntos de vista también pueden ser consideradas rizomorfas (...) En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos. (Deleuze y Guattari, 2010, pp. 12-13).

El teatro creole-transcultural es rizomático y rizomórfico y, a su vez, provoca relaciones rizomáticas con el entorno. A diferencia de una línea molar – siguiendo a Deleuze y Guattari – el rizoma es una línea molecular o de fuga, por ello, imprevisible en todo lo que comporta de heterogéneo, de fluido, de múltiple y de movimiento constante. El rizoma provoca agenciamientos, es decir, “la ampliación de sus dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones.” (Aladino, 2015) Lo importante del agenciamiento es, justamente su poder de generar alianzas, contagios y epidemias que se producen en esta multiplicidad heterogénea que no admite estancamientos en formas de pensamiento arbóreas o molares. El devenir es el territorio. El teatro creole-transcultural provoca agenciamientos al realizar cruces entre culturas, lenguas, ideas, artes que se territorializan y desterritorializan en un movimiento perpetuo. Desterritorialización ya que se haya en constante desplazamiento dinámico, por ello, es imposible fijarlo en una estructura que permita un análisis convencional. Es más bien, analizado desde un pensamiento en devenir que constituye una cartografía teatral más que una teatralidad que tiende a fijar una estructura para ser reproducida. En este sentido, Deleuze y Guattari aclaran que: “La lógica del árbol, es una lógica del calco y de la reproducción (...) los calcos son como las hojas del árbol”. (2010, p. 16). Aquí, como comenta Aladino (2015), debemos entender el calco como una uniformidad homogénea que reproduce modelos prefijados. Es por ello, que se vuelve más pertinente hablar de cartografía teatral que de teatralidad cuando nos referimos a teatro creole-transcultural, pues no fija métodos de creación ni de actuación ni de dirección, más bien, crea conexiones siempre cambiantes entre diversos métodos provenientes de diversas fuentes, realizando mapas experimentales que actúan sobre lo real. Un mapa es siempre una creación de circuitos de pensamientos divergentes, pues señala territorios posibles que serán borrados y redibujados por cada cartografista que lo lea,

poniendo en crisis su origen para impedir que el pensamiento se detenga. El mapa no es jerárquico, pues la jerarquía implica un territorio fijo y una memoria organizada y estructurada que permita reconocer dicha jerarquía y la posición que se ocupa dentro de ella. (Ver Deleuze y Guattari, 2010, pp. 20-21)

El teatro creole-transcultural es eminentemente cooperativo, ya sea en la participación de la producción dramática, en la actuación (danza, música multimedia) o en la creación y puesta en escena del espectáculo teatral. En este sentido, 'lo extranjero' se torna un concepto molecular que insta a cambiar, renovar el teatro contemporáneo por medio de la extranjería de los artistas, sean de la nacionalidad que sean, pues, un artista debe ser siempre un extranjero, lo que significa: "quedarse fuera en modo de poder observar el mundo en el que vive con una mirada extrañada y ver así, aquello que ningún otro puede ver." (Floridia, 2013)²³⁵ En palabras de Agamben (2008), el artista debe ser un contemporáneo en el sentido de entablar una relación con el propio tiempo:

(...) una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfasaje y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella. (...) contemporáneo es aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad. (...) Percibir en la oscuridad del presente esta luz que busca alcanzarnos y no puede hacerlo, ello significa ser contemporáneos. Por ello los contemporáneos son raros. Y por ello ser contemporáneos es, sobre todo, una cuestión de coraje: porque significa ser capaces no sólo de tener fija la mirada en la oscuridad de la época, sino también percibir en aquella oscuridad una luz que, directa, versándonos, se aleja infinitamente de nosotros. Es decir, aun: ser puntuales en una cita a la que se puede solo faltar. (Agamben, 2011, pp. 2, 3, 4)

Tanto el extranjero como el artista, ambos contemporáneos, viven en los márgenes y al margen del sistema social sin correr el riesgo de ser asimilados, como analizan Maureci y Niccolai (2015a). Esta característica permite aventurar cambios en los contextos en los que se insertan. Así, el teatro creole-transcultural fija la mirada en la oscuridad y percibe la luz que se

²³⁵ Traducción libre de: "(...) restare fuori in modo da potere osservare il mondo in cui vive con uno sguardo straniato e vedere così quello che nessun altro vede".

aleja por medio de la colaboración que se da en el trabajo de laboratorio que lo precede. También sobre la escena, donde el cuerpo extranjero adquiere visibilidad estética y social, ya que se ve inserto en un espacio insólito, de la no pertenencia para el imaginario social que lo percibe como vendedor ambulante o pobre e inculto.

2.2.4 Antecedentes del teatro creole-transcultural en Italia²³⁶

Una de las compañías pioneras en este tipo de teatro es el Teatro delle Albe, compañía italiana que inicia su trabajo en 1988 con inmigrantes africanos que se desempeñaban como vendedores ambulantes en las playas romagnolas. El Teatro delle Albe es la compañía pionera que dará origen al teatro creole-transcultural que conocemos hoy. Otra compañía pionera es Mascherenere dirigida por Leonardo Gazzola, formado como actor y director en Camerun, Teatro dell'Argine que actualmente dirige Micaela Casalboni, Cantieri Meticci de Pietro Floridia y Teatro di Nascosto de Annette Henneman. En cuanto a compañías que han abierto un debate sobre el significado de la inmigración en Italia y la problemática de la discriminación, tenemos a Sonia Antinori y Fiorenza Menni del Teatrino Clandestino, Daniele Lamuraglia de Teatro del Legame, la Compagnia Almateatro y la Compagnia delle poete (que dan una perspectiva de género a la transculturalidad). Desde la dramaturgia, es fundamental el aporte del argentino César Brie.

De todas estas iniciativas teatrales, las que han permanecido realizando un teatro creole-transcultural, tal como lo he definido, un teatro rizomático, son el Teatro dell'Argine de Micaela Casalboni y Cantieri Meticci de Pietro Floridia. Estos dos grupos teatrales han realizado experimentaciones que les alejan del teatro dramático de autor para realizar creaciones colectivas basadas en la metodología de laboratorio.

²³⁶ En este punto he dejado fuera un sin número de otras compañías que, sin duda alguna, se hallan dentro de los antecedentes del teatro creole-transcultural italiano. Esta omisión responde al objetivo metodológico de esta investigación que privilegia la focalización en el estudio de las características de este tipo de teatro, citando uno o dos ejemplos a considerar, por sobre la realización de estudios monográficos e históricos de las variadas compañías involucradas. Algunas compañías importantes que no se mencionan o estudian en esta investigación son: Teatro due mondi de Faenza, Alma teatro de Torino, Compagnia della fortezza de Volterra, entre muchas otras.

El teatro, antes que la literatura, se aventura con el primer espectáculo interétnico en Ravenna en 1988. Se trata de “Ruth, Romagna più Africa uguale” de Teatro delle Albe. Este espectáculo se concibe como el antecedente del teatro creole-transcultural en Italia. El nombre de la compañía dirigida por Marco Martinelli, se inspira en la primera obra dramática escrita por el poeta belga Emile Verhaeren (*Les Aubes*, 1898), significando el amanecer del teatro creole. La compañía fue creada por cuatro romagnoli, el director Martinelli, Ermanna Montanari, Luigi Dadina y Marcella Nonni, a los que se suman un grupo de inmigrantes senegaleses, realizando un cruce entre “la cultura blanca y la cultura de estos invasores alienígenas, poniendo en escena ojos y cerebros negros (...) así las Albe se convirtieron en afroromagnole.” (Martinelli, 1988, p. 11)²³⁷ Martinelli ya había participado en algunos espectáculos en África antes de 1988, pero luego de una charla dada por un geólogo de la Universidad de Bologna, el doctor Ricci Lucchi, que declara que el bajosuelo de la Emilia Romagna es africano, es cuando siente la urgente necesidad de iniciar un trabajo de colaboración e integración de las culturas blanca y negra. (Ver Maureci y Niccolai, 2015a)

Frente a la creciente presencia de inmigrantes africanos en las playas romagnolas, Martinelli advierte un profundo cambio de época que se estaba dando en Europa y el mundo, se trataba de una ‘invasión de inmigrantes’, como la llama el autor, producto del hambre, la miseria, la falta de oportunidades en sus propios países, muchos de ellos invadidos por potencias que buscaban el enriquecimiento propio.

Desde este ‘darse cuenta’ de la inmigración, nace el proyecto Teatro delle Albe, con el objetivo de investigar la difícil integración de los inmigrantes africanos en Italia. Martinelli se dirige a las playas “donde estaba nuestra África, en la Marina de Ravenna, sobre la playa, para tomar un pedazo de sociedad africana trasplantado aquí y portarlo sobre la escena, con su naturaleza áspera, no acabada, no teatral, personas con su dignidad y su cultura.” (Maureci y Niccolai, 2015a, p. 20)²³⁸ Estos hombres eran los vendedores ambulantes senegaleses Iba Babou, Abibou N’Diaye y Khadim Thiam, que permanecieron en la compañía hasta 1989. Luego se

²³⁷ Traducción libre de: “la cultura bianca e la cultura di questi alieni invasori, mettendo in scena occhi e cervelli neri (...) così le Albe sono diventate afroromagnole.”

²³⁸ Traducción libre de: “dove era la nostra Africa, a Marina di Ravenna, sulla spiaggia, a prendere un pezzo di società africana trapiantato qui e portarlo sulla scena, con la sua natura grezza, non rifinita, non teatrale, persone con la loro dignità e la loro cultura.”

unieron Mor Awa Niang, Mandiaye N'Diaye y El Hadji Niang que continuaron su colaboración por 10 años.²³⁹

La poética adoptada por Teatro delle Albe surge a partir de una intensa búsqueda de un lenguaje que les enseñara a convivir (Battisti, 1996), una necesidad por intercambiar experiencias, ideas, tradiciones, creencias, que enriquecieran la labor escénica y dieran visibilidad a la “mutación transcultural” que atravesaba Italia. “Nosotros estamos en medio de una gran mutación (...) Las Albe trabajan porque tal mutación ocurra en el signo de escuchar, el emblema que preferimos es aquel de dos largas orejas de asno.” (Lorenzoni, Martinelli, 1998, p. 131)²⁴⁰ Las orejas de asno a las que los autores hacen referencia apuntan al concepto de “Asinidad” de Giordano Bruno, concepto ambivalente que el filósofo define desde tres aristas: la negatividad de la asinidad, la positividad de la asinidad y la Santa asinidad (como una aguda crítica al cristianismo, la Iglesia Católica, las religiones protestantes y el aristotelismo y escepticismo).

La asinidad que expone Bruno en sus escritos, principalmente en “Cábala del caballo Pegaso” (Londres, 1585), se centra en la figura del Asno como la magnífica representación de la ignorancia en su valor de ambivalencia que lo vuelve un objeto de estudio filosófico. La ignorancia, para Bruno, es una condición del saber y un motor para la actividad, a su vez, es la “pasividad, inercia e indolencia.” (Velázquez, 2002, p. 102). En la figura del Pegaso se ha ejemplificado la ambivalencia del asno que, por portar alas, ha sido nombrado caballo. El asno, figura menospreciada por muchos, guarda un simbolismo complejo que Bruno estudia en varias de sus obras. El asno, como la ignorancia, posee “tres pares antitéticos: benéfico/demoniaco, poderoso/humilde y sabio/ignorante.” (Velázquez, 2002, p. 102). Bruno critica a sus contemporáneos por el tratamiento superficial que han dado al estudio de la ambivalencia del asno como símbolo de la ignorancia. El filósofo propone un estudio más amplio y profundo de su significado, dando fuerza a los aspectos positivos y negativos del mismo. Para Bruno, la positividad de la asinidad se centra en pensarla como una condición de la sabiduría. Para

²³⁹ Algunos de los actores, sin tener experiencia teatral previa, provenían de familias de *Griot*, familias de narradores que transmiten la cultura y el saber por medio de la oralidad. Constituyen castas que permanecen en el tiempo hasta nuestros días en muchos países africanos. (Ver Maureci y Niccolai, 2015a)

²⁴⁰ Traducción libre de: “Noi siamo nel pieno di una grande mutazione (...) Le Albe lavorano perché tale mutazione avvenga nel segno dell’ascolto, l’emblema che preferiamo è quello di due lunghe orecchie asinine.”

Velázquez, la asinidad como la ignorancia, es la mediadora entre el saber y la verdad, “gracias a esta conciencia de la propia limitación, así como al espíritu paciente, humilde y constante, el hombre puede alcanzar la verdad mediante su acción permanente sobre la naturaleza.” (2002, p. 103) El hombre alcanza la verdad en la figura del filósofo pero para ello debe ser paciente, humilde y sobrio como el asno, debe ser perseverante y portar la espada del conocimiento como guía en su camino hacia la luz. El conocimiento no puede ser alcanzado por medio de la inmovilidad o la pasividad, pues la naturaleza es siempre movimiento y su conocimiento requiere moverse con ella. Para Bruno, este tipo de asno es escaso en el mundo, un ser raro, pues requiere de un esfuerzo permanente, de altura y fuerza de espíritu. “En suma, el elogio bruniano de la asinidad, dirigida a la asinidad positiva, se deriva del principio de la mutación universal y de su correlato en la esfera del hombre, quien no puede dejar de expresar en su vida el movimiento, la mutación y la actividad de la vida universal.” (Velázquez, 2002, p. 104). Es decir, para alcanzar la sabiduría es fundamental poseer la ignorancia que impulsa la búsqueda del conocimiento. Entre más ignorante se sepa un hombre, más cercano estará a la sabiduría y la verdad, pues la buscará sin detenerse, nunca se saciará de saber, cada cosa que aprenda será un peldaño más de su propia conciencia de la ignorancia que lo habita. Aspecto que Descartes (1987) tomaría posteriormente como uno de los puntos clave de su filosofía, manifestando que es preferible la ignorancia positiva que una serie de conocimientos fragmentados y erróneos y, con ello, desconocer la propia ignorancia de saberes: "Tantas dudas y errores me embargaban que, habiendo intentado instruirme, me parecía no haber alcanzado resultado alguno si exceptuamos el progresivo descubrimiento de mi ignorancia." (Descartes, 1987, p. 5). Para el filósofo francés, la movilidad constante al que conduce la ignorancia se debe alcanzar por medio de la constructividad, es decir, por medio de una disposición activa y desprejuiciada del intelecto, olvidar lo aprendido en la infancia y cuestionar aquello que siempre se ha mantenido como verdad fija y opinión común. Para Descartes, este aspecto es la base del método analítico, único método que conduce al auténtico saber. Para Descartes como para Bruno, este método se alcanza por la vía de la doctrina y el conocimiento racional.

Pero Bruno también menciona el aspecto negativo de la asinidad,

(...) otros [padecen] de la llamada ignorancia de prava disposición y los tales cuanto menos saben y más embebidos están de falsas informaciones tanto más creen saber, por lo que para informarse de la verdad necesitan de un doble esfuerzo, esto es, deben abandonar el hábito contrario y adquirir el otro. Otros individuos están afectados de aquella ignorancia ensalzada como adquisición divina y son los que ni afirmando ni pensando saber, resultan ser verdaderamente doctos por reducirse a aquella gloriosísima asinidad y locura. (Bruno, 1990, p. 109)

En su carácter ambivalente, la asinidad negativa es aquella que porta la bandera del ocio, el estancamiento, la necedad, la pasividad. La negación absoluta de todo pues tiene pavor a afirmar o a decidir o a definir nada, acepta pasivamente lo que es aceptado por todos sin cuestionar o criticar, pues le resulta más cómodo. Otro tipo de asno negativo es aquel que afirma saberlo todo, posee seguridad aunque no pueda demostrar con evidencias aquello que afirma conocer a fondo. Es decir, el pedante. Para Bruno, es negativo tanto aquel escéptico como el pedante, el primero por su fatiga constante y su necesidad de obtener notoriedad mediante el recurso fácil, culpando a la naturaleza de las cosas y no a la mala comprensión de la misma. El segundo, el pedante, siempre dirá sí a todo, hablará poco para no equivocarse, mantendrá silencio con mirada sabia, como el burro de Zaratustra: "Él no habla, excepto para decir siempre sí al mundo que lo creó: así alaba a su mundo. Su astucia es la que no habla: de este modo rara vez se equivoca". (Nietzsche, 1981, p. 415). Entendamos que para Bruno, como comenta Velázquez, el error de las interpretaciones del saber no es el problema importante, sino la actitud obstinada de empecinamiento frente a la fijación de un saber sin cuestionarlo.

Un tercer asno se nos presenta también de forma negativa, este es el peor de los asnos para Bruno, es la Santa asinidad, es decir, el centro de toda la negatividad del asno se encuentra reunida en la cristiandad. La Santa asinidad no solo es pedante y escéptica sino que promueve ambas actitudes y las premia. Busca la pasividad absoluta y castiga el movimiento de la curiosidad ignorante. Bruno expone esta crítica por medio del elogio sarcástico e irónico en "El elogio del asno":

¡Santa asinidad, santa ignorancia,
santa estulticia y pía devoción!,
solo tú puedes hacer las almas tan buenas
que el ingenio y el estudio humanos no las alcanza.

No llega fatigosa vigilancia
del arte o invención cualquiera
ni contemplación de sabios
al cielo donde edificas la morada.
¿De qué os vale, curiosos, estudiar,
querer saber qué hace la naturaleza (...)
La santa asinidad de eso no se cuida;
con las manos juntas y de rodillas quiere estar,
esperando de Dios su buenaventura. (...) (Bruno, 1990, p. 79)

Sin lugar a dudas, Giordano Bruno conoce al ser humano en todas sus aristas, ha alcanzado una verdad y ha debido pagar con su vida por ello. Es condenado por la Santa Inquisición Católica a arder en la hoguera un 17 de febrero de 1600 a la edad de 51 (o 52) años, en Campo dei Fiori, Roma.

Volviendo a Teatro delle Albe, las orejas de asno que ellos proclaman como emblema hace referencia al aspecto positivo de la asinidad de Bruno, es decir, observar la realidad con una mirada extrañada, tolerante, dinámica, abierta a la relación con aquel que es diverso y que tiene ideas opuestas a las propias, no con un acercamiento ‘caritativo’, sino, como punto de partida para un conocimiento compartido impulsado por la ignorancia del otro, del extranjero. Para su director, Martinelli, este teatro es ‘políttttttico’ y repite 7 veces la T para distinguirlo de la concepción tradicional de lo político en el teatro. En Le Albe, lo político se da como una ‘no búsqueda’ de respuestas ni soluciones. Se da por medio de un planteamiento constante de dudas e inquietudes, así, es el espectador el que debe buscar sus propias respuestas sin prejuicios ni preconcepciones dictadas desde la escena. (Ver Lorenzoni, Martinelli, 1998, p. 63) Para ello, continúa Martinelli, el teatro debe mostrar su cuerpo herido, el teatro debe ser un ‘teatro de carne’ y no de las buenas maneras (Martinelli, 1988, p. 8). El teatro de carne nace de la fusión que se produce entre el cuerpo del actor y la palabra, es decir, entre el actor y el texto que parte siempre del cuerpo del actor y de su energía creativa.

Así, el texto se transforma en una verdadera ‘puesta en vida’, concepto fundamental para la compañía y que viene a significar un opuesto a la puesta en escena. La puesta en vida funda la relación entre el texto que el actor pronuncia sobre el escenario y su experiencia y vivencia como

ser humano. Como ejemplo de esta puesta en vida (*Messa in vita*), Martinelli propone una escena donde los senegaleses interpretan migrantes.

El trabajo de Le Albe toma textos clásicos del teatro (Aristófanes, Plauto, Goldoni, Jarry) y realiza una relectura y reescritura escénica, inspirado en la realidad que se vive como migrante y como italiano en el encuentro mutuo. Así, inserta los significados de la migración como signo escénico, tal como hiciera Kurapel con su teatro de Exilio. Martinelli crea un territorio liminal que refleja un deseo de sociedad que aún no es posible, como expresa el escritor senegalés Saidou Moussa Ba: “(...) inmigrantes e italianos juntos sobre el escenario transmiten un mensaje, en algún modo proponen un propio modelo de sociedad, hacen del teatro un arma de batalla donde la propuesta resulta ser realidad concreta.” (Ba, 1995, p. 100)²⁴¹

Este territorio se funda dentro de un mestizaje artístico que celebra las diferencias, como aclaran Maureci y Niccolai (2015a), indicando el encuentro entre seres humanos en el diálogo y el intercambio de experiencias y vivencias, de sentires y saberes, en el sentido de Bruno. La creolización de estos espectáculos se plasma gracias a una colaboración equitativa, donde todos los agentes involucrados tienen algo que decir. El teatro delle Albe es el primer ejemplo de mestizaje artístico en Italia, el primer teatro creole-transcultural que insta a un cambio completo en la forma de hacer teatro, de investigar el teatro y de ver el teatro como un fenómeno que rompe las estructuras tradicionales de producción de sentido.

Le Albe indagan en las tradiciones culturales senegaleses y romagnolas, percibiendo en la práctica, que son más las semejanzas que las diferencias y aquellas diferencias que existen aportan un nuevo conocimiento para ambas partes. La mixtura de conocimientos encontrados por medio de la investigación escénica, configuran un tercer espacio de contrapuntos complementarios. El mestizaje artístico del teatro creole-transcultural conduce al descubrimiento concreto de la propia alteridad y, con ello, a la revaloración de la propia cultura.

Las obras de la compañía Teatro delle Albe presentan características que luego serían las constantes del teatro creole, como son:

²⁴¹ Traducción libre de: “(...) immigrati e italiani insieme sul palcoscenico trasmettono un messaggio, in qualche modo propongono il loro modello di società, fanno del teatro un’arma di battaglia dove la proposta diventa realtà concreta.”

(...) los personajes italianos son caricaturas que corresponden al cliché del italiano ignorante y racista; los personajes senegaleses adhieren al rol que poseen en la vida, esto es, son migrantes, pero son irónicos y críticos con los italianos. La ironía y la parodia, estrategias típicas de la llamada escritura postcolonial, así como volcar perspectivas y roles, caracterizan estos espectáculos con el intento, como veremos, de desafiar a la autoridad y el poder de los occidentales autóctonos. El plurilingüismo es otra constante; sobre la escena se habla italiano, wólof y dialecto romagnolo y en algunos casos también el francés; la lengua del colonizador del Senegal.” (Maureci y Niccolai, 2015a, p. 24)²⁴²

Otras características son la interpretación no lineal de los textos, la puesta en vida de la alteridad como signo constitutivo de la estructura escénica (o más bien, la antiestructura), a su vez, el uso del humor negro como elemento que provoca una risa amarga cuando se descubren las profundidades de las situaciones paradójicas de la trama, un humor trágico, como lo han definido las autoras Maureci y Niccolai, que tiene como resultado una tensión crítica en la relación del autóctono con el extranjero. Esta tensión atraviesa la escena con signos como el contraste entre luz y oscuridad que juega con los simbolismos del blanco y el negro. La presencia de estos contrastes extraña al espectador y lo enfrenta con sus propios fantasmas desde el inicio, cuando ven entrar al teatro, como un espectador más, a los africanos-actores, sin saber que forman parte de las obras: “Pero ¿quién los autoriza? ¿La dirección del teatro ha enloquecido? (...) ¿cuánto cuesta el encendedor? ¿Mil? Pero ¿funciona? Habrá que confiar. (...) Los escuchas a estos negritos, hablan italiano con el acento romagnol!” (TI, p. 21 Cit. En: Maureci y Niccolai, 2015a, p. 26)²⁴³ Estas reacciones, lamentablemente habituales, que abren la obra “Ruth, Romagna piú Africa uguale” (1988), son el primer paso de ruptura del territorio que provoca la visibilización del extranjero y su inversión de rol en el teatro creole. Otra característica dada por la parodia es la mimesis en los términos de Bhabha, la *mimicry*, que insta a la repetición de un comportamiento o creencia del colonizador con una distancia crítica que pone el acento en la diferencia en lugar de la semejanza. (Ver Hutcheon, 2000, p. 32). Sin

²⁴² Traducción libre de: “(...) i personaggi italiani sono caricature che corrispondono al cliché dell’italiano ignorante e razzista; i personaggi senegalesi aderiscono al ruolo che hanno nella vita, cioè sono migranti, ma sono ironici e critici verso gli italiani. L’ironia e la parodia, strategie tipiche della cosiddetta scrittura postcoloniale, come pure il rovesciamento della prospettiva e dei ruoli, caratterizzano questi spettacoli con l’intento, come vedremo in seguito, di sfidare l’autorità e il potere degli autoctoni occidentali. Il plurilinguismo è un’altra costante; sulla scena si parla italiano, wolof e dialetto romagnolo e in alcuni casi anche francese, la lingua del colonizzatore del Senegal.”

²⁴³ Traducción libre de: “Ma chi li autorizza? La direzione del teatro è impazzita? (...) Quanto costa l’accendino? Mille? Ma funziona? Vatti a fidare. (...) Li senti questi negretti, parlano italiano con la cadenza romagnola!” (TI, p. 21).”

embargo, ¿cuál es la diferencia que acentúa el teatro creole por medio de la parodia?, esta diferencia consiste en la conciencia, en el saberse despojado de todo por el poder colonizador. Pero para producir el cruce de miradas equitativas, la crítica de los extranjeros se hace presente también de forma paródica, planteando la pregunta ¿y si el extranjero fueras tú? Con ello, se introduce el concepto de la apropiación, tanto del lugar físico como simbólico del extranjero en “MÍ” Europa-África. La pertenencia del espacio y el cuestionamiento de la propiedad. ¿Y si la Europa fuera Mía?

Importante es destacar que esta compañía es la primera en Italia en utilizar el multilingüismo, tratando el tema de la inmigración no solo como punto central de la trama, sino, como signo de la inmigración. Al introducir la lengua wólof de los senegaleses enfrentan al espectador al real y concreto significado de la alteridad, pues no comprenden lo que se hablan entre ellos, misma situación que los senegaleses experimentan a su llegada a Italia. Esta performance multilingüe, como la llaman Maureci y Niccolai, permite a su vez, la desmarginalización de la lengua y del pensamiento, pues el wólof es una lengua oficial en Senegal, en cambio, el dialecto romagnolo es solo conocido por una región de Italia. Cuando los extranjeros hablan la lengua italiana es por medio del efecto de distanciamiento brechtiano, es decir, de la voz traficada por un medio electroacústico. Los senegaleses hablan italiano por medio de audios registrados y reproducidos en escena.

Otro elemento presente en el teatro creole es el travestismo, hermafroditismo y el antropomorfismo, como en la obra “Siamo asini o pedanti” (1989) del Teatro delle Albe, donde aparece un personaje extrañante: Fatima posee un cuerpo femenino, un órgano sexual masculino y orejas de asno. El personaje extraña toda concepción de género, raza, herencia genética, haciendo que el debate del cuerpo travestido sea solo una pequeña isla frente a temas de xenofobia contemporáneos. El diferente no solo lo es por su género, cosa que pasa a segundo plano frente al extranjero, aquí, el cuerpo es fragmentado en todas las posibles representaciones, humanas y animales, como si la ignorancia de las orejas de asno fueran un nuevo género sexual, un género del conocimiento que es igualmente discriminado en las sociedades actuales, conocer al diferente pareciera ser un travestismo del pensamiento y de la experiencia fundante de la alteridad y de la humanidad misma.

Estas características configuran una nueva teatralidad transcultural o más bien, una cartografía teatral que renueva la escena y no solo, sino, el pensamiento teatral, rompiendo los cimientos fijos de una concepción estable de teatro que no tiene cabida en la nueva geografía que está presentándose en el mundo entero.

2.3 Compañía Teatro dell'Argine: La creación creole-transcultural

La palabra Argine proviene del latín vulgar *arger - ěris* y del clásico *agger – ěris*. Posee dos acepciones: la primera significa terraplén que sirve para contener las aguas en una inundación. También, muro de contención que detiene las aguas del curso de un río. En su segunda acepción, significa refugio, defensa frente a una enfermedad o la locura, refugio moral. (Treccani *online*) El Teatro dell'Argine nace el 17 de mayo de 1994, cuando un grupo de jóvenes actores se reúnen a compartir sueños e ideas comunes de lo que imaginaban como un teatro que cambiara la sociedad contemporánea. Nace como asociación con sede en San Lazzaro de Savena (Bologna), convirtiéndose, posteriormente, en una cooperativa social. El director artístico de la compañía era Salvatore Cardone y los objetivos abarcaban dos líneas: una formativa (para público de la comunidad) y otra artística (creación de espectáculos). Luego incorporaron el estudio y la investigación como parte de sus objetivos creativos. Posteriormente, será Pietro Floridia el director artístico de la compañía hasta el año 2014. La asociación comienza a ofrecer numerosos laboratorios teatrales para niños, jóvenes y adultos de San Lazzaro. Sus primeros espectáculos se realizan en espacios abiertos como plazas o centros urbanos y dentro de sus temáticas se hallaba la necesidad de hacer teatro a pesar de no tener un espacio propio para la creación, correspondiendo con la propia necesidad del grupo de tener un espacio teatral.



Figura 34: Micaela Casalboni, Directora del Teatro dell'Argine 2017-2019²⁴⁴

En sus primeros años, la asociación realiza trabajos cooperativos con otras compañías como el Teatro estable de Torino y el Piccolo teatro de Milano. En 1998, la compañía gana el concurso para la asignación del ITC Teatro de San Lazzaro, una sala teatral de 220 butacas, abierto recién luego de una larga reestructuración. Con este lugar estable, la compañía realiza un proyecto que había ideado desde su fundación, crear una casa del teatro: “la cuál sería modelada en el ejemplo de tantos *centros dramáticos* europeos, en lugar del estilo, más típico del teatro italiano, de la compañía en giro.” (www.teatrodellargine.org)²⁴⁵ En cuanto a las temáticas artísticas, comienzan a acercarse cada vez más a los intereses civiles e históricos y a la exploración de lenguajes nuevos que se encuentran entre el teatro de narración, el teatro físico y el teatro de palabra (teatro de autor).

En la actualidad, la dirección es compartida por tres fundadores de la compañía: Andrea Paolucci, Nicola Bonazzi y Micaela Casalboni, siendo, esta última, la actual directora artística del Teatro dell'Argine (desde el 2014). Mientras que la dirección de los laboratorios para niños y

²⁴⁴ Todas las fotografías de Teatro dell'Argine fueron extraídas del sitio oficial del grupo: <http://www.teatrodellargine.org/site/index.php>

²⁴⁵ Traducción libre de: “che vorrebbe modellarsi sull'esempio dei tanti *centres dramatiques* europei, piuttosto che sullo stile, più tipico del teatro italiano, della compagnia di giro.”

jóvenes está a cargo de Vittoria De Carlo, también actriz fundadora de la compañía. La compañía ha cobrado notoriedad nacional e internacional, colaborando en producciones teatrales con Berlín, Bruselas, Suiza, Inglaterra, Palestina, entre otros. Organizan festivales teatrales escolares, teatro a un euro y otras iniciativas que permiten un acercamiento con la comunidad en la que se insertan. Dentro de estas actividades, surge La escena del encuentro (La Scena dell'Incontro) que convoca a artistas y compañías a presentar trabajos artísticos sobre la inter y la transculturalidad.

Dentro de sus objetivos actuales figura: “la importancia de un teatro multidisciplinario, internacional, intercultural, social y de alto valor.” (www.teatro dell'argine.org)²⁴⁶ Con este objetivo, la compañía realiza laboratorios teatrales con jóvenes solicitantes de asilo, refugiados e inmigrantes de diversas partes del mundo.

En el año 2005, el ITC teatro crea el proyecto Compañía dei Refugiati, bajo la dirección de Pietro Floridia. Inicialmente, la compañía se enfocaba solo en el trabajo cooperativo con refugiados y solicitantes de asilo de algunos centros de acogida de inmigrantes. Ya desde el año 2013, acoge también a jóvenes actores italianos, se independiza del ITC y cambia su nombre a Cantieri Meticci. La colaboración entre Cantieri Meticci y el Teatro dell'Argine es hasta hoy una constante que tiene como objeto fortalecer lazos de intercambio artístico y social.

2.3.1 El laboratorio teatral Esodi: “L'Eredità di Babele” (2017)²⁴⁷

El laboratorio teatral Esodi es un proyecto internacional e intercultural que se realiza desde el 2015 con jóvenes de entre 15 y 25 años, de 30 diversos países del mundo, entre ellos: Afganistán, Etiopía, Irán, Camerún, Nigeria, Senegal, Pakistán, Serbia, Marruecos, Brasil, Perú, Túnez, Mali, Estados Unidos, China, Albania, Bulgaria, Siria, Gambia, Sierra Leona, Paraguay, Irak, República Democrática del Congo, entre muchos otros. El proyecto es dirigido por los maestros del Teatro dell'Argine en tres idiomas: italiano, inglés, y francés.

²⁴⁶ Traducción libre de: “l'importanza di un teatro multidisciplinare, internazionale, interculturale, sociale e di alto valore.”

²⁴⁷ “La herencia de Babel” se presentó en el espacio carpa circo del ITC (Via Rimembranze 26, San Lazzaro di Savena) desde el viernes 7 al domingo 9 de julio de 2017 (21:30 horas). Luego, se ha seguido presentado en otras ciudades y regiones de Italia.

El último laboratorio se llevó a cabo entre enero y julio de 2017, con la participación de 50 jóvenes actores. Fue a esta tercera edición del laboratorio a la que se me permitió asistir como investigadora invitada, para poder comprender desde dentro el trabajo teatral y social del ITC de San Lazzaro di Savena.

El proyecto nace de la necesidad de explorar todas las posibilidades dinámicas de las relaciones dialécticas que se crean entre teatro y sociedad. La más importante de estas dinámicas se encuentra en los significados artísticos y humanos de la interculturalidad, que permiten crear puentes de lenguajes, sean éstos teatrales, lúdicos o didácticos. En esta creación de puentes, se inserta la experimentación intergeneracional e interdisciplinar, saliendo de los cánones tradicionales del teatro italiano, más cercano al texto dramático que a la creación de un texto escénico a partir de múltiples visiones que aportan los participantes dentro de la metodología del laboratorio.



Figura 35: Escena de “La herencia de Babel” (2017)²⁴⁸

²⁴⁸ Las fotografías expuestas en este punto pertenecen a Lucio Summa.

Dentro de los participantes también se hallan hombres y mujeres de 30 a 60 años, artistas, estudiantes, investigadores del DAMS (Universidad de Bologna), operadores sociales a cargo de casas de acogida para inmigrantes, entre otros. La diversidad etaria y cultural da como resultado un intercambio interminable de ideas y experiencias que se plasman en el trabajo escénico y en la preparación de los actores.

Iniciar un laboratorio teatral con un grupo de tal riqueza humana significa antes que nada **hacerse preguntas**: partiendo de la presunción de que el teatro pueda hablar una lengua universal, ¿qué lenguaje teatral puede poner en comunicación a decenas de personas tan diversas entre sí que no comparten ni siquiera el mismo idioma? Y ¿cómo mantener unidas las exigencias y el cuidado de esta individualidad y al mismo tiempo buscar la manera de que el proyecto sea compartido y que de vida a un éxito colectivo de valor artístico? ¿Cómo descomponer, o al menos abollar, a través del teatro, los muros de la incomunicabilidad entre las personas, que van más allá de las barreras culturales y generacionales? Y ¿cómo involucrar dentro de este juego al público? (www.teatrodelargine.org)²⁴⁹

Sin duda, el laboratorio responde con creces estas preguntas por la vía de la sensibilidad artística, el respeto y la colaboración entre los participantes que se esfuerzan por entregarse a las propuestas en un ambiente de confianza e integración. En términos teatrales, el laboratorio indaga en las múltiples posibilidades expresivas del cuerpo y la gestualidad, en la búsqueda de lenguajes no verbales, voces, resonadores, sonidos diversos, cantos, danzas, dialectos, en busca de una musicalidad de la acción y de una capacidad de escuchar con el cuerpo.

El laboratorio trabaja la improvisación creativa y participativa basada en una idea central propuesta por el equipo artístico a cargo del laboratorio. Las improvisaciones son colectivas y tienden a crear coros corporales y vocales en la composición escénica.

Me detendré en este elemento que constituye una característica fundamental del teatro creole-transcultural y que forma parte del trabajo de laboratorio del Teatro dell'Argine: el coro. El coro es una figura interesante que proviene del teatro griego, precisamente del ditirambo, que

²⁴⁹ Traducción libre de: "Iniziare un laboratorio teatrale con un gruppo di tale ricchezza umana significa innanzitutto **farsi delle domande**: partendo dalla presunzione che il teatro possa parlare una lingua universale, quale linguaggio teatrale può mettere in comunicazione decine di persone così diverse fra loro da non condividere nemmeno la stessa lingua? E come tenere insieme le esigenze e la cura di queste individualità, ma al tempo stesso fare in modo che il progetto sia condiviso e che dia vita a un esito collettivo di valore anche artistico? Come abbattere, o almeno scalfire, attraverso il teatro, i muri dell'incomunicabilità tra le persone, che vanno ben oltre le barriere culturali e generazionali? E come tirare dentro a questo gioco il pubblico?"

poseía un coro de 50 actores-cantantes-bailarines. Como aclara Roland Barthes (1986), el ditirambo nace hacia finales del siglo VII a. de C. en la región de Corinto y Sicione ligado al culto a Dionisios, siendo un género religioso literario que se constituía por coros y danzas. Posteriormente, alrededor del 550 a. de C., el poeta Tespis lo introduce en Ática hasta que poco a poco el ditirambo se pierde, dando paso a la tragedia griega y a la reestructuración del coro, disminuyendo en número y acotando su presencia en la trama. La función del coro era cívica, creaba relaciones entre los actores, el poeta y el espectador como colectividad, es decir, cumplía también una función social. La colectividad, es aquí entendida como un elemento que instaba al espectador a escuchar el comentario del coro y a reflexionar en conjunto. El comentario del coro se dirigía al pueblo, concebido como entidad fundamental para la construcción de la sociedad. Esto no significa que se impulsara un pensamiento en masa, más bien, se promovía la discusión para la toma de conciencia de la inevitable individualidad del hombre, cosa que ayudaba a la toma de decisiones cívicas. Este componente, eminentemente político, cívico y social del coro griego, en los términos de Barthes (2017), aportaban al teatro griego su dimensión trágica.

Si se puede decir que es el coro el que le confiere al espectáculo su dimensión trágica, porque solo el coro representa cada palabra humana, es el Comentario por excelencia, es su verbo lo que hace que el evento sea algo diferente de un puro y simple gesto, y con el poder de crear vínculos que es propio del hombre, tejiendo la cadena de impulsos y causas, constituye la tragedia como una Necesidad, es decir, como una Historia pensada. (Barthes, 2017, p. 58)²⁵⁰

Esta Historia con mayúscula a la que se refiere Barthes, es una historia política y, por ello, trágica del Hombre y de su capacidad para crear comunidad. Adhiriendo a la interpretación de Nietzsche de la función del coro en la tragedia griega, Barthes sugiere que el comentario del coro producía en el espectador una catarsis, pues lo conducía a la embriaguez de la sabiduría dionisiaca, enseñándole que la esencia primordial del ser humano como parte de la naturaleza es trágica, es decir, nacemos para morir. No puede más que purgar cualquier sentimiento de “culpa”

²⁵⁰ Traducción libre de: “Se può dire che è il coro a conferire allo spettacolo la sua dimensione tragica, perché solo il coro rappresenta ogni parola umana, è il Commento per eccellenza, è il suo verbo che rende l’avvenimento qualcosa di diverso da un puro e semplice gesto, e, con il potere di creare legami che è proprio dell’uomo, tessendo la catena degli impulsi e delle cause, costituisce la tragedia come una Necessità compresa, cioè come una Storia pensata.”

(*hybris*²⁵¹, error trágico para los griegos, ya que la culpa fue introducida por el judeo-cristianismo para mantener al hombre subyugado a un sentimiento imposible de eliminar. Así, el hombre cristiano debe sufrir y obedecer por un destino que puede evitar con la vida eterna en el paraíso)²⁵², pues no puede evitar este destino común a todas las cosas naturales. Es inocente frente a la realidad cruel del destino, entonces, resulta inútil el dolor y el sufrimiento. Es esta la sabiduría trágica que impone el coro a la tragedia y que transmite como una Historia pensada. Pensada porque introduce en el espectador la sabiduría trágica del destino natural. El coro “es el Conocimiento verdadero, es la mirada que ha penetrado en la horrenda verdad” (Nietzsche, 2012, p. 94) Y para expresar esta verdad cruel de la naturaleza (su finitud y la individualidad inevitable) era necesario, en primer lugar, unificar al espectador como una colectividad, “(...) la colectividad combinaba su palabra esclarecedora, como un don solemnemente humano, en el proceso del tema trágico. Sabemos que, por el contrario, nuestro teatro Boulevard ya no es colectividad, sino una colección de *voyeur*.” (Barthes, 2017, p. 59)²⁵³ Esta colectividad era el elemento introductorio de la ciudad participativa, de la civilización entendida como conciencia cívica del pueblo. Luego, el coro manifestaba la finitud de la colectividad, la inevitable soledad individual del hombre como parte de su naturaleza trágica. Todo muere y se separa, todos morimos en soledad.

(...) Con la visión trágica del mundo llega cierto sosiego de sus afecciones, aumenta la capacidad de aceptación de las adversidades de la vida y llega la comprensión de que el mejor camino es la afirmación de la vida. (...) La sabiduría del coro nos enrostra en este momento que la embriaguez nos retirará del mundo individualizado solo por un instante, que luego estaremos separados y que no puede ser de otra forma. Caer en cuenta de esto es lo que nos llevaría a un sentimiento de alivio, ya que nos damos cuenta de que no tiene sentido el sufrimiento en una existencia que de todas formas será trágica. (Lobos, 2016, pp. 10, 37)

²⁵¹ Este concepto puede traducirse como desmesura. Hace referencia a una “transgresión de los límites impuestos por los dioses a los hombres mortales y terrenales.” (Wikipedia)

²⁵² El filósofo chileno Juan Rivano hace un excelente análisis sobre la función de la culpa en la sociedad contemporánea y su efecto alienante en el ser humano en su texto: “Los mitos: Su función en la sociedad y la cultura.” (1997)

²⁵³ Traducción libre de: “(...) la collettività univa la sua parola chiarificatrice, come un dono solennemente umano, al processo del tema tragico. Sappiamo che, al contrario, il nostro teatro di Boulevard non è più collettività, ma collezione di *voyeur*.”

Este destino trágico nos democratiza como seres humanos: no existen diferencias posibles, pues, todos poseemos el mismo destino trágico, somos parte de la misma naturaleza. Este destino común de la humanidad no admite discriminación. Es este el coro que resucita el laboratorio Esodi, un coro que nos enseña la sabiduría trágica. Para Esodi, el coro es el elemento esencial para crear colectividad, primero entre los participantes y luego en el espectador. Crea la colectividad para civilizar y luego la destruye con la exposición de la verdad, para hacernos afirmar la vida. El coro del teatro creole-transcultural es, por ello, hereje. No existe culpa de ningún tipo, somos parte de la misma naturaleza.



Figura 36: Apertura del espectáculo “La Herencia de Babel” (2017). En la fotografía: Clio Abate.

El laboratorio Esodi 2017 crea así su espectáculo “L’Eredità di Babele” (“La herencia de Babel”) dirigido por Vincenzo Picone (director y profesor del ITC) y Mattia De Luca (investigador y actor del ITC), con la colaboración de Clio Abbate (profesora del ITC y actriz circense) en tela aérea, Irene Montanari (participante del laboratorio) como actriz e intérprete en

lengua inglesa, Lorenzo Cimmino (Profesor del ITC) en iluminación, proyección multimedia y sonido, Giampaolo Parrilla (Estudiante de artes y dibujante de comics) en realización de dibujos en escena y Harry Baldissera (participante del laboratorio) como ayudante e intérprete en lengua francesa.

La obra se inspira en el mito de la torre de Babel que se encuentra presente en diversas culturas y tradiciones religiosas del mundo, como relata el equipo artístico del laboratorio. El mito cuenta la historia de una unidad lingüística primordial que ha sido destruida, creándose una fractura que hace nacer otras lenguas y, por lo tanto, culturas diversas. (www.teatrodellargine.org) Desde esta matriz, el laboratorio inicia el trabajo de improvisaciones grupales coordinadas por los directores y colaboradores. Se hace hincapié en la no división (que se forma naturalmente al no comprender las lenguas) de colores ni culturas dentro de la formación de grupos, así, todos los participantes deberán encontrar, tal como en Babel, una forma de comunicarse con los demás, un lenguaje nuevo y universal. Al inicio, los participantes se muestran tímidos. Muchos de ellos han experimentado los lados más brutales de la discriminación, son jóvenes entre 15 y 25 años que, en su gran mayoría, han llegado solos a Italia por la vía marítima, han presenciado la muerte y han sido estigmatizados por su color de piel y su lengua. El laboratorio tiene presente estos aspectos, como me comenta Micaela Casalboni en una entrevista (mayo, 2017), y por ello, han evitado el formato del testimonio, tan utilizado por otras compañías: “muchos de ellos no quieren hablar de sus experiencias vividas, son dolorosas, prefieren no recordar. Vienen al laboratorio para acumular otras experiencias, más positivas. Para divertirse, para olvidar el mundo de afuera que los trata tan mal. Cuando se sienten preparados para hablar, ellos se acercan y nos cuentan. Nosotros no preguntamos nada, solo acogemos con el lenguaje universal que es el teatro.” (Casalboni, mayo de 2017), por ello, el laboratorio no aborda temas de inmigración directamente, sino, de forma transversal. La división incomprensible de las culturas y las lenguas, después de un origen común, es un tema que resulta unificador ya que incluso los italianos son parte de esta fractura primordial.

El laboratorio utiliza el juego y el humor para involucrar a todos los participantes en una atmósfera de confianza y acogida. Los jóvenes, de todos los países, juegan juntos y con ello, rompen las primeras barreras que fueron creadas artificialmente al crearse las fronteras.

Inmediatamente queda claro que dichas barreras son ajenas al ser humano, los jóvenes comparten risas, se tocan, se abrazan y olvidan que hablan lenguas diversas, que su color de piel es diverso, que sus religiones son distintas, que vienen de geografías diferentes. Aquí, el diálogo se da por contacto directo con el otro, con el cuerpo del otro. El juego incentiva la búsqueda del lenguaje gestual y corporal, los actores se comunican sin problemas. Luego, las instrucciones de los guías-directores se dan en tres lenguas, así, todos pueden comprender qué se solicita. Muchos de los participantes no hablan ni italiano, ni inglés ni francés, es ahí donde la creatividad de los compañeros se hace presente, traduciendo con gestos y sonidos guturales. Se crea así, la cuarta lengua.

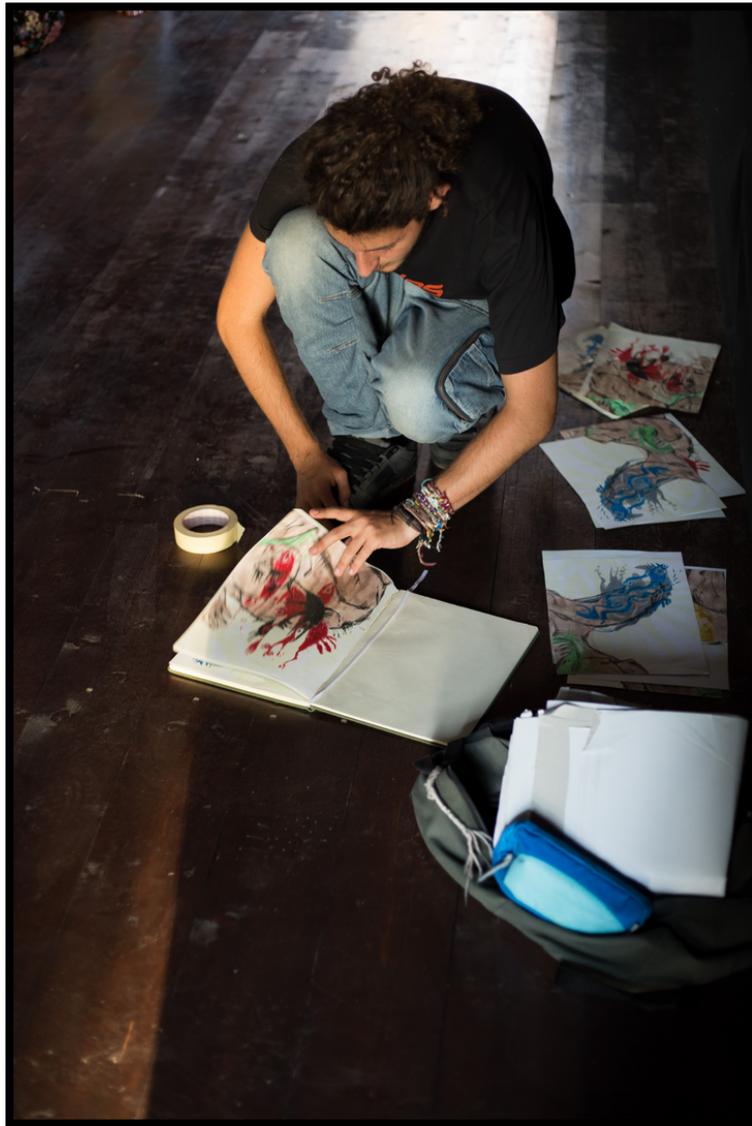


Figura 37: El artista Giampaolo Parrilla realizando los diseños de las historietas del espectáculo.

Entre ellos, un joven dibujante de comics registra, con sus diseños y una cámara de video instalada en su cabeza, todo lo que sucede. Sus registros son fragmentos de cuerpos, de todos los tipos, tamaños y colores, son dibujos primitivos, simbólicos, colores y trazos que denotan

emociones y que no ilustran. Así, el comic irrumpe sobre la escena con su lenguaje rebelde y libre.²⁵⁴

Hemos iniciado un trayecto, un primer estudio, trabajando en primer lugar sobre la suspensión de la palabra, o más bien, sobre la posibilidad de entenderse y entendernos a partir de un lenguaje no verbal hecho de gestos, cuerpos y rostros (¿el verdadero teatro?) y buscando entender en qué modo otro lenguaje, aquel del dibujo, pudiese entrar al interior de una historia en la que el mínimo común múltiplo parece ser la investigación de un terreno de comprensión fértil para poder encontrar un nuevo modo de estar juntos, un renovado pacto social: 40 jóvenes de diversas culturas y un joven dibujante, que se mueve entre ellos, ¿encontrarán un modo para comunicar? ¿Habrà un camino fuera de la palabra? (www.teatrodellargine.org)²⁵⁵

Los lenguajes visuales como el comic y la multimedia son incorporados como signos de la escena, no se presentan de manera lineal ni ilustran la acción, en su lugar, la fragmentan construyendo otra obra, otra imagen, que es aquel lenguaje comprensible por todos. Una tercera imagen de la obra que irrumpe con fuerza. Aquel extraño que dibuja y registra es aquel que observa y luego, por medio de ese “hacer ver” la realidad, despierta la conciencia, la revolución y crea otra realidad. ¿Dios tal vez?, un Dios-hombre que muestra el error que el hombre comete cuando interpreta a su conveniencia la palabra. La palabra es el elemento cuestionado, la palabra es aquella que conduce al error y a la división. ¿Necesitamos la palabra, necesitamos su interpretación (que siempre está teñida de manos macabras que solo anhelan el poder)?

Se abren las interrogantes al espectador, pues la obra plantea lo absurdo de la división heredada, las consecuencias de la herencia y las posibilidades que visualizan al desheredar al hombre del mito, del relato, de la palabra. No debemos olvidar que el mito es por excelencia un relato y transporta el tiempo originario al actual. Para Octavio Paz el mito no se sitúa en una fecha determinada, sino en un lugar, (‘Érase una vez....’) donde espacio y tiempo se entrelazan.

²⁵⁴ Todos los dibujos se pueden encontrar en <http://teatrodellargine.org/site/lang/it-IT/page/45/project/31#279>

²⁵⁵ Traducción libre de: “Abbiamo iniziato un percorso, un primo studio, lavorando in prima battuta sulla sospensione della parola, ovvero sulla possibilità di capirci e intenderci a partire da un linguaggio non verbale fatto di gesti, corpi e volti (il teatro stesso?) e cercando di capire in che modo un altro linguaggio, quello del disegno, potesse entrare all'interno di una storia in cui il minimo comune multiplo sembra essere la ricerca di un terreno di comprensione fertile per poter trovare un nuovo modo di stare insieme, un rinnovato patto sociale: 40 ragazzi di diverse culture e un giovane disegnatore, che si aggira tra loro, troveranno un modo per comunicare? Ci sarà una via oltre le parole?”

El mito es un pasado que también es un futuro. Pues la región temporal en donde acaecen los mitos no es el ayer irreparable y finito de todo acto humano, sino un pasado cargado de posibilidades, susceptible de actualizarse. (...) El mito es un pasado que es un futuro dispuesto a realizarse en un presente. (...) No todos los mitos son poemas pero todo poema es un mito. Como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una transmutación: deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo. (Paz, 1956, pp. 62, 63)

Con ello, el laboratorio cuestiona la palabra utilizando los espacios-tiempos de la palabra. El relato se rompe, se deconstruye y reconstruye en el aspecto sonoro de la palabra. El tiempo-espacio se recrea en el presente para hacer sentir al espectador que avanzar no siempre implica un ir hacia adelante. El tiempo es cíclico, como el espacio del relato, como el mito. En definitiva, seguimos viviendo en Babel y reviviendo el mito en cada gesto discriminatorio.



Figura 38: Escena del espectáculo “La herencia de Babel” (2017)

El mito es una historia creada para explicar aquellos sucesos extraordinarios que el ser humano no logra comprender, ya sean físicos o inmateriales, está siempre relacionado a ‘un acto creador’, del tipo que sea, informándonos de un hecho que llegó a ser, descubriendo su actividad creadora y manifestando su carácter sagrado o sobrenatural, por medio de las acciones de sus

personajes involucrados. El mito es explicativo. Sin embargo, en “La herencia de Babel”, el mito es reproducido no para explicar un hecho, sino para mostrar su falsedad, para desmentirlo. La obra no crea un nuevo mito, la obra abre el mito de Babel y con ello, abre la caja de pandora. “(...)’No se abre la caja’ es como decir ‘la averiguación termina aquí’. Y como la estrategia con mitos termina con un mito, decir ‘no se abre la caja’ viene a significar ‘no se tocan los mitos’. Se cuenta una historia para que no se siga más allá, para que no se desaten los vientos, para que no se liberen los males, para que no se produzca una reacción en cadena.” (Rivano, 1997, p. 20) Tal vez ‘tocar un mito’, traiga consecuencias espirituales que repercutan en el cosmos o revele las verdades del universo, puesto que existen infinitudes de mitos como infinitudes de cajas de Pandora que necesitamos abrir. Sin duda, el laboratorio ha abierto y seguirá abriendo cajas de Pandora que transformen el pensamiento colonizador y colonizado (que es sin dudas el que conduce a la xenofobia) en un pensamiento libre e integrador.

2.3.2 El *Grammelot*: Lenguaje sonoro, corporal y gestual

*En el momento de la creación,
aflora a la conciencia la parte más secreta de nosotros mismos.
La creación consiste en sacar a la luz
ciertas palabras inseparables de nuestro ser,
esas y no otras..*

(Octavio Paz, 1956, p. 45)

En su búsqueda de lenguajes nuevos y universales, el laboratorio Esodi propone experimentar con el *grammelot* o *gramelot*, de pronunciación incierta ya que se cree que el término es el resultado de una imitación sonora de una palabra francesa o de un término alemán. Según Miriam Voghera, Docente de lingüística en la Universidad de Salerno, el Grammelot, etimológicamente, es una derivación de la palabra francesa *grommeler*, que significa ‘hablar entre ellos, murmurar’. Y de la palabra alemana *grummeln* que significa ‘murmurar con palabras indistinguibles’. (Voghera, 2015, p. 26) Se le define como un instrumento del actor que se basa

en sonidos onomatopéyicos, palabras y fonemas privados de significado dentro de la construcción de un discurso. Los actores lo usaban cuando se encontraban en un país extranjero donde se hablaba una lengua que ellos desconocían, así, al construir frases con la cadencia sonora de la lengua extranjera, aunque si las palabras no se reconocían, se lograba comunicar el mensaje de la obra. Según Voghera (2015), el término fue creado en 1918 por Jacques Copeau en su escuela teatral de Vieux Colombier, denominando a la técnica actoral de inventar palabras sin sentido como *grummelotage*. Sin embargo, desconoce un origen previo atribuido a la comedia del arte, como afirmaba Darío Fo.²⁵⁶ (Ferretti, 2015)



Figura 39: Escena del espectáculo “La herencia de Babele” (2017). Uso de la cámara y la multimedia.

²⁵⁶ Fo aseguraba que el *grammelot* era una lengua antigua que provenía de la Comedia del Arte y del teatro medieval y que nace como una necesidad de los artistas itinerantes de comunicarse en lugares que hablaban otra lengua, así, imitaban las entonaciones, sonidos y palabras de la otra lengua y la complementaban con movimientos y gestos que hacían comprender al espectador y a su vez, poseía un efecto cómico que atraía la atención del mismo.

Como ejemplo de *grammelot*, es necesario recordar el discurso de Adenoyd Hynkel, dictador de Tomania, cuando se dirige a las tropas en “El gran dictador” (1940) de Charlie Chaplin. En este ejemplo, el *grammelot* aparece no solo como una parodia lingüística, sino contextual, pues, imita los discursos de Hitler frente a las tropas del nacionalsocialismo. Las palabras del discurso y su gestualidad se proyectan a través de una hiperarticulación: “una producción en la que cada palabra es producida en modo tal que cada sonido posea la máxima distinción, en la que la articulación reproduce todas las características distintivas proporcionadas por el sistema fonológico del lenguaje utilizado” (Voghera, 2015, p. 28)²⁵⁷ Es decir, Chaplin utiliza un *grammelot* alemán ya que está parodiando a Hitler, sin embargo, el centro de su crítica no es el idioma, sino, el tono militar y dictatorial que usaba Hitler. Entonces, podemos afirmar que el *grammelot* se halla siempre unido al contexto a parodiar, siendo este contexto, conformado por la palabra, el sonido, la articulación, la intención, la dicción, el acento sonoro lingüístico y el gesto. Para que el *grammelot* se constituya en una crítica, debe jugar al equilibrio entre la parodia farsesca y el realismo. Todo el discurso de Hynkel posee las sonoridades características del idioma alemán pero exagerado para dar a entender un significado que las palabras inventadas no tienen, un sentido que va más allá del significado de las palabras. A su vez, el *grammelot* utiliza algunas palabras reconocibles para hilar el discurso general, como cuando Hynkel, en medio de su discurso de palabras inventadas, dice: “Welt (mundo), Kreuz (cruz) (...) Aryan (ario), Juden (hebreo)” (Voghera, 2015, p. 29) Estas palabras claves dan una línea conductora al mensaje, permitiendo al espectador reconocer un sentido en el discurso. Otra característica es la repetición, que no solo sirve para enfatizar un cierto aspecto del mensaje, sino, que atrae la atención del espectador sobre la gestualidad y corporalidad que completan la fórmula comunicativa.

²⁵⁷ Traducción libre de: “Si definisce iperarticolata una produzione in cui ogni parola è prodotta in modo tale che ogni fono posseda la massima distintività, in cui cioè l’articolazione riproduce tutti i tratti distintivi previsti dal sistema fonologico della lingua usata.”



Figura 40: Escena del espectáculo “La herencia de Babel” (2017)

Otro ejemplo importante del uso del *grammelot* es la dramaturgia de Darío Fo. La primera vez que Fo presenta esta técnica sobre la escena es como actor en “El misterio Bufo” en 1973 en París, incorporándolo, posteriormente, en toda su dramaturgia. En su monólogo, “El hambre de Zanni” (“La fame dello Zanni”), parte del misterio bufo, relata la historia de un hombre pobre que muere de hambre, en este estado se queda dormido y sueña con que cocina polenta, jabalí y verduras en tres ollas. Luego de comer, y no satisfecho aun, comienza a comerse su cuerpo, dejando solo la boca que lo mastica. Cuando despierta, se da cuenta de que en realidad era solo un sueño y se desespera, comiéndose una mosca que lo molestaba. (www.ilfattoalimentare.it)

El *grammelot* que utiliza Fo es diverso del propuesto por Chaplin, siendo una expresión del pueblo que no tiene el italiano como lengua culta. Toma, no una lengua, sino varios dialectos y juega con palabras reconocibles y otras inventadas. Zanni es el nombre que los venecianos del siglo XV le daban a los campesinos de la Lombardia o del Piemonte. También es el nombre de los criados de la Comedia del Arte: los zanni Arlequino y Pulcinella. Representa al campo, al pueblo y su pobreza. Fo utiliza el *grammelot* dentro del estilo de los juglares, por ello, no aspira

a ser realista, es decir, no trata de imitar una situación real como en el caso de Chaplin. No utiliza escenografía ni vestuarios que puedan hacer reconocible al personaje o el lugar. Utiliza la técnica del *voyeur* para situar al espectador, éste espía al Zanni que, a su vez, le habla directamente para explicar lo que está haciendo y diciendo. La construcción lingüística mixta del discurso de Zanni recuerda al lenguaje de los valles de la Lombardía. Fo comenta: “Ahora me voy a exhibir en este *grammelot*. Cada cierto tiempo adivinarán expresiones del dialecto padano con algunas líneas del provenzal, catalán y, porque me gusta, algunos términos del napolitano.” (Fo, 1997 Cit. En: Voghera, 2015, p. 31)²⁵⁸ Con esta mixtura de lenguas, Darío Fo representa la desesperación y lo grotesco de la miseria humana. Para Fo, el *grammelot* se construye con fragmentos lingüísticos identitarios, rasgos sociolingüísticos del personaje, como comenta Voghera: “el *grammelot* debe ser un espejo lingüístico de la desesperación de Zanni por el hambre de siempre, mientras habla consigo mismo de sus sueños de comida y no prevé un destinatario directo sobre la escena: idealmente es la vocalización de un lenguaje hablado endofásico.” (2015, p. 31)²⁵⁹ Con endofásico, la autora se refiere al “(...) predominio relativo de un género determinado de imágenes sobre los demás en la elaboración del pensamiento.” (Mouchet, 1921, p. 190) Es decir, para Fo, lo importante es transmitir un pensamiento diverso construido por imágenes y lenguas comprensibles diversas que, juntas, crean un tercer lenguaje. En este sentido, el *grammelot* de Fo se construye socialmente sobre la base de un pensamiento intercultural que representa la realidad de un estrato social pobre. A su vez, los gestos, el cuerpo, los movimientos de Fo, narran de dos maneras: 1. La repetición que enfatiza la palabra de manera redundante y 2. La anticipación de la acción que la palabra relatará. Por ejemplo, cuando Fo dice: “*G’ho una fame che me magnaria anca un ögio*” [Tengo un hambre que me comería incluso un ojo] se acompaña primero con el gesto de sacarse un ojo y comérselo.” (Voghera, 2015, p. 31)²⁶⁰ En este sentido, Fo utiliza una

²⁵⁸ Traducción libre de: “Ora mi vado ad esibire in questo *grammelot*. Ogni tanto indovinerete espressioni del dialetto padano con sciabolate di provenzale, catalano e, tanto per gradire, qualche termine napoletano”.

²⁵⁹ Traducción libre de: “Il *grammelot* deve essere lo specchio linguistico della disperazione di Zanni per la fame di sempre, mentre parla tra sé e sé dei suoi sogni di cibo e non prevede quindi un destinatario diretto sulla scena: idealmente è la vocalizzazione di un parlato endofásico.”

²⁶⁰ Traducción libre de: “*G’ho una fame che me magnaria anca un ögio*» si accompagna infatti il gesto di cavarci un occhio e mangiarselo.”

hipergestualidad para centrar la atención en el mensaje de Zanni que, unido al movimiento y al sonido del hambre, hacen del *grammelot* de Fo, un lenguaje grotesco en su conjunto.



Figura 41: Trabajo de telas en el espectáculo “La herencia de Babel” (2017)

Al analizar el *grammelot*, es imposible no realizar una analogía con la glosolalia utilizada por Antonin Artaud en muchos de sus textos, obras y poemas. Para Derrida, la glosopoiesis artaudiana, es una búsqueda del verdadero sentido del lenguaje, de la palabra, definiéndola como un prelenguaje:

La glosopoiesis, que no es ni un lenguaje imitativo ni una creación de nombres, nos lleva de nuevo al borde del momento en que la palabra no ha nacido todavía, cuando la articulación no es ya el grito, pero no es todavía el discurso, cuando la repetición es casi imposible, y con ella la lengua en general: la separación del concepto y del sonido, del significado y del significante, de lo pneumático y de lo gramático, la libertad de la traducción y de la tradición, el movimiento de la interpretación, la diferencia entre el alma y el cuerpo, el amo y el esclavo, Dios y el hombre, el autor y el actor. Es la víspera del origen de las lenguas y de ese diálogo entre la teología y el humanismo, del que la metafísica del teatro occidental no ha hecho otra cosa que mantener su inagotable repetición. (Derrida, 1989, pp. 328-329)

Esta separación del concepto y del sonido que se halla en el origen de las lenguas, viene a desestabilizar la forma rígida de la palabra y a deconstruir su valor absoluto, en cuanto significación unívoca, pues despoja de responsabilidad a un solo órgano comunicativo, desplegando conexiones significantes en el gesto, el cuerpo, el movimiento, la voz (como fonema) y el contexto. Desjerarquiza el concepto como unidad, exponiéndolo a la multifocalidad sígnica, es decir, nos presenta a la palabra separada del significado *per se*, como rizoma infinito que nos transporta a una nueva comunicación escénica, inclusiva y transcultural. Este es “el habla anterior a las palabras” (Artaud, 2005, p. 72) al que se refiere Artaud, añadiendo que es necesario devolverle al lenguaje del habla sus misteriosas posibilidades que se han olvidado como su eficacia mágica integral. Con ello, Artaud propone un lenguaje que rompa con las separaciones que el mito de Babel nos ha hecho representar en alma y espíritu dentro de cada una de nuestras culturas. Una escritura, un habla jeroglífica, como analiza Derrida, pues el jeroglífico es lenguaje en el espacio, compuesto de gritos, pintura, luz, escultura, imagen, movimiento, onomatopeya. Un lenguaje onírico, en donde la palabra toma su lugar dentro de una serie de signos que poseen la misma importancia en la comunicación.

Esto es justamente lo que ha hecho Esodi al incorporar el *grammelot*²⁶¹ y el dibujo del comic en la puesta en escena de “La herencia de Babel”. El lenguaje aquí se busca desde la imagen gestual, desde el movimiento del cuerpo: siempre en coro y con una lógica ritual tendiente a las circularidades, como su espacio lo muestra, una carpa de circo. El sonido onomatopéyico, formado por ruidos y palabras provenientes de las diversas lenguas existentes en el laboratorio (portugués, español, italiano, francés, inglés, wólof, entre otras), es parte del nuevo lenguaje que se complementa con los demás signos escénicos sin jerarquía alguna. El dibujo y la imagen multimedia proyectada en la pantalla, hacen de este lenguaje una glosopoiesis que el espectador debe descifrar. Un jeroglífico que se inscribe en los sentidos del espectador para obligarlo a una percepción “inter” de los códigos escénicos.

El laboratorio Esodi ha creado una partitura²⁶² escénica con los dibujos, que conforman un lenguaje – registro del hecho escénico cuando se presenta separado del contexto de representación espectacular, un lenguaje cifrado, siguiendo a Derrida, multiplicando las posibilidades de la escena y expandiéndolas más allá del aquí y el ahora, como deseaba Artaud: “Unas leyes eternas que son las de toda poesía y de todo lenguaje viable; y entre otras cosas las de los ideogramas de China y de los viejos jeroglíficos egipcios. Así, lejos de restringir las posibilidades del teatro y del lenguaje, bajo el pretexto de que no representaré ninguna obra escrita, lo que hago es extender el lenguaje de la escena, multiplico sus posibilidades.” (2005, p. 133).

²⁶¹ Recordemos que “(...) il *grammelot* è un linguaggio scenico che sfrutta tutti gli strumenti e le risorse della comunicazione pluricanale e plurimodale.” (Voghera, 2015, p. 26) [(...) el *grammelot* es un lenguaje escénico que explota todos los instrumentos y los recursos de la comunicación pluricanal y plurimodal.]

²⁶² “El término partitura, utilizado por primera vez por Grotowski, indica una coherencia orgánica. Es en virtud de tal coherencia orgánica que el trabajo sobre la pre-expresividad puede ser conducido como si fuese independiente del trabajo sobre el sentido (es decir, la dramaturgia), y puede orientarse según sus propios principios, llevando al descubrimiento de significados no obvios, instaurando la dialéctica del proceso creativo entre organización y casualidad.” (Barba y Savarese, 1990, p. 186)



Figura 42: Final del estreno de “L’eredità di Babele”. En la fotografía, entre el público, Marco De Marinis y Claudia Cattaneo

Así, Esodi deja al espectador las infinitas posibilidades de una interpretación consciente del espectáculo y de sus secuelas, debe unir los fragmentos si así lo desea, o debe dejarlos como fragmentos que formarán otra imagen interna, como los fragmentos de cuerpos que se proyectan en pantalla durante el espectáculo, dejando al espectador una visión parcelada de una realidad que pensaba estática, la nueva imagen de fragmentos de cuerpos negros y blancos en un conjunto siempre cambiante, son la escritura jeroglífica que abre las conciencias hacia la transculturalidad, no solo como aceptación del otro, del diferente, sino, como nueva forma de leer el mundo, de decodificarlo. En esta decodificación, una cosa queda muy clara: las diferencias son aquellas que nos hacen únicos y especiales, sin embargo, no existen diferencias cuando hablamos de humanidad, pues todos tenemos un inicio común: nacemos; y un final común: morimos. Para Artaud, aquí radica la verdadera crueldad, en exponer la verdad de un final común que no distingue colores ni proveniencias ni *status* sociales (la muerte es

democrática). Es el mismo destino trágico que proponía el coro griego, un final común que permite disfrutar la vida, otorgarle un sentido nuevo, en el que la discriminación no tiene cabida.

2.3.3 Los actores de la transculturalidad en un espacio ritual

*No me busco como sujeto, necio proyecto;
los únicos que pueden encontrarse son las cosas y los otros,
aquí está mi cuerpo.*

(Michel Serres, 2011, p. 34)

El laboratorio Esodi propone a sus actores multiculturales, que sean un puente con los otros en escena y fuera de ella por medio de:

“(…) un paciente y apasionado trabajo de campo, basado en técnicas, ejercicios y buenas prácticas sobre la conciencia del propio cuerpo y de la propia voz, en la gestión del espacio, la relación con el otro, la improvisación creativa, el trabajo de coro, la utilización de la música, la dramatización. Técnicas y prácticas que son el fruto de experiencias y proyectos pasados y el resultado del intercambio y del enfrentamiento con retos y *partner* expertos, sea en el ámbito local que internacional.”
(www.teatrodelargine.org)²⁶³

Para el laboratorio, es fundamental que el teatro penetre en cada uno de sus participantes para provocar los cambios necesarios para una verdadera y honesta integración. Este proceso no se fuerza, los actores, por medio de ejercicios van compartiendo sus diferencias y respetando y valorando los aportes que cada uno puede hacer desde su propia individualidad. El teatro así, se vuelve un lenguaje universal y un espacio sin nacionalidad, pues al ingresar a los ensayos, no existen barreras en la comunicación entre las diversas culturas. Gran parte de los jóvenes que conformaron la tercera edición del laboratorio ya habían participado de las versiones anteriores, otros en cambio, vivían esta experiencia por primera vez. El intercambio no solo se da a nivel de participantes-actores, sino, de todos los involucrados en el laboratorio: directores,

²⁶³ Traducción libre de: **“(…) un paziente e appassionato lavoro sul campo, fatto di tecniche, esercizi e buone pratiche** sulla consapevolezza del proprio corpo e della propria voce, sulla gestione dello spazio, il rapporto con l'altro, l'improvvisazione creativa, il lavoro sul coro, l'utilizzo della musica, la drammatizzazione. Tecniche e pratiche che sono il frutto di esperienze e progetti passati e il risultato dello scambio e del confronto con reti e partner esperti, sia in ambito locale che internazionale.”

guías, observadores, investigadores. Como asistente investigadora, pude participar de diversas dinámicas, ejercicios y juegos junto al grupo, experiencia que permite abrir todas las zonas del SER en un intercambio generoso de conocimientos a través del sentimiento, es decir, desde el "estado afectivo del ánimo producido por causas que lo impresionan vivamente" (Martínez de Sousa, 2012)

Durante los ensayos de la obra, los actores tienen toda la libertad de proponer escenas o acciones por medio de improvisaciones creativas. Éstas son guiadas (en el sentido de acompañar más que de dirigir) por actores con mayor experiencia, lo que permite el intercambio de técnicas teatrales y artísticas, pues se incorporan instrumentos musicales, cantos, danzas y relatos de todas las culturas. El director general, Vincenzo Picone, transcribe, a modo de partitura escénica, las propuestas de cada uno y realizaba la unión desde un objetivo claro para todos los actores. Dentro de las escenas, por ejemplo, un actor uruguayo canta “Gracias a la vida” de Violeta Parra, mientras los demás actores yacen en el suelo luego de una jornada de trabajo en los campos de Babel. En otra escena, un actor brasileño da instrucciones en portugués, haciendo repetir al grupo cada palabra. En otra escena, los actores se dividen en cuatro grupos según los cuatro elementos: tierra, aire, agua y fuego. En esta escena, cada grupo crea su propio lenguaje con música, cantos, sonidos, gestos y acciones. Cada grupo se diferencia por su lenguaje inventado y esto conduce al desconocimiento y a su consecuente temor del Otro. Aquí, entra el dibujante con su cámara que va registrando todo lo que ve, como un tercer ojo, el ojo de la conciencia que va mostrando fragmentos de cuerpos diversos, conformando un solo gran cuerpo en la pantalla. A su vez, dibuja lo que comprende de cada grupo. Al finalizar sus dibujos, éstos resultan ser un mapa del mundo. El dibujante asume el rol de cartógrafo y el resultado nos pone frente a un mapa como una imagen ilusoria, una construcción de los hombres basada en el deseo de poder, en el miedo y el desconocimiento del Otro. Así, la cartografía que se va creando con los dibujos, se transforma en un metalenguaje de la cartografía teatral que se va creando con las técnicas del teatro creole transcultural. Por ello, insisto en la pertinencia de la cartografía como un devenir de aquello que Barthes define como teatralidad:

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción

ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización. No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones; la palabra se convierte enseguida en sustancias. (Barthes, 2003, p. 54)

Estos cuerpos, estos objetos, estas acciones de los actores de Esodi se convierten en sustancia que no fija un significado o una premisa, más bien, abre sus fronteras rizomáticamente en una infinidad de sentidos (como significado y como percepción). En la definición de Barthes se hace una distinción entre creación y realización, sin embargo, en el teatro creole-transcultural, esta distinción, que es clave para encontrar la teatralidad bartheana, no existe. Tanto la creación dramaturgica como la puesta en escena o realización, se van construyendo en devenir, sin que una ocurra primero que la otra o que tenga mayor importancia. En “La herencia de Babel” se parte de un mito bíblico que se destruye al ir probando escénicamente con los actores y las materialidades escénicas. Se destruye y reconstruye con cada ensayo y con cada función, pues, nunca los actores realizan idénticamente cada acción, hay una pauta escénica, sin embargo la improvisación es parte esencial de la actuación, por lo tanto, la obra nunca se termina, en el sentido de resultado acabado, sino que se sigue representando en devenir, en movimiento constante. Por ello, “La herencia de Babel” se constituye físicamente como una verdadera cartografía identitaria, es decir, una "máquina abstracta que expone las relaciones de fuerza que constituyen el poder, dejándolas así al descubierto y abriendo vías posibles de resistencia y transgresión.” (Sasso y Villani, 2003, p. 107) Tanto del espectáculo como de los mecanismos de producción de teatralidad.



Figura 43: Escena del espectáculo “La herencia de Babel” (2017)

Con esto no quiero decir que la teatralidad, como concepto, sea obsoleta, más bien, que debe ser presentada como una cartografía. Así, podemos dejar de hablar de antiguas y nuevas teatralidades para hablar de cartografías teatrales, concepto que lleva implícito el devenir, el movimiento, la resistencia y la permanente transgresión, pues el teatro creole-transcultural “no funciona nunca como mera representación objetiva del mundo, sino que organiza un nuevo tipo de realidad” (Deleuze, 1975, p. 1223 Cit. En: Preciado, 2008, p. 9) Y, como comenta Beatriz Preciado, para Guattari (“Cartografías esquizoanalíticas”, 1989), la cartografía es tanto mapa como diagrama y por ello, “dibuja la forma que toman los mecanismos del poder cuando se espacializan.” (Preciado, 2008, p. 9). Lo que nos aclara que su objetivo consiste en “esbozar un mapa de los modos de producción de la subjetividad” (Guattari, 1989 Cit. En: Preciado, 2008, p. 10) Y para ello, se deben tener en cuenta las maquinarias performativas (comunicación, representación, información) que construyen una contra-historia y, en nuestro caso, una contra-representación. Sin duda, la contra-historia de Babel es la contra-historia de los cuerpos alternos de sus actores, de sus

voces, gestos, movimientos. Es, a su vez, la contra-representación de la interculturalidad, pues no se representan las culturas, éstas están allí, habitando la escena y los sentidos del espectador.

Los cuerpos de los actores de “La herencia de Babel” y sus modos de ser en escena impactan por su belleza. Son cuerpos-espacios que contienen todos los mundos posibles. Exponen la diferencia para silenciar el miedo y disipar las nieblas de la ignorancia. Son códigos, fonemas que murmuran un nuevo mundo de fronteras movedizas. Estos cuerpos-espacios se desplazan en el espacio circular de la carpa de circo, sin temor a dar la espalda, enseñando los diversos ángulos de las verdades que las materialidades no pueden ocultar.

El espacio circular obliga al espectador a entrar en un ritual y, sabemos que el ritual es reunión comunitaria, participación. Por ende, el espacio se transforma en aldea. No es casual que el espacio sea una carpa de circo, pues como espacio contemporáneo no consagrado, es la representación paródica²⁶⁴ del ritual. Recordemos que el circo contemporáneo nace oficialmente en 1770 en Londres, cuando Philip Astley, un suboficial retirado de la caballería, diseña y construye una pista circular rodeada de tribunas de madera al aire libre (ya en 1779 le agregará el techo). Junto a su espectáculo ecuestre, presenta a algunos equilibristas y malabaristas y a su esposa, que con un tambor llama a los espectadores en la entrada del circo. (Ver Seibel, 2005, p. 12)²⁶⁵ Es decir, principalmente es el espacio el que logra configurar al circo como disciplina. Espacio circular, nomadismo de sus artistas y espectáculos, diversidad de tipos de escenas o números artísticos. En “La herencia de Babel”, se presentan todas estas características: 1. Al inicio de la obra, la acróbata aérea (Clio Abbate) conduce a los espectadores a la carpa, llamándolos desde la entrada con el sonido de un pequeño tambor. 2. El nomadismo se presenta como un significado implícito en cada cuerpo que ha realizado un largo trayecto por el mundo para llegar a la carpa circense. También en las giras que Esodi continúa haciendo con el espectáculo. 3. Dentro de la construcción espectacular, se hallan diversas disciplinas y números acrobáticos (tela aérea, pirámide humana).

²⁶⁴ Entendiendo parodia como fuerza positiva, en el sentido que le da Linda Hutcheon, una intertextualidad, es decir, las relaciones que un texto llega a establecer con otro. En nuestro caso, las relaciones que el espacio ritual llega a establecer con el espacio circo. A su vez, como auto-referencialidad, pues el circo cita al circo y el rito se halla en ambos como estructura circular y como cita, reflexionando sobre sus propios límites. (Ver Hutcheon, 2000)

²⁶⁵ En 1820, en Estados Unidos, surge la idea de la carpa de lona que permite desplazarse con mayor facilidad durante las giras circenses.



Figura 44: Clio Abate en el inicio del espectáculo “La herencia de Babel” (2017)

En el centro del espacio se halla una larga tela blanca que pende del cielo, es la torre desde donde surge el conflicto, es decir, desde la jerarquía de las relaciones, la ambición de poder. Desde la tela desciende la acróbata y sale del espacio. Pues Dios ha abandonado a los hombres o los ha dejado elegir su destino. Éstos, al sentirse perdidos, sin guía, se dividen en grupos que intentan demostrar su superioridad ante los demás. Sin embargo, no es solo la confusión de lenguas lo que provoca la división, es la pérdida de sentido de las palabras y la negación del cuerpo y del gesto como medios efectivos de comunicación. Por ello, el cuerpo es fundamental en la creación del nuevo lenguaje: “El cuerpo no es una frontera, un átomo, sino el elemento indiscernible de un conjunto simbólico. No hay asperezas entre la carne del hombre y la carne del mundo.” (Le Breton, 2002, p. 18) El cuerpo es presencia, geografía, lugar, imagen, huella, constructo. El cuerpo no miente, está aquí y ahora, delante de otros cuerpos exponiéndose como verdad ineludible. El cuerpo nos presenta frente al mundo y conocemos el mundo por medio de él²⁶⁶. Durante la presentación de “La herencia de Babel”, los espectadores podemos ver, sentir, oler, tocar y escuchar los cuerpos de los actores, cuerpos que van cambiando con el movimiento, con las luces, con la cercanía. Cuerpos bellos y transgresores, cuerpos casi desnudos que dejan ver todos sus trayectos, sus historias. Son cuerpos que hablan: “El cuerpo se presenta como una estructura lingüística que «habla» y revela infinidad de informaciones aunque el sujeto guarde silencio. Al parecer, hablamos con nuestros órganos fonadores, pero conversamos con todo nuestro cuerpo.” (Abercrombie, 1968, p. 55) Y la cercanía del espectador hace desplegar todo un sistema de intercambios energéticos, de aquel bucle de retroalimentación autopoiética del que habla Fischer-Lichte (2011)²⁶⁷ que solo se produce en comunidad, construyendo esteticidad a partir del hecho escénico y dejando percibir aquellos elementos ocultos de la escenificación, convirtiendo la obra en una manifestación performativa que se nutre del acontecer para hacer aflorar las afectividades y efectividades en el artista y el espectador activo. Los cuerpos son eminentemente performativos, se presentan delante del espectador con

²⁶⁶ “Nuestros cuerpos no son sólo el lugar desde el cual llegamos a experimentar el mundo, sino que a través de ellos llegamos a ser vistos en él” (Merleau-Ponty, 1976, p. 5)

²⁶⁷ “La efectividad de bucle de retroalimentación autopoiética se opone a la idea de sujeto autónomo. Se trata más bien que tanto el artista como todos los participantes son sujetos que determinan a otros y son a su vez determinados por ellos”. (Fischer Lichte, 2011, p. 328)

todo lo que poseen de realidad, no representan la diversidad, son diversos y es este hecho el que impacta por la belleza de su autoreferencialidad. Pues no debemos olvidar que:

El cuerpo como categoría teórico –cultural en un contexto posmoderno y poscolonial constituye una materialidad representacional, medial e histórico cultural: es un lugar de la memoria, de la inscripción del registro, de la huella, de la opresión, de la tortura, de la manipulación, de la discriminación, de la exclusión, de la marginalización, de la agresión y de la confrontación o transformación de diversas culturas, historias y biografías. (De Toro, A., 2004, pp. 251-252)

En esto radica la riqueza performativa de la transculturalidad en escena, un registro de memoria de la humanidad, un recordatorio de lo que somos como raza humana pero también de nuestra individualidad que construye espacios de diálogo. Cada cuerpo de los participantes de Esodi transmite escénicamente una biografía que penetra el cuerpo del espectador y lo toca en el centro de la herida, dejándola expuesta, abierta y sangrante. Es el cuerpo hablando, gritando, jadeando. Es el cuerpo sudado, que parece abrazar (y abrasar) al Otro-observador para conocer su historia Otra, su propia biografía y buscar los puntos de encuentro entre ambas, en ese estadio liminal en el que viven las emociones y los sentimientos que todos, más o menos, conocemos.

El cuerpo es el punto cero del mundo, allí donde los caminos y los espacios vienen a cruzarse, el cuerpo no está en ninguna parte: en el corazón del mundo es ese pequeño núcleo utópico a partir del cual sueño, hablo, expreso, imagino, percibo las cosas en su lugar y también las niego por el poder indefinido de las utopías que imagino. Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol, no tiene un lugar pero de él salen e irradian todos los lugares posibles, reales o utópicos. (Foucault, 2010, p. 7)

Estos lugares posibles son el lugar de reunión comunitaria y también una nueva forma de leer el mundo, de ser mundo, de investigar el mundo. Por ello, la elección de ese otro espacio físico, el edificio teatral, es fundamental. Aquí, nos enfrentamos a una antítesis arquitectónica entre la carpa de circo y la torre de Babel. Una, la torre, es jerarquía piramidal característica del pensamiento judeo-cristiano. La otra, la carpa, es la figura paradisíaca del círculo democrático que es característica del pensamiento ritual. (Ver Eliade, 1953) La carpa, a su vez, contiene otros

espacios, entre ellos: el espacio mitológico de Babel, que etimológicamente significa confusión.²⁶⁸

La torre resume la peripecia de una proeza humana y el colapso de su empresa, que desemboca en la confusión de las lenguas, entre otros efectos calamitosos. Babel es al mismo tiempo el proyecto de una sociedad adámica y la ruina de una descendencia a la que se ha expulsado del paraíso. Esta parábola del bien y del mal, del antes y del ahora, es una invención bíblica que toma materiales de la historia real de Mesopotamia. La torre de Babel, considerada como construcción portentosa, existió y escandalizó a los redactores del Génesis. Fue el zigurat de Babilonia, que llevaba por nombre *Etemenanki*, “casa del cielo y la tierra”. El provecho teológico que extrajeron de su experiencia los hebreos, durante el cautiverio en Babilonia, es una lección legendaria de acierto narrativo. (Laborda, 2013)

La torre Babilonia fue una construcción imponente que impactó a los hebreos que la vieron como una amenaza al Dios único y verdadero, de allí proviene el desprestigio de Babel como arquitectura sagrada en el relato bíblico.²⁶⁹ Los autores del relato le otorgan a la Torre una connotación perversa: la ambición desmedida del deseo de alcanzar a Dios, de alcanzar el conocimiento, por ello, lo pierden. La palabra es el símbolo de la sabiduría, de la comunicación y de la sociedad, recordemos que la palabra es fundamental para el judaísmo, pues permite relatar la diáspora. Es justamente este aspecto el que cobra resonancia en el mito de Babel, pues los hombres han perdido la capacidad de comunicarse y por ello, han sido condenados a una diáspora por el mundo. La palabra posee un poder creador (poner un nombre equivale a decir que aquello ha sido creado y tiene una pertenencia), Dios ha dado nombre a los fenómenos naturales y luego Adán ha dado nombre a los animales, es decir, que al denominar las cosas, éstas inician

²⁶⁸ “El autor del *Génesis* fuerza un juego de palabras y relaciona Babel no ya con la raíz *babel* o *bbl*, sino con *balel* o *bll*, que en hebreo significa confundir o mezclar. La etimología es falsa y provoca la situación irónica de que el redactor confunda los términos, sea a propósito o por impericia, para establecer un juicio negativo de la ciudad. El término Babel deriva de Babilonia, que en acadio recibía el nombre de *Babilu*. Significa la “Puerta de los dioses”. Una etimología tan enfática atestigua la grandeza que tuvo la ciudad.” (Laborda, 2013)

²⁶⁹ “La envergadura de la torre había de ser imponente, especialmente para un pueblo como el hebreo, que entre el 587 y el 539 a.C. estuvo esclavizado en Babilonia. Al desarraigo del exilio se habría de añadir el sobrecogimiento ante un régimen imperial y una cultura que podía aparecer ante sus ojos tan esplendorosa como pagana. Paradójicamente la fama de la torre de Babel se debe a su presencia en el *Antiguo Testamento*. La supuesta intención de los babilonios de labrarse un nombre en la historia, según cuenta el relato, no se cumplió tanto por su gesta arquitectónica como con la leyenda que difundieron sus cautivos. Los hebreos fueron liberados de los caldeos por el emperador persa Ciro II en el año 539 a.C. Como consecuencia literaria de su exilio, Babilonia fue un tema recurrente en el *Antiguo Testamento*, ya que apareció no sólo en el *Génesis* sino también en los libros de los profetas y en el *Apocalipsis*, bajo el dudoso título de representar un orden urbano e inmoral.” (Laborda, 2013)

su existencia para luego, formar sociedades: “Según ello, la lengua no es un instrumento que surja de una necesidad social sino al revés, en el sentido de que su disposición abre la puerta a la dimensión social.” (Laborda, 2013) Es decir, antes de la división de las lenguas, no existían sociedades. Para Platón, en el *Crátilo* (360 a. C.), la primera obra filosófica sobre el lenguaje, el creador es el ‘legislador en materia de las palabras’, éste da nombres originales a las cosas y a los seres animados, sin que esta tarea sea instrumental, es decir, no posee un fin práctico sino constructivo del mundo creado. La palabra viene a sustituir el gesto que indicaba la cosa para luego independizarse, pues no hay una vinculación entre cosa y vocablo, sino entre cosa y “la impresión psicológica que provoca en el hablante”. (Laborda, 2013)²⁷⁰ Es decir, entre significado y significante. Así, el lenguaje único y común se convierte en el símbolo de una etapa asocial del ser humano, su pérdida es el castigo moral que los hebreos atribuyen a la superioridad de una cultura que los mantuvo cautivos y luego los lanzó a la diáspora. Babel pareciera ser el mito del exilio hebreo, el espacio sin espacio, es diáspora, nomadismo, exilio permanente. Todos somos, de alguna manera, exiliados de la tierra.

“La herencia de Babel” termina con una gran fiesta que invita a los espectadores a danzar con los actores de la transculturalidad. Los actores invitan, los espectadores tímidamente aceptan. Todos terminan danzando juntos sin distinción. La fiesta comunitaria se transforma en el teatro soñado por Artaud:

Desde el momento en que «en el teatro de la crueldad el espectador está en el medio mientras que el espectáculo lo rodea» (IV, p. 98), la distancia de la mirada ya no es pura, no puede abstraerse de la totalidad del medio sensible; el espectador investido no puede ya *constituir* su espectáculo y dárselo como objeto. No hay ya espectador ni espectáculo, hay una *fiesta* (cf. IV, p. 102). Todos los límites que surcaban la teatralidad clásica (representado/representante, significado/significante, autor/director/actores/espectadores, escena/sala, texto/interpretación, etc.) eran prohibiciones ético-metafísicas, arrugas,

²⁷⁰ Xavier Laborda comenta que: “Sin embargo, ¿cómo llega a ser políglota la sociedad monolingüe? En el *Génesis* 11 se ofrece como explicación el mito de Babel. La ironía surge al leer el capítulo anterior, que enumera los descendientes de Noé. Fueron Sem, Cam y Jafet, quienes después del diluvio tuvieron sus propios hijos, “se esparcieron por todas partes y formaron las naciones del mundo”, en las que se hablaba diferentes lenguas. Resulta llamativo que unas líneas antes del relato de Babel se aporte una explicación contradictoria sobre la confusión de las lenguas y la diáspora. Al redactor no le pareció mal anudar dos razones incompatibles, algo que el lector no suele reprochar porque su atención está cautivada por la dramática historia de la torre.” (2013)

muecas, rictus, síntomas del miedo ante el peligro de la fiesta. En el espacio festivo abierto por la transgresión, no debería ya poder extenderse la distancia de la representación. La fiesta de la crueldad quita las rampas y los parapetos ante «el peligro absoluto» que es «sin fondo» (septiembre 1945): «Necesito actores que ante todo sean seres, es decir, que en la escena no tengan miedo de la sensación verdadera de una puñalada, y de las angustias, para ellos *absolutamente* reales, de un supuesto alumbramiento. (...) La fiesta debe ser un *acto* político. Y el *acto* de revolución política es *teatral*. (Derrida, 1989, p. 335)



Figura 45: Fiesta final del espectáculo “La herencia de Babel” (2017)



Figura 46: Ingreso de los espectadores al espacio carpa del ITC para el estreno de “La herencia de Babel” (2017)



Figura 47: Escena del espectáculo “La herencia de Babel” (2017)



Figura 48: El actor Sulayman Camara durante el espectáculo “La herencia de Babel” (2017)



Figura 49: Escena del espectáculo “La herencia de Babel” (2017)

2.4 Compañía Cantieri Meticci de Pietro Florida: Migrantes, solicitantes de asilo, refugiados políticos

*Cualquier creación artística es hija de su tiempo y,
la mayoría de las veces,
madre de nuestros propios sentimientos.*

(Kandisky, 1996)

La compañía nace el 2005 como proyecto de laboratorio intercultural que Teatro dell’Argine pone en marcha con el nombre Compagnia dei Rifugiati. La compañía se enmarca dentro del proyecto de la Emilia-Romagna: Terra d’Asilo (proyecto SPRAR de la ciudad de Bologna) en colaboración con la cooperativa L’Arca di Noè y dentro del ITC Teatro y del centro intercultural

Zonarelli. Los primeros trabajos de laboratorio comienzan en las dos principales estructuras de acogida de inmigrantes y refugiados políticos de Bologna: Via Quarto di Sopra y Via del Lazzaretto. Luego de las primeras experiencias exitosas con estas dos casas de acogida, el proyecto pasa a ser una compañía estable, con más de 50 actores, que se dedicará a trabajar con inmigrantes y refugiados de todas partes del mundo: Afganistán, Bélgica, Camerún, China, Costa de Marfil, Ghana, Irán, Italia, Marruecos, Nigeria, Pakistán, República Democrática del Congo, Rusia, Sierra Leona, Siria, Somalia, entre otras.

La compañía, dirigida por Pietro Floridia, funciona con una modalidad similar a la de Teatro dell'Argine, realizando talleres y laboratorios en donde se crean espectáculos que se presentan a la comunidad y de donde se seleccionan los nuevos integrantes de la compañía estable. A su vez, realizan proyectos de colaboración e intercambio con otras compañías de refugiados de toda Europa, Asia, África y América. Así, la compañía se va renovando año a año, "Este sistema garantiza un proceso gradual y una creciente participación y sentido de responsabilidad para los "viejos" [participantes], creando al mismo tiempo un ambiente acogedor y preparado para los recién llegados." (Budriesi, 2017)²⁷¹ En el año 2013 la compañía se constituye como Asociación Cultural y cambia su nombre a Cantieri Meticci, abriéndose al trabajo con solicitantes de asilo político de los países en conflicto y a italianos interesados en las técnicas teatrales del mestizaje, justamente para no repetir las dinámicas del trabajo social, que tienden a formar *ghettos* de refugiados o inmigrantes en lugar de abrir intercambios transculturales que involucren agentes internos y externos al lugar donde se realicen. Los actores son "chicos encontrados en la calle a quienes se les da la posibilidad de convertirse en profesionales de las artes." (Floridia. Cit. En: Budriesi, 2017)²⁷² La compañía Cantieri Meticci parte con la idea de:

"(...) involucrar a los refugiados políticos para llenar un vacío, ese período de tiempo indefinido que pasan esperando el reconocimiento del Estado italiano. El deseo era, y es, hacer actuar a aquellos que nunca lo hubieran pensado, como voluntad política que es hacer coincidir el teatro y la polis. Una polis que a lo largo de los años ha cambiado notablemente su composición. Con el tiempo, el grupo se ha expandido considerablemente y ahora hay alrededor

²⁷¹ Traducción libre de: "Questo sistema garantisce un percorso graduale e un crescente coinvolgimento e senso di responsabilità per i "vecchi", creando nel contempo un ambiente accogliente e preparato per i nuovi arrivati."

²⁷² Traducción libre de: "ragazzi incontrati per strada a cui viene data la possibilità di diventare professionisti delle arti."

de cincuenta actores jóvenes y menos jóvenes, entre los cuales los más experimentados son responsables de capacitar a los recién llegados.” (Budriesi, 2017)²⁷³

Sin embargo, Cantieri Meticci se convierte en teatro creole-transcultural al abrirse a extranjeros, con o sin estatus de refugiado, y a italianos de todas las edades, aprovechando la posibilidad artística que se presenta en el trabajo en contextos mixtos. Al pasar de los años, han creado los llamados Quartieri teatrali (Barrios teatrales) por toda la región, laboratorios que realizan los guías de la compañía bajo la supervisión de Pietro Floridia y aprovechando espacios que son considerados no teatrales. Así, en la actualidad existen laboratorios en bibliotecas, escuelas, mezquitas, iglesias, bar, etc. A estos barrios teatrales se une la investigación socio-antropológica que realizan y que dejan a disposición del público y de investigadores de la Universidad de Bologna y del mundo, por medio de archivos digitales de las puestas en escena, de los laboratorios y de las historias de sus participantes, el archivo PoPolifonico de Cantieri Meticci que, desde el 2 de febrero de 2017, tiene sede en el complejo artístico MET (Meticceria Extrartistica Trasversale)²⁷⁴, un espacio de 350 metros cuadrados en Via Gorki 6, Bologna, en donde funcionan nueve talleres, entre ellos, una sastrería teatral, una carpintería, un RiStoryArte (donde se presentan espectáculos de mesa), el archivo Popolifonico, el ingreso o TeAtrio, entre otros, y que Floridia denomina “espacios membrana”, ya que son permeables a todo aquel que tenga curiosidad. En el ingreso del MET se puede apreciar una galería collage compuesta por objetos y fotografías provenientes de diversos países, épocas y experiencias, unidas bajo el tema de la transversalidad. Este espacio pasa a ser el centro logístico y cultural de la compañía y de los laboratorios que nacen del proyecto original.

(...) todo fue creado con materiales reciclados, incluso construyendo el primer escenario con cajas de cebollas. Un collage de materiales y tecnologías pop, nuevas palabras para un teatro de

²⁷³ Traducción libre de: “(...) coinvolgere i rifugiati politici per riempire un vuoto, quel periodo di tempo indefinito che loro trascorrono in attesa di ottenere un riconoscimento dallo Stato italiano. Il desiderio era, ed è, quello di far recitare a chi a fare l’attore non aveva mai pensato, come la volontà politica è quella di far corrispondere teatro e *polis*. Una *polis* che oltretutto in questi anni ha cambiato notevolmente la sua composizione. Il gruppo nel tempo si è considerevolmente allargato ed ora ne fanno parte una cinquantina di attori giovani e meno giovani, tra i quali più esperti vengono responsabilizzati per preparare i nuovi arrivati.”

²⁷⁴ En español: Mestizaje(ría) Extra-artística Transversal.

paso, "puesto en escena, como le gusta decir a Pietro Florida, para las personas que pasan, en un intento por contagiar a los que nunca irían al teatro". (Budriesi, 2017)²⁷⁵



Figura 50: Pietro Florida, fundador y director de la Compañía Cantieri Meticci de Bologna.²⁷⁶

En el 2010, Florida siente la necesidad de comprender el contexto de la inmigración y las culturas diversas que forman parte del elenco de actores de la compañía. Así, viaja a Marruecos y Senegal, participando del proyecto *Migrating Theater* en colaboración con la compañía francesa *Check Points* (París), la *Storytelling Organisation* de *Skelleftea* en Suiza y la fundación *Strefa Wolno Slowa* de Varsovia. Este proyecto tiene como objeto realizar una exploración teatral sobre la problemática de la migración, reuniendo cada año a jóvenes actores de todo el mundo en una

²⁷⁵ Traducción libre de: "Il tutto è stato creato con materiali di riciclo, addirittura costruendo il primo palcoscenico con casse per cipolle. Un collage di materiali pop e tecnologie, parole nuove per un teatro di passaggio, «messo in scena – come ama dire Pietro Florida – per le persone che passano, nel tentativo di contagiare chi a teatro non andrebbe mai»".

²⁷⁶ Todas las fotografías de Cantieri Meticci fueron extraídas del sitio oficial del grupo: <http://www.cantierimeticci.it/>

de las ciudades del proyecto, para crear un espectáculo sobre el tema. (Ver Mauceri y Niccolae, 2015)

Dentro de los múltiples proyectos que Cantieri Meticci desarrolla, se halla el de la ruta de Shakespeare, una investigación socio-antropológica que inicia el 2013 con el proyecto europeo *The City Ghettos of Today* (2013-2015) y que indaga, en una veintena de ciudades europeas, la nueva definición de *ghetto* en el encuentro/desencuentro de diversas culturas. Oficialmente, el proyecto termina en Bélgica en febrero de 2015, sin embargo, la compañía continúa su investigación en torno al personaje de Calibán y su relación con Próspero, Miranda y Ariel en una lectura que trasciende la obra para entrar en la discusión sobre la transculturalidad y la inmigración. Esta investigación da como resultado el espectáculo “Calibán” (Calibano), presentado en Bologna en el año 2015 y una residencia artística en la ciudad de Pisa en el histórico Teatro Rossi con el objetivo de: “(...) razonar cómo la cultura y la escritura condicionan nuestra concepción del Otro y arriesgan, si no se maneja con precaución y conciencia, actuar negativamente (asimilación, aplastamiento del Otro) en el trabajo que nuestra compañía está buscando realizar junto a los inmigrantes.” (Cantieri Meticci. En: Teatro Rossi, 2015)²⁷⁷ El texto se inspira en diversas versiones de “La tempestad” de Shakespeare, entre las más destacadas, “Una Tempestad” (1969) de Aimé Césaire.

Otro importante proyecto se realiza en Lampedusa en el 2015, junto al destacado actor Ascanio Celestini. Durante un año entrevistan a inmigrantes recién llegados y a los pescadores que han presenciado la llegada de miles de embarcaciones a las costas italianas, que han sido testigos de innumerables muertes y partícipes de múltiples recates. Así, Cantieri Meticci crea la obra “Lampedusa Stories”, en donde una flota de bicicletas se transforma en un océano de veleros que recorre toda Bologna para contar la historia de los desembarcos de inmigrantes en busca de un futuro que en sus países no encuentran. Es un espectáculo itinerante que termina en la Piazza Maggiore con la actuación de Celestini. La creación del espectáculo se lleva a cabo durante seis meses e incluye la realización de diversos *workshops* realizados en los centros de

²⁷⁷ Traducción libre de: “ragionare su come la cultura e la scrittura condizionano la ns. concezione dell’Altro e rischiano, se non maneggiate con cautela e consapevolezza, di agire negativamente (assimilazione, schiacciamento dell’Altro) sul lavoro che la ns. Compagnia sta cercando di svolgere insieme ai migranti.”

acogida de la ciudad para la escritura de un libreto que es puesto en escena por los mismos actores inmigrantes junto a jóvenes italianos.

“(…) **Iaqub**, por ejemplo, originario de Mali, relató su viaje en barco a Lampedusa y la imagen de esa noche, cuando el motor del barco se averió. **Amiata**, en cambio, es una niña de Sierra Leona: a través del teatro quiso agradecer al pescador de Lampedusa, que salvó la vida de su amiga embarazada. “Una experiencia fundamental para quienes, como yo, llegaron a Italia recientemente”, dice **Usman**, nacido en Gambia y desembarcado en Lampedusa hace 6 meses. **Usman** ayudó a construir la escenografía del espectáculo. “Trabajar con la compañía me ayudó a aprender el idioma, a olvidar mis problemas por un tiempo, a conocer a otras personas. Y esperamos que podamos hacer que la ciudad comprenda que también somos personas, y que la palabra migrante no debería asustar”. (Zaccariello, 2015)²⁷⁸

Durante esta experiencia, Florida se percató de la realidad que viven los centros de acogida, mirados como pequeños *ghettos* en donde la integración se percibe lejana. El espectáculo facilitó el encuentro entre ciudadanos bologneses y extranjeros para abolir los prejuicios y miedos frente a lo desconocido. Este proyecto se une a otro realizado el mismo año en la mezquita/iglesia de Sant’Egidio y a un laboratorio con mujeres víctimas de trata. Florida declara que cuando se trabaja en torno al tema de la identidad hay riesgos que se corren, uno de ellos es:

(…) ahogarse en un espejo de agua, tratando de tomar su propio reflejo como en el mito de Narciso, (...) Pero hay una forma menos traumática de enfrentar la identidad (...) es decir, pasar de la ficción, del disfraz, despojarse para ser poseído: este es el camino del teatro que nos permite ser Lear y Quijote sin estar locos, ayunadores a pesar de estar saciados. Es fácil perder el hilo, perder e intercambiar piezas de lenguaje e identidad por la calle. En esta babel lingüística sucede entonces el verdadero y real robo de identidad, de intercambios de vestuarios: Simone es un persa veneciano; Marta es francesa, rusa, árabe, dependiendo del clima; Sanam aún no habla italiano, habla romanesco y todos se echan a reír porque nos parecemos a los personajes de la historia amargamente irónica de Englander, en la que los

²⁷⁸ Traducción libre de: “(...) **Iaqub**, ad esempio, originario del Mali, ha raccontato il suo viaggio in barcone verso Lampedusa e l'immagine di quella notte, quando si guastò il motore della nave. **Amiata**, invece, è una ragazza della Sierra Leone: attraverso il teatro ha voluto ringraziare il pescatore di Lampedusa, che ha salvato la vita alla sua amica incinta. “Un’esperienza fondamentale per chi, come me, è arrivato in Italia da poco” racconta **Usman**, nato in Gambia e sbarcato a Lampedusa 6 mesi fa. **Usman** ha contribuito a ostruire la scenografia dello spettacolo. “Il lavoro con la compagnia mi ha aiutato a imparare la lingua, a dimenticare per un po’ i miei problemi, a conoscere altre persone. E speriamo possa far capire alla città che siamo persone anche noi, e che la parola migrante non deve spaventare.”

osados judíos polacos agudizan su ingenio y, ayudados por la suerte, escapan a las deportaciones nazis en el carro de los actores que se mueve, como siempre, hacia un destino no especificado. Como nosotros también, disfrazados de acróbatas, caminamos en el borde con los ojos vendados ... hacia el futuro. (Florida. Cit. En: Budriesi, 2017)²⁷⁹



Figura 51: Espacio MET, Bologna

En el año 2017, el grupo *Shebbab Met Project*, compañía formada en los laboratorios de Cantieri Meticci, obtiene un merecido reconocimiento por la obra teatral-performativa “*I Veryferici*”, teatro social con la más alta calidad. El premio *Scenario* (creado por Marco Baliani en 1987) otorgado en el marco del festival de Santarcangelo, valora las jóvenes creaciones teatrales contemporáneas que destacan por una escritura escénica transversal más allá de géneros

²⁷⁹ Traducción libre de: “(...) affogare in uno specchio d’acqua, cercando di prendere la propria immagine riflessa come nel mito di Narciso, (...) C’è però un modo meno traumatico di affrontare l’identità (...) cioè passare dalla finzione, dal travestimento, spossessarsi per essere posseduti: questa è la via del teatro che ci permette di essere Lear e Chisciotte senza essere pazzi, digiunatori pur essendo sazi. Si fa presto a perdere il filo, a perdere e scambiare per strada pezzi di lingua e di identità. In questa babele linguistica succedono allora dei veri e propri furti di identità, dei travestimenti: Simone è un persiano veneto; Marta è francese, russa, araba, a seconda del tempo che fa; Sanam ormai non parla farsi né italiano, parla romanesco e a tutti scappa da ridere perché sembriamo proprio i personaggi del racconto amaramente ironico di Engländer, nel quale audaci ebrei polacchi aguzzano l’ingegno e, aiutati dalla fortuna, scampano alle deportazioni naziste sul carrozzone dei teatranti che si muove, come sempre, verso imprecisata meta. Anche noi come loro, travestiti da acrobati, camminiamo sul filo ad occhi bendati... verso il futuro.”

y formatos y por una multidisciplinariedad que escapa al teatro de narración. El grupo realiza una dramaturgia de la diferencia, como lo ha catalogado Fabbio Acca (2017), expuesta a modo de breves historias en formato *sketch*, teñidos de un humor grotesco y de una acción compleja que transita entre el teatro y la performance.

Este grupo, como tantos otros nacidos de los laboratorios del MET, desarrollan un lenguaje propio, siempre comprometido con la investigación multidisciplinar, transcultural, política y mestiza. Influencia de Floridaia, que inspirado en un viaje a Palestina, donde pudo presenciar teatro local (siempre en clave política), decidió volver a Bologna y plantearse el concepto de política como una constante en sus puestas en escena y laboratorios. En el año 2010, Floridaia y otros integrantes de Cantieri Meticci, realizan un viaje-experiencia siguiendo la ruta que los inmigrantes realizan para llegar a Italia. De este viaje nace un texto, publicado en Bologna²⁸⁰. Un diario de viaje que posee la riqueza de la reflexión en acción, aquella problematizada por el teatro cuando entra en la vida de aquellos a los que se pretende representar. Floridaia viaja, comparte con los ciudadanos locales, come con ellos, danza y escapa en las fronteras. Esta experiencia define más aun el sentido ético que tiene su propuesta teatral, en donde no existe la mirada caritativa, sino la del compañero que va sorteando obstáculos en el viaje del teatro y de la vida.

2.4.1 Multilingüismo e hibridación sonora: El mestizaje teatral

El silencio es un bolso lleno de posibilidades.

(Murray Schafer)

Las casas de acogida son lugares de tránsito obligado para todos aquellos refugiados políticos y solicitantes de asilo recién llegados a Italia. En estos lugares, permanecen al menos un año recibiendo instrucción en materias escolares básicas, en la lengua italiana y, posteriormente, en algún oficio que les permita trabajar para sostenerse solos una vez finalizada la asistencia económica de la Unión Europea. Luego se les asigna un asistente social, algunos mediadores

²⁸⁰ Pietro Floridaia, “Teatro in viaggio. Lungo la rotta dei migranti”, 2011/2013

culturales (inmigrantes que ya llevan años en Italia y que los ayudan en trámites y todo lo que requieran para hacerse entender mientras aprenden las leyes italianas y la lengua), una cama en un departamento compartido, dinero para gastos como movilización, vestimenta y alimentación. Durante el período de acogida, que dura tres años, se les ayuda a realizar trámites para obtener la residencia definitiva y buscar trabajo bien remunerado para que, una vez que salgan del proyecto, puedan continuar su vida como ciudadanos en Italia. Evidentemente, los inmigrantes que permanecen en estas casas, están inmersos en un solo pensamiento que no es el de hacer teatro, deben sobrevivir, aprender, lograr aprovechar todo lo que tienen al alcance para forjarse un futuro. La gran mayoría son niños y jóvenes que no han vuelto a ver a sus familias (muchos no lo hacen nunca más) y que sienten el peso de la responsabilidad frente a la “fortuna” de haber llegado a salvo a un país que les da la oportunidad de vivir. Es sorprendente conversar con estos “chicos”, son personas que han experimentado la cara más oscura de la humanidad y aun así, hablan de esperanza, de agradecimiento, del valor del trabajo y de la familia, de la no segregación, del respeto por todos los seres humanos. Son los primeros en tender una mano cuando cualquiera, sin importar de dónde venga, la necesita. Muchos de ellos ya hablan perfectamente el Italiano, otros, en cambio, se comunican con señas y sonidos que asemejan la lengua que están aprendiendo.

Otros refugiados son intelectuales o combatientes de guerra que cargan el dolor del exilio en sus miradas y no conciben la vida sin la lucha por la igualdad de oportunidades en las sociedades aplastadas por el poder imperante. Estos otros inmigrantes no buscan, a diferencia de los niños, el paraíso europeo, no esperan nada. Trabajan, estudian, sobreviven, con la idea obsesiva de poder volver algún día a sus países y poder ayudar a su reconstrucción. Para estos inmigrantes es más compleja la integración, pues como exiliados, tardan años en comprender que el retorno es imposible. “Floridia habla de algunos actores de la compañía que son refugiados políticos, en particular mujeres como Aminata, de Sierra Leona, u otra chica de Camerún, y la dificultad para que sean madres y actrices: su participación se limita a espectáculos o a talleres pagados. Otro refugiado / actor es un periodista egipcio que criticó al régimen de Mubarak y, por lo tanto, fue amenazado de muerte y encarcelado en su país de origen.” (Budriesi y Farneti,

2017)²⁸¹ Por estas dificultades y por razones artísticas, la compañía comenzó a admitir en sus laboratorios a personas provenientes de todas partes del mundo, por un lado, ayudaban con sus propias experiencias a los refugiados políticos a enfrentar con otra mirada sus conflictos internos y externos y por otro lado, correspondía mucho más con la óptica y los objetivos artísticos de Cantieri Meticci que se había propuesto el mestizaje teatral con multiculturas. Así, cuando se trabaja en los laboratorios, cada integrante recién llegado es guiado por uno más experto y de nacionalidad italiana para ayudar al intercambio y al aprendizaje de la lengua.²⁸²

El método ideado por Floridia para entrenar a sus actores durante los laboratorios consiste en una serie de ejercicios específicos para diversos objetivos actorales. Los de aproximación al teatro, al juego de la ficción, los ha bautizado como ejercicios de umbral (*Esercizi di Soglia*), en donde los actores comienzan a experimentar el juego, el contacto con el otro, la confianza y la pertenencia a un grupo de personas que “hacen juntas”. Al respecto, Laura Budriesi, estudiante de doctorado del Dams y Alice Farneti, estudiante de antropología e investigadora de la performance africana en Bologna, comentan:

Lo que más le importa a Floridia son aquellos ejercicios “diseñados para crear un grupo, para asegurarse de que aquel que ha llegado solo de algún modo se identifique en un “nosotros”, de modo que al final de los ensayos los chicos salgan entre ellos, que se enamoren”. Encontrarse trabajando con solicitantes de asilo político o migrantes significa interactuar con los chicos que han sufrido traumas severos y que incluso están en un estado de “suspensión ambigua”. Llegan con la euforia de haberse salvado, sin embargo, a menudo pasan uno o dos años sin trabajo, sin poder enviar dinero a la familia en el país de origen o con el deseo de alcanzar otro país europeo y en su lugar se encuentran trabajando en el campo siciliano”. Por lo tanto, son necesarios “ejercicios dionisiacos o carnalescos, ejercicios de ventilación”. Finalmente, hay ejercicios diseñados para crear un lenguaje artístico específico, tal vez el de un cierto tipo de teatro de calle, de un ritual teatral que está a mitad de camino entre la procesión y el desfile.

²⁸¹ Traducción libre de: “Floridia parla di alcuni attori della compagnia che sono rifugiati politici, in particolare di donne come Aminata dalla Sierra Leone, o di un’altra ragazza del Camerun, e della difficoltà per loro di essere madri e attrici: la loro partecipazione si limita agli spettacoli o ai laboratori retribuiti. Un altro rifugiato/attore è un giornalista egiziano che aveva criticato il regime di Mubarak ed è quindi stato minacciato di morte e imprigionato nel suo paese d’origine.”

²⁸² Floridia estudia y aplica el principio de enseñanza de la Escuela Barbiana de Don Lorenzo Milani y que se desarrolló entre los años 1954 y 1967 en la pequeña villa Barbiana perteneciente a la diócesis de Firenze. El modelo educativo fue criticado duramente por la Iglesia Católica, que lo reprobó por considerarlo peligroso. Éste consistía en realizar clases abiertas, en donde los mismos estudiantes enseñaban las materias a sus compañeros más pequeños, guiándolos en el aprendizaje curricular y en las pruebas prácticas de la vida. Todos los estudiantes (23 en total) eran en su mayoría, hijos de campesinos que no podían acceder a ninguna educación por la lejanía de las escuelas tradicionales y por motivos económicos.

No hay barreras entre espectadores y actores, ni aquella de la frontalidad ni del tipo proxémico: "los actores dialogan, tocan, abrazan a los espectadores", no existen papeles más o menos importantes: un personaje puede ser compartido por varios actores. Una danza enérgica, desatada, a menudo cierra los espectáculos: la tragedia de muchos de sus espectáculos se desliza fácilmente al nivel de la fiesta y el intercambio de ritmo. (Budriesi y Farneti, 2017)²⁸³

A esta multiplicidad de ejercicios y de experiencias se suman las lecturas de los textos que se escogen para los espectáculos. Muchos de ellos pertenecen a la literatura y a la dramaturgia universal, siendo reinterpretados e intervenidos con textos creados por los mismos actores durante los ensayos. Para escoger los textos a trabajar escénicamente, Floridia propone una lectura personal, es decir, de la lectura de una obra de Shakespeare o de Kafka, cada actor aporta su propia comprensión y experiencia frente al texto, dependiendo de su bagaje cultural, de su lugar de proveniencia, de la vida que ha llevado, de su escolaridad. Todas las interpretaciones son aceptadas, todas poseen el mismo valor artístico. Cada actor selecciona una palabra clave y una imagen que lo identifica con el texto, luego Floridia propone una única clave de lectura: cada personaje, cada situación será leída desde la condición de extranjero, es decir, desde la propia experiencia de vida. Así, el actor se aproxima al personaje y al mundo de la obra con familiaridad y con su propio lenguaje, abriendo los sentidos de las obras con la profundidad que solo la vida puede concederle al actor. En este caso, son vidas que no pueden ser contadas en años, sino en sucesos que los han marcado como seres humanos, y que les permiten ahondar en la visión del teatro, en sus problemáticas, en sus objetivos escénicos. Esta forma de afrontar el texto posee dos aristas: una evidentemente artística y otra terapéutica, pues a través de los

²⁸³ Traducción libre de: "Esercizi a cui Floridia tiene particolarmente sono quelli «pensati per creare gruppo, per far sì che chi è arrivato solo in qualche modo si identifichi in un "noi", in modo che alla fine delle prove i ragazzi escano tra di loro, che si innamorino». Trovarsi a lavorare con migranti o richiedenti asilo politico significa interagire con ragazzi che hanno subito forti traumi e che sono anche in uno stato di ambigua "sospensione": «arrivano con l'euforia di essersi salvati, però spesso trascorrono un anno o due senza lavorare, senza riuscire a mandare denaro alla famiglia nel paese di origine oppure con il desiderio di raggiungere un altro paese europeo e di trovarsi invece a lavorare nelle campagne siciliane». Sono perciò necessari esercizi di tipo «dionisiaco o carnevalesco, esercizi di sfogo». Ci sono infine esercizi atti a creare un linguaggio artistico specifico, magari quello di un certo tipo di teatro di strada, di una ritualità teatrale che sia a mezza strada tra la processione e la parata. Non ci sono barriere tra spettatori e attori, né quella della frontalità, né di tipo prossemico: «gli attori dialogano, toccano, abbracciano gli spettatori», non ci sono ruoli più o meno importanti: una parte può essere condivisa tra più attori. Un ballo energico, scatenato, chiude sovente gli spettacoli: il tragico di molti suoi lavori scivola con facilità nel livellamento delle feste e nella condivisione del ritmo."

personajes y sus conflictos, los actores logran hablar de aquello que ha gatillado el trauma y de lo que son reticentes a exponer de otra manera.

Los textos de la obra pasan a ser pretextos para abordar el verdadero tema: la inmigración en Italia. Los actores cuentan sus vivencias, analizan a sus personajes desde su propia piel, luego, proponen los textos que sus personajes deben decir, configurándose como un multilingüismo interpretativo, poético y experiencial. Como ejemplo, el monólogo del actor Abraham Tesfai, 27 años, originario de Eritrea, durante el espectáculo “Gli acrobati” (Los Acróbatas, diciembre de 2015):

"Elimina lo superfluo". Me lo han repetido muchas veces. Me han pelado como una cebolla. Bien, aquí está mi primera piel: es elegante, es la de un comerciante judío de una aldeíta polaca. Ahora me la quito: ¿estoy bien así? ¿Puedo irme? ¿No? Fuera también la segunda cáscara. Es la de un actor, ahora ni siquiera soy un aspirante a actor. ¿Estás bien así? ¿Todavía no? Aquí está la tercera cáscara, esta tiene los bolsillos llenos de tarjetas escritas en italiano, aquellas que me dicen que puedo quedarme en Italia. Las puedo devolver. ¿Puedo irme ahora? ¿No? Fuera también la cuarta entonces. Esta es útil, es húmeda, sabe a sal y algas secas. Sin esta, no soy ni siquiera un náufrago en medio del mar. Tengo un chaleco salvavidas, ¿puedo irme ahora? ¿Todavía no? Retrocedamos aún más. Esta es sucia, es gorda, está sucia de aceite porque es la piel del trabajo. Ahora ya ni siquiera soy un mecánico de camiones en Libia. ¿Ahora estoy bien? ¿No? Esta es seca, una hoja que se desmorona debido al exceso de calor y la poca luz, ha estado mucho bajo tierra, en prisión en el medio del desierto. Ahora ni siquiera soy un prisionero. ¿Puedo irme? ¿Todavía no? Ésta en cambio está llena de costras, es el uniforme militar, a regañadientes, en Eritrea. Esta es la camiseta número cuatro con la que solía jugar a la pelota cuando era niño. Ahora ni siquiera soy un niño que juega a la pelota. Esta es mi cruz, ya no tengo fe, ya no tengo religión. Ya no tengo un nombre, ya no soy el hijo de mi padre. Solo soy un hombre, nada que me distinga de otros hombres. He eliminado todo lo superfluo, tengo solo lo justo y necesario. Me limpian y borran como un pedazo de papel blanco. Ahora puedo ser escrito desde cero. ¿Está bien así? (Abraham Tesfai. Cit. En: Budriesi y Farneti, 2017)²⁸⁴

²⁸⁴ Traducción libre de: «Elimina il superfluo. Me l'hanno ripetuto molte volte. Mi hanno sbucciato come una cipolla. Ecco, qui c'è la mia prima pelle: è elegante, è di un commerciante ebreo di un paesino polacco. Adesso la tolgo: vado bene così? Posso andare? No? Via anche la seconda buccia. Questa è di un attore, ora non sono più neanche un aspirante attore. Vado bene così? Non ancora? Ecco la terza buccia, questa ha le tasche piene di carte scritte in italiano, quelle che mi dicono che posso restare in Italia. La posso restituire. Posso andare così? No? Via anche la quarta allora. Questa è utile, è umida, sa di sale e di alghe essiccate. Senza questa non sono neanche un naufrago in mezzo al mare. Ho il salvagente, adesso posso partire? Non ancora? Torniamo ancora più indietro. Questa è sporca, è grassa, è sporca di olio perché è la buccia del lavoro. Ora non sono più neanche un meccanico di camion in Libia. Adesso vado bene? No? Questa invece è secca, una foglia che si sgretola per il troppo caldo e la poca luce, è stata molto sotto terra, in prigione in mezzo al deserto. Ora non sono più neanche un prigioniero. Posso andare? Non ancora? Questa invece è piena di croste, è la divisa da militare, contro voglia, in Eritrea. Questa è la maglia numero quattro con cui giocavo al pallone quando ero un bambino. Ora non sono più neanche un bambino che gioca a pallone. Questa è la mia croce, non ho più fede, non ho più religione. Non ho più nome, non sono più figlio di mio padre. Sono solo un uomo, niente che mi distingua dagli altri uomini. Ho eliminato tutto il superfluo,



Figura 52: El actor Abraham Tesfai durante el espectáculo “Los acróbatas” (2015)

Vida y ficción se amalgaman en un texto de una poesía que atraviesa el cuerpo, dejando expuesta la carne, los órganos y la médula. Recordando los escritos de Artaud, su anhelo de un teatro que poseyera la crueldad de la realidad, expuesta para producir el mismo efecto que la peste provoca en el cuerpo humano, purgando los odios, los racismos, los miedos, la ignorancia, para limpiar el cuerpo social. El texto, escrito por el mismo Tesfai, es la historia de su vida, de su paso por una prisión en Libia a los 13 años, de las veces en que tuvo que disfrazarse para escapar vivo de la guerra, de su no retorno al hogar. La obra habla de un grupo de judíos que se disfraza y se une a una caravana de acróbatas para escapar del régimen nazi. Este parlamento, por ejemplo, abre otra dimensión al multilingüismo, uno interno, cultural, pues, no solo la lengua constituye un lenguaje—otro. El mestizaje del texto se presenta fragmentado entre las premisas del autor dramático, del autor escénico y del autor-actor. Trozos provenientes de diversos lenguajes, diversas interpretaciones y múltiples imágenes vivas, se reescriben unos a otros en un

ho solo lo stretto necessario. Sono pulito e cancellato come un pezzo di carta bianco. Adesso posso essere scritto da capo. Vado bene così?»”.

movimiento rizomático y cíclico que ha perdido el origen, pues éste, no importa. Ni origen del texto, ni origen del actor, esta diversidad textual derriba lo superfluo, como bien dice el monólogo de Tesfai, universalizando lo particular sin perder ese estatus, y convirtiendo el espacio escénico en un territorio abierto, en donde toda existencia es bienvenida. Un texto nómada que deambula entre sus referentes para bifurcarlos, y de esa manera, reafirmarlos en el aparente anonimato de su intérprete (en su doble significado: por un lado el actor, por otro, el espectador). Esta es la esencia del mestizaje teatral que propone Floridaia, una práctica poética, filosófica y política que tiene efectos concretos en la sociedad y en la práctica teatral, pues, conforma una teatralidad diversa en forma y principio e impacta en las relaciones de y con los inmigrantes, de y con los italianos, de y con el ciudadano del mundo.²⁸⁵

La hibridación sonora se da por los distintos referentes culturales de las voces, los acentos, pero también por los cantos y músicas de todas las culturas de sus actores. Estos sonidos que surgen de los espectáculos constituyen un paisaje sonoro transcultural (Schafer, 1977, 1994)²⁸⁶ que introduce al espectador en un territorio mestizo, donde la lengua italiana es una más de tantas que pueblan el mundo. El paisaje sonoro es:

(...) cualquier campo acústico que pueda ser estudiado como un texto y que se construya por el conjunto de sonidos de un lugar en específico, ya sea de un país, una ciudad, un barrio, una tienda, un centro comercial, una oficina, una recámara o incluso de entornos sonoros como una barra programática de radio, un programa de televisión, una canción o la pista sonora de una cinta. Es un espacio determinado en donde todos los sonidos tienen una interacción ya sea intencional o accidental con una lógica específica en su interior y con referentes del entorno social donde es producido, siendo así un indicador de las condiciones que lo generan y de las tendencias y evolución de una sociedad. (Woodside, 2008)

Es decir, el paisaje sonoro está en estrecha relación con el paisaje cultural, con la memoria colectiva y con la identidad de los sujetos. Todos los seres humanos crecemos en específicos paisajes sonoros que condicionan la forma de oír y ver el mundo, dividiéndolo entre dentro y

²⁸⁵ Otra forma de multilingüismo se da durante los laboratorios, donde se pueden oír diversas traducciones simultáneas de las instrucciones de los directores, técnica de trabajo aprendida de Teatro dell'Argine.

²⁸⁶ "Denomino *soundscape* (Paisaje Sonoro) al entorno acústico, y con este término me refiero al campo sonoro total, cualquiera que sea el lugar donde nos encontremos. Es una palabra derivada de *landscape* (Paisaje); sin embargo, y a diferencia de aquélla, no está estrictamente limitada a lugares exteriores. El entorno sonoro que me rodea mientras escribo esto es un Paisaje Sonoro". (Schafer, 1977. Cit. En: Barrios, Ruíz, 2014, 59)

fuera del propio contexto cultural sonoro. Lo que Cantieri Meticci crea en sus espectáculos es, finalmente, una nueva memoria colectiva anclada en la diversidad. De esta manera se abren los sentidos hacia el mestizaje sonoro, siendo posible predisponer al sujeto al cambio de lógica epistémica²⁸⁷ en todos los otros aspectos del sistema de conocimientos y creencias que se tienen del Otro. Pues, “Aunque el paisaje sonoro se construya a partir de lo que ocurre en un entorno, éste también impacta en los oídos, emociones y recuerdos de la gente a lo largo de su vida como individuos y les permite mantener un nexo con su comunidad ya sea de forma generacional y/o cultural. Los objetos sonoros de este macrodiscurso sonoro son plasmados en todos los productos culturales de una comunidad.” (Woodside, 2008) Por ende, mestizar el paisaje sonoro es re-educar el macrodiscurso, para abrirlo a la transculturalidad; esto implica intercambios y no substituciones ni colonizaciones, pues el paisaje sonoro originario de cada individuo no desaparece, solo se moviliza hacia territorios diversos y mundos posibles, modificando creencias y conocimientos pre-existentes y fijos. “Los paisajes sonoros se encuentran en constante evolución de acuerdo a cómo el entorno donde son generados cambia sus características: tienen historicidad y van de la mano del devenir de una sociedad.” (Woodside, 2008)

A su vez, el mestizaje sonoro desorienta al espectador y con ello, capta su atención en lo esencial: lograr la comunicación, es decir, hacer el esfuerzo de comprender lo que se dice. Mismo esfuerzo que realiza el inmigrante que llega a Italia sin saber la lengua. Se invierten los lugares de enunciación y se invita al Otro a vivir la experiencia. Así, todos devienen mestizos o se percatan de que siempre lo han sido, pues no existe cultura mejor que otra, ni cultura que no esté constituida por muchas otras, y esto lo hace evidente el mestizaje lingüístico que Cantieri Meticci elabora como estrategia de creolización. Mestizar el paisaje sonoro permite re-flexionar nuestra historicidad en pos de un desplazamiento hacia territorios fronterizos de memorias

²⁸⁷ La lógica epistémica es una rama de la lógica modal. Su estudio es reciente y se basa en el estudio del razonamiento sobre el conocimiento y la creencia a través de mundos posibles: “Se denomina lógica epistémica a un campo de la lógica modal que se ocupa del razonamiento sobre el conocimiento. Y cuyo objeto es estudiar un tipo especial de contextos referencialmente opacos; aquellos en el que se hace referencia al conocimiento que determinados agentes tienen de ciertos hechos. Con la lógica epistémica podemos simbolizar con mayor expresividad esas proposiciones y otras que hagan referencia al conocimiento de dos o más personas (conocimiento distribuido o conocimiento común). El enfoque basado en la lógica se construye a partir del modelo de los mundos posibles.” (Germania, 2014) La primera vez que aparece este concepto como teoría fue en el trabajo de Von Wright titulado *An Essay in Modal Logic* publicado en 1951.

colectivas compartidas. De esta manera se descoloniza el pensamiento, se elimina el binarismo y se abre camino para que pase el hombre libre a construir la nueva sociedad.

2.4.2 Fronteras y fragmentos del cuerpo: “Calibano” (2015)

*El cuerpo constituye para el artista el primer paso
para el reconocimiento de la propia identidad
y ofreciéndose a la mirada del público,
de reflejo se convierte también en objeto de
meditación identitaria de cada persona
que toma parte activamente del evento.*

(Alberto Dambruoso, filósofo)

La frontera es un espacio liminal, y por ello, lleno de posibilidades de interacción entre culturas diversas. Este espacio *in between* es la metáfora perfecta de la creolización, pues deja en suspenso las identidades colectivas (país, región, lengua, etc.) para fragmentarlas, haciendo aflorar las identidades particulares que se funden y llegan a ser plurales. La frontera es el lugar de la negociación cultural, donde cabe el otro en toda su expresión. El inmigrante es el ser que habita este espacio, que lo atraviesa y lo hace suyo, y en esa lucha constante por cruzar, se transforma en el iniciado de aquellos ritos de paso de Van Gennepe, por ende, la frontera no solo es necesaria, sino, fundamental en el proceso de transformaciones que atañen al sujeto liminal. Así, el migrante no es “de aquí ni es de allá”, como expresa la canción de Cabral, y los seres con los que se relaciona pertenecen a su mismo estatus.

La frontera puede ser entendida como una "zona de contacto", es decir, como un espacio en el que "(...) las relaciones sociales a menudo son desiguales y las personas pueden hablar idiomas diferentes o el mismo idioma con diferentes inflexiones, significados y propósitos". (Chabram-Dernersesian, 2006, p. 35). Aquello de “Zona de contacto” es una expresión bien conocida (...) para indicar aquel proceso que tiene lugar cuando dos o más culturas están en contacto entre sí, como sucedió, por ejemplo, en el curso de la colonización europea en África. (Carletti, 2007, p. 56)²⁸⁸

²⁸⁸ Traducción libre de: “La frontiera può essere intesa come una “zona di contatto”, cioè come uno spazio nel quale “(...) le relazioni sociali sono spesso ineguali e le persone potrebbero parlare differenti lingue o la stessa lingua con differenti inflessioni, significati e scopi”. (Chabram-Dernersesian, 2006, p. 35). Quella di “zona di contatto” è una

Este espacio intermedio, es también el lugar del mestizaje, hábitat del mestizo²⁸⁹, pues en el intercambio abierto, el sujeto se hibrida con el otro, provocando en el migrante, un estado de ambivalencia que resulta complejo, ya que se construye una identidad fragmentada entre el aquí y el allá. Es por ello, que la figura del mestizo es también la del exiliado, un negociador de culturas e identidades, inevitablemente transables, en donde siempre se pierde y gana algo en el trayecto de reinvencción de sí mismo. “Las fronteras son como un lugar con contradicciones inconmensurables. El término no indica un sitio topográfico fijo entre dos u otras áreas estáticas (naciones, sociedades y culturas) sino un área intersticial de desplazamiento y desterritorialización que da forma a la identidad de los sujetos hibridizados”. (Heyman, 1994, p. 47. Cit. En: Carletti, 2007, p. 59)²⁹⁰ Entonces, esta condición transitoria se va tornando poco a poco en una característica integral del sujeto fronterizo, adquiriendo fragmentos de cada cultura en su propia construcción identitaria.

La frontera se refleja en cada ámbito de su existencia: en su pensamiento, en su lenguaje, en sus sentimientos y en su cuerpo. Pues el cuerpo es frontera (un lugar de paso, liminal) que, a su vez, está constituido de otra frontera que es la piel. Sin embargo, esta frontera es mucho más que solo materia, el cuerpo es social y por ende, histórico, pues posee una biografía que se ha desarrollado en diversos contextos culturales en contrastes continuos con otros cuerpos y sus biografías. El cuerpo es el resultado de nuestra biología y de la transmisión cultural que cada uno porta en sí, en su relación con otros cuerpos. La antigua lucha entre interno – externo se ve abolida con Merleau-Ponty, dejando, a su vez, expuestas las complejas funciones sociales que el cuerpo cumple, dando existencia al cuerpo mundo. “Luego el cuerpo es eminentemente un espacio expresivo. Pero nuestro cuerpo no es solamente un espacio expresivo en medio de todos los otros... es el origen de todos los otros, el movimiento mismo de expresión,

nota espressione (...) per indicare quel processo che avviene nel momento in cui due o più culture si trovano, appunto, a contatto tra loro, com'è accaduto ad esempio nel corso della colonizzazione europea in Africa.”

²⁸⁹ Mestizo es un término que fue utilizado por primera vez en 1521 en el marco de la colonización de México. Los colonizadores lo comienzan a emplear para denominar a aquel individuo que resultaba de la mezcla entre el español y el indio. (Ver Fabietti, 1999, p. 467)

²⁹⁰ Traducción libre de: “Le frontiere sono proprio come un posto dalle contraddizioni incommensurabili. Il termine non indica un sito topografico fisso tra due o altre zone statiche (nazioni, società e culture) ma una zona interstiziale di spostamento e deterritorializzazione che modella l'identità dei soggetti ibridizzati”.

aquel que proyecta al exterior las significaciones dándoles un lugar, lo que hace que lleguen a existir como cosas, bajo nuestras manos, bajo nuestros ojos.” (Merleau-Ponty, 1945, p. 171) Pues el cuerpo, como frontera, creoliza nuestros intercambios y autoconstruye una imagen identitaria que se halla siempre en movimiento. El cuerpo crea los espacios-tiempos, en la medida que se expresa frente a otro, asumiendo fragmentos de ese otro y dejando parte de sí en él. “Dentro del cronotopo específicamente humano se configuran los entes culturales.” (Rico, 1998, p. 82) que nos representan como cuerpos otros, aquellos que comportan la diferencia inevitable y evidentemente visible, perceptible. Pues, dentro del cuerpo físico no hay diferencia, es el afuera el que nos agrupa en aquellas divisiones sociales artificiales que dividen a la raza humana en colores, tamaños, forma de las narices, grosor del cabello. Estas divisiones artificiales dan la falsa idea de orden social, estratificando las relaciones entre un cuerpo y otro e impidiendo los procesos de creolización.

Para Cantieri Meticci, esta división artificial existe sin embargo, como valor agregado, no como impedimento, pues es en la diferencia que se fundan los cronotopos culturales creolizados. Los cuerpos de sus actores transportan sus biografías, sus biología particulares, transmiten su cultura y, con ello, sus propios tiempo-espacios nómades. La diferencia de los cuerpos en Cantieri Meticci se exhibe como construcción de una sociedad transcultural, una frontera en todo lo que posee de liminal, impulsando el intercambio en dicho tránsito para que todos ganen y pierdan algo. El cuerpo aquí, es una constante negociación entre iguales en el contexto de la *différance*. De esta manera, se construyen cartografías cronotópicas en la frontera del cuerpo social y cultural. Un ejemplo de esta cartografía se presenta en la obra “Calibano” (2015) con su concepto clave: el *ghetto*.

El espectáculo inicia con el naufragio de una barca cargada de inmigrantes que verán nacer a Calibano desde el vientre de su madre exiliada, la bruja Sycorax (¿África tal vez, o el caribe, América, India?). El mar arroja estos cuerpos fronterizos para presenciar el nacimiento de un rebelde, es el viaje del encuentro inevitable de las culturas, de la migración.

El viaje hacia el Otro siempre comienza con una barca. ¿Que sea una de las carabelas de Cristóbal Colón? ¿O una nave corsaria llena de tesoros? O tal vez es la barca que comienza La tempestad de Shakespeare que dentro de poco naufragará en el Caribe, o Lampedusa ya que

proviene de Argelia, gracias a los hechizos de Próspero o tal vez, dados los tiempos y las rutas, también podría tener la bodega cargada de migrantes. (Calibano. En: Budriesi, 2017)²⁹¹

La barca es el inicio del viaje hacia el Otro desde la perspectiva del que la aborda, sin embargo, el mar los escupirá en la isla que se transformará en la nueva barca-prisión que los mantendrá como náufragos eternos. El espectáculo se centra en la isla como *ghetto* contemporáneo con fronteras líquidas – parafraseando a Bauman – pues, es una frontera cargada de aquel miedo líquido que es impreciso y que provoca gran ansiedad por desconocimiento del Otro, convirtiéndolo en objeto de rechazo, de odio y de discriminación. En una entrevista realizada a Bauman, se le pregunta: “¿cuál es el mecanismo que lleva a quien no puede pagar la hipoteca o no tiene una casa o la escuela para los chavales, a tomársela con estos sujetos débiles y no con las autoridades políticas y económicas que están para resolver tales problemas?” (Jaraba, 2011). La respuesta de Bauman es que, tanto extranjeros como nativos, son meras piezas en el juego del poder, pues son víctimas del sistema económico y político que distrae la atención para realizar su juego perverso de dominación. Así, la isla-*ghetto* donde habita Calibano es la metáfora de aquel miedo líquido del sujeto contemporáneo que, distraído, tiene la ilusión de mantener los muros altos para que todo vuelva a ser normal y, por ende, seguro.

Cuando rechazan a los emigrantes y les obligan a hacer las maletas y a volverse al sitio de donde vinieron, los nativos piensan, al menos simbólicamente, que hacen añicos aquellas fuerzas temibles y tremendas; creen que obtienen una especie de victoria simbólica en una guerra que saben que no podrán vencer verdaderamente. Considerar a los emigrantes como causa de sus propias miserias y miedos puede parecer ilógico, peor aún: es un tipo de lógica perversa. Érase una vez el tiempo en el que había certidumbre en el trabajo y en las perspectivas de vida. Todo ello ha sido substituido, hoy, por la flexibilidad de los mercados laborales y por el empleo con fecha de caducidad. Es obvio presumir que la llegada de los extranjeros y la actual inseguridad se conecten y que se obligue a los extranjeros a irse y, entonces (en esa lógica) todo volvería a ser seguro y confortable, como antes de la llegada de aquellos. (Bauman. En: Jaraba, 2011)²⁹²

²⁹¹ Traducción libre de: “Il viaggio verso l’Altro comincia sempre con una nave. Che sia una delle caravelle di Cristoforo Colombo? Oppure un vascello corsaro pieno di tesori? O forse è la nave con cui inizia La tempesta di Shakespeare che di qui a poco farà naufragio nei Caraibi, o a Lampedusa visto che viene da Algeri, grazie alle magie di Prospero o forse, visti i tempi e le rotte, potrebbe anche avere la stiva carica di migranti.”

²⁹² Y agrega: “El flujo de los emigrantes y, en particular, del que busca refugio ante las amenazas de persecución y humillación es profundamente impresionante para los nativos. Les recuerda, de manera penetrante, la fragilidad de la existencia humana, la debilidad que quisieran esconder y olvidar, pero que les atormenta durante la mayor parte del tiempo. Esos emigrantes han dejado sus casas y se han alejado de lo que les era más querido y próximo, porque sus vidas estaban destruidas, desaparecido su trabajo, sus casas destruidas, devastadas, sufrieron *razzias* [ataque

En el *ghetto-isla*, se hallan identidades múltiples como la de Calibano, un ser mitad hombre, mitad pez, que en el espectáculo porta una máscara como símbolo de una identidad construida por el Otro, una representación de lo que se espera de él. La máscara – comenta Floridia (En: Brudriesi, 2017b) – es un objeto que recuerda los rituales africanos, a sus danzantes, es un objeto que inspira preguntas sobre el desplazamiento y las identidades mestizas y frágiles que vienen desde el mar hacia Italia en busca de una vida posible: “Oye, oh! ¿Qué veo aquí? ¿Un hombre? ¿Un pez? / ¿Muerto? ¿Vivo? ... Debe ser solo un pez, / el olor rancio y añejo, / como el bacalao ... ¡Un pez extraño! (W. Shakespeare, *La tempestad*, Acto II, escena segunda, vv. 25-28)” (Cit. En: Budriesi, 2017)²⁹³ Este extraño que viene del mar y que huele a bacalao, posee una significación ambigua otorgada por la máscara que porta, pues la máscara es la representación de la mirada del Otro pero también es el recordatorio de que ese ser es una persona. La máscara se originó cuando la humanidad tuvo conciencia de sí misma y “Ser sí mismo y ser persona no consiste en recordar un papel aprendido antes en alguna parte, en otra preencarnación o preexistencia en otro mundo. El papel se va aprendiendo y haciendo a la vez.” (Choza, 2002, p. 138) Es decir, es una identidad en construcción que ha perdido algo de su origen para dejar espacio a la nueva cultura que se va aprendiendo mientras se experimenta.

“Persona” es tanto “pertenecer a” como “distinguirse de”. Esta es la razón por la que se puede decir que una persona no es intercambiable por otra, es distinta de toda otra; cada quien es libre de actuar y es responsable de sus actos; por lo que “ser individual significa para el hombre ser persona, es decir, disponer radical y libremente de sí”. Ahora bien, de la misma manera en que el proceso de individuación se desarrolla, también cambia el proceso de concientización del significado que la sociedad otorga al individuo. (Betancur, 2010, p. 133)

Ambigüedad que es característica de las identidades fronterizas, de sus cuerpos fragmentados y de sus almas en tránsito. Calibano, a su vez, porta la máscara siendo esclavo de

sorpresa] en las revueltas y tumultos; o bien fueron obligados a partir porque se les consideraba indeseables o incapaces de ganarse la vida en sus patrias. Ellos representan –de hecho, encarnan-- todo lo que temen los nativos y, específicamente, las tremendas y misteriosas ‘fuerzas globales’ que deciden las reglas de un juego en el que todos nosotros –migrantes y nativos de igual manera– somos meras piezas.” (Bauman. En: Jaraba, 2011)

²⁹³ Traducción libre de: “Ehì, oh! Che vedo qui? Un uomo? Un pesce? / Morto? Vivo?... Dev’esser proprio un pesce, / all’odore di rancido e stantio, / come di baccalà... Uno strano pesce! (W. Shakespeare, *La tempesta*, Atto II, scena seconda, vv. 25-28)”

Próspero, torciendo el signo para dejar de ser objeto. Calibano, el caníbal, el negro²⁹⁴, el salvaje que es el símbolo de los miedos líquidos de las sociedades de todas las épocas, debate su individualidad con los instrumentos de la civilización que ha categorizado a los humanos en clases, tipos, colores. Pero Próspero es también una identidad fronteriza, es un exiliado que ha criado a un hombre-pezu para ser su esclavo. Un exiliado que considera la isla-*ghetto* como su nuevo reino y que, obsesionado por la venganza, ha sido capaz de “colonizar” sin piedad. Es la figura del *ghetto* dentro del *ghetto*, similar a lo que sucedía en el film “Diálogo de exiliados” (1975) de Raúl Ruíz. Pareciera ser que para construir su propia identidad, Próspero-exiliado busca estrategias de colonización cuando no logra concretar su transculturación. En términos de Freire, “Para ellos el *hombre nuevo* son ellos mismos, transformándose en opresores de otros” (Freire, 2005, p. 44) y manteniendo la errónea creencia de que el acto de oprimir los hará libres.²⁹⁵

Esta es la contradicción que deshumaniza a Próspero en el espectáculo de Cantieri Meticci y que actúa como espejo de la sociedad opresora que se lanza contra el inmigrante creyendo que ese acto los liberará de la opresión de los Estados. Esta opresión se manifiesta en el cuerpo negro de Calibano, un cuerpo diverso que expone el prejuicio de la sociedad “blanca” (que no asume su propio mestizaje). Así, Calibano porta con orgullo su máscara de hombre-pezu, su “persona” diversa, su alma rebelde que niega la condición de objeto impuesta por el Otro.

De ahí que pueda decirse que la máscara era el medio a través del cual se expresaba un sentido y resonaba la voz del alma, como ha sido interpretada por pensadores como Hannah Arendt. Más tarde el término “persona” pasó a hacer referencia a los actores que usaban las máscaras y, posteriormente, en el lenguaje común, a los

²⁹⁴ “El nombre de «Calibán» puede tener su origen en una transliteración de la palabra «caníbal», que a su vez es una deformación de la palabra «Caribe». (Fernández Retamar, 1973) «*Caliboun*» es también un término romaní para «negro». Todas estas referencias parecen vincular a Calibán con la visión europea de los nativos americanos y africanos. Además, Shakespeare pudo inspirarse directamente en la obra de Montaigne *De los caníbales*, uno de cuyos párrafos es recitado textualmente por uno de los personajes.” (Diccionario de Filosofía Latinoamericana)

²⁹⁵ “En este sentido, los oprimidos asumen erróneamente que el opresor está liberado. No obstante, esta asunción es falsa, el opresor no está liberado, toda vez que en su acto de opresión deshumaniza al oprimido, con lo cual se deshumaniza a sí mismo. La opresión implica deshumanización y, por tanto, no puede ser vista en ninguna circunstancia como un camino a la liberación. El oprimido, entonces, cae en una contradicción porque, al adherirse al opresor, mantiene el estado de opresión que, inicialmente, deseaba acabar.” (Tovar-Bohórquez, 2015)

individuos, con excepción de los esclavos, que eran considerados como cosas.
(Betancur, 2010, p. 130)

A su vez, Calibano representa la mirada eurocéntrica²⁹⁶ del colonizador que concibe al diferente como exótico, siendo un ser sin voz supeditado a identificarse en la representación que el imaginario dominante ha construido para él. Así, este ser exótico se vuelve un objeto que debe ser despojado de sus fetiches (cultura) para ser civilizado. Recordemos la ambivalencia que esta mirada posee para Bhabha (1994), en donde el fetiche se halla finalmente en ambas culturas que se niegan a ver sus propias creencias como particulares y ajenas al otro. Por ende, la exaltación de lo exótico siempre va a crear un nuevo fetiche y va a situar a UNO al mismo nivel que el OTRO, en donde será siempre el sistema de poder el que validará como legítimo el fetiche del colonizador. (Ver Bhabha, 1994)²⁹⁷ En este descubrimiento del Otro, no se concibe al diferente como persona, sino, como parte del paisaje, misma situación que enfrentan: Calibano como esclavo e hijo de una exiliada y Próspero como exiliado.

Las notas de trabajo de la Compañía Cantieri Meticci, compuestas por imágenes históricas o literarias, de textos creados por el grupo y sugerencias del director Pietro Floridaia, parten de la reflexión sobre el Otro como algo desconocido, exótico y finalmente monstruoso, contra natura. Un imaginario fantástico que, desde los orígenes de la cultura occidental, enriquece el mundo desconocido con monstruos: un Oriente expandido a África, un Oriente *mirabilis*, lejano y seductor, ambiguo y cautivador, sobre el cual proyectar sueños y preocupaciones. (Budriesi, 2017)²⁹⁸

²⁹⁶ “L’Oriente presentato dall’orientalismo è (...) un sistema di rappresentazioni circoscritto da un insieme di forze che introdussero l’Oriente nella cultura occidentale, poi nella consapevolezza occidentale, e infine negli imperi coloniali occidentali” (Said, 2002. Cit. En: Budriesi, 2017) Traducción libre: “El Oriente presentado por el Orientalismo es (...) un sistema de representaciones circunscrito por un grupo de fuerzas que introdujeron el Oriente en la cultura occidental, luego en la conciencia occidental, y finalmente en los imperios coloniales occidentales”.

²⁹⁷ Este pensamiento corresponde al de la línea de la crítica poscolonial, donde encontramos también las teorías de Spivak que tratan el tema de los sujetos subalternos dominados por ambos lados de la cultura (imperialista e indigenista), como es el caso de las mujeres, que serían desplazadas no solo por el colonizador sino por los propios discursos machistas indígenas y que serían las grandes relegadas de los discursos que, si bien las estudian, no les permiten ser enunciadoras de su propia elaboración ideológica. (Ver Spivak, 1987)

²⁹⁸ Traducción libre de: “Gli appunti di lavoro della compagnia Cantieri Meticci, composti da immagini storiche o letterarie, da testi realizzati dal gruppo e da suggestioni del regista Pietro Floridaia, partono dalla riflessione sull’Altro come non familiare, esotico e in definitiva mostruoso, contro natura. Un immaginario fantastico che, fin dalle origini della cultura occidentale, arricchisce di mostri il mondo non conosciuto: un Oriente espanso fino all’Africa, un Oriente mirabilis, lontano e seducente, ambiguo e accattivante, sul quale proiettare sogni e inquietudini.”

Ahora bien, en nuestro mundo actual, el exótico es quien se ha movilizadado a las tierras del colonizador y esto provoca el miedo líquido del que habla Bauman, pues, es seductor mientras sea lejano, pero cuando se encuentra en la puerta de la propia casa se vuelve aterrador, trae consigo todo aquello que no queremos ver y hace patente el horror que la propia civilización ha procurado al mundo exótico. Este ser se transforma en el espejo que no deseamos frente a nosotros, en el constante recordatorio de la fragilidad de la frontera y de la ilusión de un centro que ha perdido su estatus como tal. Estos cuerpos diversos se vuelven los fantasmas de un mundo oprimido que se nos viene encima, no para invadir ni colonizar, sino, para transculturarse y dejar en nosotros parte de su ser mestizo.



Figura 53: Máscara de Calibano utilizada para el espectáculo.

Florida no solo re-escribe el texto de Shakespeare, sino el de Césaire, en donde el nombre Calibano posee las connotaciones colonialistas del imaginario del exótico. El poeta juega con el nombre como un instrumento de posesión “Llámame X, será mejor. Cómo decir el hombre sin nombre. Más precisamente, el hombre al que se ha robado un nombre. Hablas de historia. Bueno, esta es historia y ¡famosa incluso! Cada vez que me llames, me recordaré de la cosa más importante, que me has robado todo, ¡incluso mi identidad!” (Césaire, 2011, p. 33. Cit. En:

Budriesi, 2017b)²⁹⁹ Pues al colonizar la lengua y dar un nombre se está eliminando por completo a la persona y dando lugar al objeto. Sin embargo, Floridia descoloniza el texto, la palabra y la hegemonía del teatro mismo al incorporar la presentación performativa:

En un momento del espectáculo tomó la palabra uno de los actores, Younes El Bouzari, que al salir del personaje dice: “Grandes, grandes, hermosa leccioncita, pero ahora me quito la máscara y hablo yo, sí, yo sé hablar y les cuento mi Calibán. Mi Calibán es argelino, o tal vez francés, no lo sabe ni siquiera él, vive en la periferia de París, en las afueras y a sus bellos discursos les responde que deberían haber educado a nuestros padres, en lugar de dejar que ellos murmuran un francés de cavernícolas! (...) Para ustedes era cómodo así, a ustedes se les hacía más cómodo que ellos manejaran piedras en lugar de palabras, porque las palabras podían convertirse en frases y las frases en discursos y los discursos en derechos (...) y así fueron permaneciendo ignorantes y no nos han enseñado nada y ahora vienen ustedes y “Oh, *mon Dieu* no se integran, no se sienten franceses, eclosionan el odio y ahora hagámosles una bella leccioncita de aquellas sobre la cultura”. Demasiado tarde! Su leccioncita no la queremos, están siempre en nuestra contra con sus libros y entonces yo sé qué hacer con sus libros, ¡sus libros los quemamos! ¡Los quemamos! ¡Los quemamos! (Budriesi, 2017b)³⁰⁰

Y es en esta presentación performativa del actor saliendo del personaje, como en el teatro performance de Kurapel, donde se rompe definitivamente todo signo de colonización: del cuerpo, de la lengua, del teatro como topos hegemónico del autor, del espacio y la palabra. El actor funde la historia del personaje con su propia historia y así la universaliza y pone al espectador en el puesto de Próspero, aquel exiliado que todos somos y que, distraído, oprime para tener la sensación de libertad. Este traspaso de territorios (del teatro a la performance, del personaje al actor, de espectador a personaje) crea una estructura móvil del espectáculo y propone la frontera no como obstáculo, sino como lugar de paso, invitando a todos a la iniciación

²⁹⁹ Traducción libre de: “Chiamami X, andrà meglio. Come dire l’uomo senza nome. Più precisamente l’uomo a cui è stato rubato un nome. Tu parli di storia. Ebbene, questa è storia, e famosa anche! Ogni volta che mi chiamerai mi ricorderò della cosa più importante, che mi hai rubato tutto persino la mia identità!”

³⁰⁰ Traducción libre de: “In un momento dello spettacolo prende la parola uno degli attori, Younes El Bouzari, che uscendo dal personaggio afferma: «Bravi, bravi, bella lezioncina, però adesso mi tolgo la maschera e parlo io, sì io so parlare e vi racconto il mio Calibano. Il mio Calibano è algerino, o forse francese, non lo sa neanche lui, vive nella periferia di Parigi, nella banlieu e ai vostri bei discorsi risponde che avreste dovuto educato i nostri genitori, invece che lasciarli biasciare un francese da cavernicoli! (...) A voi faceva comodo così, a voi faceva più comodo che loro maneggiassero pietre piuttosto che parole, perché le parole potevano diventare frasi e le frasi discorsi e i discorsi diritti (...) e così sono rimasti ignoranti e non ci hanno insegnato nulla e adesso arrivate voi e “Oh, mon Dieu non si integrano, non si sentono francesi, covano odio e allora facciamogli una bella lezioncina di quelle sulla cultura”. Troppo tardi! La vostra lezioncina noi non la vogliamo, sono sempre contro di noi i vostri libri e allora so io cosa fare dei vostri libri, i vostri libri io ve li brucio! Ve li bruciamo! Ve li bruciamo!”

de un cambio de pensamiento. Así, el cuerpo del salvaje Calibano negro se fragmenta en diversos significantes para volverse aquella “persona” cuando se quita la máscara: la máscara-presentación bajo la máscara-representación, desestabilizando, a su vez, la representación social que se hace del extranjero para comunicar directamente el sentimiento de alienación identitaria que aquella representación provoca.³⁰¹

Todo el cuerpo del espectáculo se vuelve cartográfico, en cuanto constituir un nuevo mapa en devenir, un cuerpo mestizo que exclama ser visto y oído, que derriba los prejuicios del miedo líquido, aquellos que no tienen sustento y que dejan al descubierto solo la pobreza de mirada. El espectáculo es la frontera de aquella nueva cartografía que se funda y se expande para alcanzar al extranjero, al inmigrante, al exiliado y mestizo que todo habitante de la tierra es.

La performance aparece también como extrañamiento de los cuerpos de las actrices, convertidos en tela donde se proyectan las imágenes de monstruos, de mujeres salvajes, de fuego y fusil. Este extrañamiento del cuerpo viene a concebirlo como tierra extranjera que se puede colonizar y los signos escogidos por Floridia son: el bastón, que se convierte en la férula papal, y el mar embravecido, signo de la pila bautismal, que con violencia borra toda huella de identidad para marcar las carnes a fuego vivo con el nombre del colonizador. (Ver Budriesi, 2017b) Luego, la colonización del pensamiento, la escuela, que enseña a rechazar la propia piel para ser aceptado y premiado. Floridia escribe en las notas de dirección: “El lápiz pre-escribe, ordena: el lápiz es como el palo al que se amarra la leña [el árbol] torcida para que crezca derecha” (En: Budriesi, 2017b)³⁰² Surge la obligación de aprender la nueva lengua, las leyes que rigen el nuevo territorio, la nueva geografía, la nueva comida, las formas de comunicarse, de relacionarse, en definitiva, de integrarse, pero sin transculturarse, pues ni el nuevo territorio ni el colonizador, están dispuestos a negociar, solo a tomar posesión. Así se coloniza la memoria, pues, por medio del adoctrinamiento, se ha ido construyendo un régimen escópico en devenir por medio de borraduras, apropiaciones y resemantizaciones. (Ver Gruzinski, 2006) Colonizar la memoria es implantar en ella imágenes de sucesos que se hallan teñidos de prejuicios. Colonizar

³⁰¹ Al respecto, ver: Carreño, Antonio (1982), estudio sobre la dialéctica de la identidad que provoca la máscara como persona.

³⁰² Traducción libre de: “la penna prescrive, ordina: la penna è come il palo a cui legare il legno storto perché cresca dritto”.

la memoria es destruir cualquier atisbo de rebelión, es limpiar el territorio mnémico de “salvajes” y poblarlo de civilización, es robar, saquear y violar el ADN de los orígenes del Otro, es apropiarse de la mirada del colonizador para ver a través de sus ojos la propia realidad, la propia historia y el propio tiempo. Colonizar la memoria constituye una construcción cultural que nos mantiene a todos inmersos en un repliegue identitario. Pero la memoria puede ser descolonizada, pues, no se debe olvidar nunca que el colonizador: “No tiene en cuenta la memoria humana, los recuerdos imborrables; y, sobre todo, hay algo que quizá no ha sabido jamás: no nos convertimos en lo que somos sino mediante la negación íntima y radical de lo que han hecho de nosotros.” (Sartre. Cit. En: Fanon, 2011, p. 7)

El adoctrinamiento implica asumir como propia la representación que el Otro ha elaborado, sin embargo, es una representación de una realidad manipulada y re-construida y que tergiversa una temporalidad y provoca un enorme distanciamiento con los epistemes a los que cada sujeto pertenece: inmigrante y nativo. Es posible constatar, entonces, que “los sujetos colonizados se proponen representarse a sí mismos de maneras que se <comprometen con> los términos propios del colonizador.” (Pratt, 2002, p. 27) De esta manera, pueden ser integrados en la nueva sociedad que no perdona un acto de rebeldía. Me recuerda la frase que escuché más de una vez durante mi estancia en Italia, cuando algún inmigrante explicaba su conducta diciendo “perdón, es que en mi país se hace así”, la respuesta no tardaba, con dureza (violencia sería más preciso) le contestaban: “si estás en este país, debes actuar como se acostumbra aquí, ya no estás en tu país.”

Pero la óptica de Floridia va mucho más allá, pues el salvaje Calibano juega con Miranda, una niña pequeña a la que él llama esposa-niña. Con ello, se activa el prejuicio sobre el negro, aquella bestia primitiva que se deja llevar por el instinto más básico del ser humano-animal: el sexo. El tabú de la pedofilia (y del incesto, pues ambos fueron criados juntos por Próspero), enciende las señales de alerta del espectador que se predispone para lo peor mientras los observa jugar juntos en escena. Es el miedo el que deja en silencio a los espectadores, el miedo de que aquel colonizado se cobre venganza por los males a los que se le ha sometido. Sin embargo, Calibano habla a su esposa-niña con la esperanza de casarse con una nueva generación inocente, más consciente de su ser mestizo, que pueda traer un nuevo cuerpo transcultural en el que toda negociación sea posible. Esta pequeña es el futuro que se espera, la matriz de la que nacerán

Calibanos libres, es la esperanza del cambio que dará a luz el encuentro real de las culturas en la diferencia. Es una niña, aun no es el tiempo, pero ella siempre está allí. Mientras ella juega, los actores que han naufragado en la isla y que se refugian en grandes cuevas-tuberías, salen lentamente con sus bocas abiertas de par en par. Próspero intenta transmitir su pensamiento caduco a Miranda: “¿No te parecen jaulas estas bocas y sus dientes los barrotes? En tu inmensa inocencia me preguntas ¿por qué debe haber jaulas dentro de las jaulas? Porque de lo contrario mi pequeña Miranda, te devoran! (...) Hay millones de bocas abiertas de par en par porque tienen hambre. Dejan las islas-colonias de Próspero y lo van a buscar, padre que los ha abandonado, en las ciudades.” (En: Budriesi, 2017b)³⁰³

Estas palabras son el reconocimiento de la falta cometida, pero la culpa siempre recae sobre el débil. Estas palabras vaticinan la invasión de las ciudades, aquellos que han sido explotados y privados de derechos, exprimidos y azotados por el hambre, aquellos que no han tenido voz, aquellos que han sido abandonados, llegarán a las ciudades en busca del padre colonizador para pedir el justo reconocimiento que les ha sido negado. Es el mar, aquel que cargará en sus entrañas el recordatorio de los delitos del colonizador y la culpa recorrerá las playas, vestidas de pequeños cuerpos, víctimas de nuestro silencio cómplice del horror.

³⁰³ Traducción libre de: “non ti sembrano gabbie queste bocche e i denti sono le sbarre? Nella tua immensa innocenza mi chiedi perché devono essere gabbie dentro le gabbie? Perché altrimenti ti divorano mia piccola Miranda! (...) Sono milioni di bocche, spalancate perché hanno fame. Lasciano le isole-colonie di Prospero e lo vanno a cercare, padre che ha abbandonato, nelle città.”



Figura 54: Actor que representa a Calibano de Cantieri Meticci.³⁰⁴

2.4.3 El espectáculo total que deviene crisis del pensamiento: "Il Violino del Titanic" (2013)

*Por Europa, por nosotros mismos y por la humanidad, compañeros,
hay que cambiar de piel, desarrollar un pensamiento nuevo,
tratar de crear un hombre nuevo.*

(Frantz Fanon, 2011)

El espectáculo se inspira en la magna obra poética/política “La fine del Titanic” (El final del Titanic) del alemán Hans Magnus Enzensberger, que analiza, por medio de la metáfora del hundimiento del trasatlántico británico Titanic cuando encuentra un iceberg el 14 de abril de 1912, la revolución cubana de 1953. Cantieri Meticci indaga, en cambio, en la relación de clases sociales y en la tragedia del naufragio observado por tantos y asistido por pocos, metáfora

³⁰⁴ Se desconoce el nombre del actor. Éste no sale publicado en ninguna página. Se menciona a todos como la tropa de Cantieri Meticci.

evidente de las miles de muertes de inmigrantes en las aguas del Mediterráneo, sin que ningún país intervenga en el origen del problema.

El espectáculo se inicia con la lectura, por parte de Floridaia, del capítulo XIV del poema de Enzensberger mientras ingresan los espectadores. Al mismo tiempo, bajo sus asientos pasan los actores cubiertos por sábanas blancas, sacando sus manos para pedir ayuda mientras anegan. El impacto es inmediato, algunos espectadores estallan en llanto, otros se enfurecen, otros permanecen quietos al comprender que ahora son aquellos espectadores a bordo de los botes salvavidas del Titanic.

No es como una matanza, ni como una bomba;
no hay sangre, nadie es mutilado;
es simplemente una inundación, un aumento gradual
por doquier. La humedad se filtra.
Se forman diminutas perlas, regueros.
Lo que ocurre es que se te humedecen las suelas,
los puños de las camisas se te empapan, el cuello se torna
pegajoso en la nuca, se te empañan las gafas;
las cajas fuertes exudan, y se han manchado
las rosetas de yeso en el techo. Lo que ocurre es
que todo huele a su olor sin olor,
que gotea, se derrama, chorrea, se vierte;
no alternativamente, sino todo a la vez,
ciegamente, coincidentemente, promiscuamente,
humedeciendo el bizcocho, el sombrero de paño, los calzoncillos,
lamiendo sudorosamente las llantas de las sillas de rueda,
estancando el salobre en los urinarios, filtrándose
hacia los hornos; y ahí está otra vez,
horizontal, húmeda, oscura, callada, inmóvil, simplemente
elevándose lentamente, lentamente levantando pequeños objetos,
objetos de valor, botellas llenas de líquidos nauseabundos,
llevándoselas descuidadamente hasta que se vacían,
cosas de goma, cosas rotas y muertas; y esto continúa
hasta que tú mismo lo sientes en el esternón,
obstruyendo urgentemente, salobremente, pacientemente,
algo frío y pacífico que te sube, llegándote primero
a las rodillas, luego a las caderas, a los pezones,
a las clavículas; hasta que te toca el cuello, hasta que lo bebes,
hasta que sientes el agua sedienta
buscándote la entraña, la tráquea, el útero,
la boca; y sabes entonces lo que se propone: se propone
llenarlo todo, tragar y que la traguen. (Enzensberger, 1998)

La escena es acompañada por el sonido de un violín. Las luces permanecen encendidas. El espacio es invadido de naufragos que serán, también, quienes cambien los elementos escenográficos. El espacio va cambiando, se va moviendo la ubicación de los espectadores que están a bordo del barco. La cena se sirve en mesas que se convierten en sábanas que proyectan las sombras de los actores bajo ellas. Luego, presencian una batalla de danza entre las primeras, segundas y terceras clases. Los actores están divididos por razas y colores. Un momento significativo es cuando los espectadores son sentados en grupos pequeños mientras un actor se les acerca para contarles su propia historia de naufragio, de cómo llegó a Italia, del trayecto que debió realizar, por qué salió de su país, a quiénes debió dejar. La historia/partitura se presenta al espectador de manera fragmentada y performativa.

De los espectáculos de Cantieri Meticci, “Il violino del Titanic (non c’è mai posto nelle scialuppe per tutti)”³⁰⁵ es el más fragmentario de todos en su forma de concebir y poner en escena la partitura espectacular. La fragmentación supone la ruptura de la linealidad causal, presentando fragmentos de historia para que el espectador reconstruya (o no) su propia interpretación con multiplicidad de puntos de vista que se multiplican con cada observación y con cada acción (pues el actor es también un ente que cambia en cada función). Asimismo, no todas las obras fragmentarias en su forma, lo son en su contenido:

(...) teniendo en cuenta que una obra con estructura lineal es, en principio, *teleológica*, es decir, persigue una finalidad en sus formas y en sus contenidos que confiere unidad al conjunto; mientras que una obra *fragmentaria* es principalmente una negación de esta unidad, al menos en lo que respecta a la forma. En efecto, cualquier obra presentada en fragmentos sobre la escena es formalmente discontinua, sin embargo, no todas las obras fragmentarias carecen de conexión lineal si nos referimos a su contenido. Cuando Jean-Pierre Ryngaert define la “escritura a base de fragmentos” se centra en aspectos como “pluralidad”, “ruptura”, “multiplicación de los puntos de vista”, y “heterogeneidad” (2002, p. 13) (González Martín, 2008, p.96)

³⁰⁵ Traducción libre de: “El violín del Titanic (no hay jamás lugar en las balsas para todos).” La obra fue dirigida por Pietro Floridia, con la asistencia de dirección de Alice Marzocchi; a cargo de las coreografías estuvo Yuliya Vorontsova y del video, Fulvio Rifuggio. El espectáculo se estrenó en junio de 2013 en el L’Arci Roveri de Bologna, en ocasión de la Jornada Mundial del Refugiado.

La fragmentación guarda estrecha relación con el tiempo-espacio de una puesta en escena, pues, parte del principio físico de la inexistencia de la linealidad del tiempo. Para utilizar la poética del fragmento se pueden escoger dos caminos posibles: fragmentar una historia preexistente que deberá ser recreada por el espectador; o crear fragmentos que muestren acontecimientos que no se hallan ligados a una historia originaria y que no requieren ser recreados por el espectador. Floridia escoge la primera, pues parte por el poema de Enzensberger y la historia del Titanic, fragmentando y mestizando el referente con la introducción de la presentación performativa, expuesta en los textos, las imágenes, los testimonios y el tiempo-espacio del espectáculo. Así, transita entre el montaje (discontinuidad entre los diversos elementos de la obra) y el collage³⁰⁶ (yuxtaposición de materias y materialidades heterogéneas), elementos propios de obras fragmentarias, y característicos de lo que Sarrazac denomina montaje rapsódico: “(...) rechazo de la metáfora del *bello animal* aristotélico; caleidoscopio de los modos dramático, épico y lírico; reversión constante de lo alto y de lo bajo, de lo trágico y de lo cómico: ensamblaje de formas teatrales y extra-teatrales, que formarán el mosaico de una escritura que es resultado de un montaje dinámico, atravesada por una voz narrativa e interrogadora, y desdoblamiento de una subjetividad alternativamente dramática y épica (o visionaria).” (2015, p. 192) Este montaje rapsódico o teatro de los posibles (Sarrazac, 2015), es eminentemente polifónico, dinámico, juego de contrarios, híbrido, intermediario, poniendo en crisis el concepto mismo de drama al abrir sus posibilidades hacia múltiples e infinitos significados que se imbrican en lo social, “(...) en un teatro epicizado [épico], más narrativo, se introduce discontinuidad, distancia, mensajes, reflexividad: frente a la fábula que se le cuenta, el espectador debe apelar a su razón. El espectador debe descifrar los sentidos de esta fábula, de esta parábola.” (Sarrazac, 2015, p. 86) Sin embargo, Floridia agrega otro componente a este teatro, las voces íntimas de sus actores, sujetos identificables que narran sus propias historias para abrir la fábula y hacerla “posible” en todo lo que posee de mito, pues, un mito es siempre una historia inventada a partir de un hecho que es imposible de explicar. Las historias de los actores/inmigrantes son imposibles de explicar, sino, por medio del relato en primera persona,

³⁰⁶ Al respecto, Sarrazac aclara: “el montaje y el collage parecen tener un rol de impugnación, de crítica, quizás porque antes de pegar los empalmes que se supone tiene la función de garantizar una cierta unidad de la obra: se extraen ciertos elementos de su contexto y se organiza algo nuevo.” (2015, p. 145)

deconstruyendo el mito y reorganizando la fábula. Con ello, el espectáculo se resiste a un mensaje unívoco, aprovechando el sentido del silencio que va más allá de una simple pausa dramática, el silencio es el que contempla al Otro y rompe la identificación mimética para abrir paso a la identificación autoreflexiva. Pues los espectadores son personajes/pasajeros en el gran viaje del Titanic y ahora deben decidir qué hacer con esta responsabilidad. Esto hace que “el sistema dramático entre en fuga (y no que se agote), eso es el devenir rapsódico del teatro...Y que nosotros esperamos porque sabemos que el teatro no tiene el poder de convocar la catástrofe humana – guerra o escena conyugal- sino bajo el aspecto de lo interhumano y postulando, en última instancia, la cuestión del Otro” (Sarrazac, 2009, p. 11) Un Otro que es espectador de su propio drama, pues el conflicto se centra en él, que debe observar el horror y solucionar, más allá del tiempo de la representación, ¿qué hará con ello?. Es este aspecto del espectáculo, lo que le permite devenir crisis del pensamiento, pues por medio del devenir escénico, que “no debe confundirse con lo que se designa habitualmente como fortuna escénica de una obra (...) estamos interesados en lo que en un texto -que incluso puede no ser dramático- solicita la escena y, en cierta medida, la reinventa.” (Sarrazac, 2015, p. 71), se sitúa en el desborde de las fronteras entre actor/espectador. Se agudiza así, el sentido de pertenencia y se disemina en multiplicidad de reacciones que el espectador asume, no sin tomar conciencia de aquello que es puesto en sus manos.

La rapsodia se presenta en cada aspecto del montaje, puesto que desde su concepción se trabajan textos e imágenes provenientes de diversas fuentes, la intertextualidad del espectáculo crea las tensiones necesarias para generar líneas de fuga que borran el poema original y lo reescriben con el testimonio en vivo de aquellos que han sobrevivido al naufragio. Los actores se convierten en los fantasmas del Titanic y de Lampedusa o de las costas de Grecia o Turquía, son aquellos que hablan por los que ya no están pero que deben quedar en la memoria de la humanidad, que ya no puede hacerse la distraída. Sin embargo, el espectáculo rapsódico no propone ninguna solución, pues no está dentro de sus posibilidades, en su lugar, genera preguntas, obliga a la reflexión, pone en crisis al espectador/actor.

La incorporación del coro como elemento rapsódico (como también hacen Teatro dell'Argine y Teatro Nucleo), funciona “en el nivel de la palabra [que] se manifiesta como un

conjunto de réplicas que escapan al desarrollo lógico de la acción, y que pueden estructurarse de manera melódica, como un canto a varias voces” (Sarrazac, 2015, p. 66). El coro (de textos y de cantos), “motiva de manera radical una nueva fundación del espacio-tiempo teatral.” (Ontivero, 2017, p. 11), un espacio-tiempo ritual que convoca a la comunidad a ser partícipes de la ceremonia de vida que es el nuevo teatro fronterizo, cartográfico. El coro, como elemento del devenir escénico, ha venido a renovar el teatro contemporáneo, poniendo en escena al personaje social como protagonista y, por ende, volviéndolo universal. Asimismo, re-articula la dialéctica texto-espectáculo, introduciendo un tercer elemento que se halla *in between* del lenguaje espectacular y que se refleja en el espacio escénico abierto y circular, por ende, multifocal. Pues, “Ha dejado de interesarnos el individuo, al menos se ha borrado el primer término, ante el interés mayor que despiertan en nosotros las colectividades, la Nación, el hecho social.” (Fuentes, 1980, p. 123) El coro cambia el ritmo de la escena y deconstruye la partitura para acercarla a lo coreográfico, rompiendo el naturalismo del diálogo convencional para dar paso al soñado teatro total de Wagner.

(...) en el que la importancia de la plástica y el ritmo escénico propiciarán la presencia de grupos y coros sobre el escenario. El movimiento de los actores en escena, armonizados rítmicamente bajo un concepto colectivo y de conjunto de la escena, marcará una nueva forma de hacer teatro, con el apoyo de la escenografía y la música, siguiendo así el camino emprendido por Adolfo Appia, con la teoría wagneriana del Wort-Ton-Drama. (García-Ramos, 2014, p. 450)³⁰⁷

Floridia establece una forma teatral cartográfica pues es la única que consiente una transculturación/creolización tanto del teatro como de la sociedad de espectadores que asisten al espectáculo. La forma cartográfica es eminentemente fragmentaria y performativa, sin que por ello, se resista a la interpretación (en sus dos sentidos), es más, ésta se vuelve tan abierta que no puede reducirse a un solo sentido. El espectáculo no solo posee las características de un teatro posmoderno, como enumera Alfonso De Toro, sino, que va mucho más allá en cuanto pone al

³⁰⁷ El autor agrega: “El *Wort-Tondrama* es la nueva forma dramática que crea Richard Wagner, resultado de la conjunción de la palabra, la música, la danza y la pantomima. El creador escénico suizo, Adolphe Appia (1862-1928), es el gran teórico, como director de escena, de la concepción dramática wagneriana del teatro total. En su obra *La música y la puesta en escena* (1899) es donde emplea este término para explicar la propuesta renovadora de Wagner (Appia, 2000, pp. 77-321)” (García-Ramos, 2014, p. 450)

espectador a completar la historia en la realidad de la vida, a buscar su responsabilidad y a reflexionar sobre su rol en el conflicto.

Fragmentación, montaje y repetición son principios comunes de la organización performativa del teatro postmoderno; (...) Intertextualidad: empleo de citas de otros autores y textos de diversas épocas o de textos propios, mas sin función ninguna; (...) Transformación del texto en un collage tonal, donde los signos se han despedido de su función denotativa, es decir; se han transformado en grafemas desamantizados; (...) Interculturalidad, es decir; la recepción de elementos de culturas extrañas en la propia para producir un nuevo teatro. (De Toro, A., 2005, pp. 17-18)

Un espectáculo total que Cantieri Meticci logra con 50 actores provenientes de países como Afganistán, Bélgica, Camerún, China, Costa de Marfil, Ghana, Irán, Italia, Marruecos, Nigeria, Pakistán, República Democrática del Congo, Rusia, Sierra Leona, Siria, Somalia. La pregunta que se hace Florida para crear el espectáculo, y que nos traspa a todos, es ¿Cuál es el *iceberg* que ha golpeado nuestro mundo y que nos está haciendo anegar a todos como humanidad?

El espectador se retira, los actores desmontan la escena, se apagan las luces. Pero las voces fantasmales de aquellos en el mar aún resuenan en todas nuestras conciencias y las imágenes de cada uno de los condenados de la tierra no pueden ser borradas de la memoria de quienes, en una tarde de silencio, oyen el crujido implacable del Mediterráneo, que reclama tembloroso su lugar en nuestra historia, pues, no hay que olvidar jamás que “no estamos solos.” (Salazar, Pinto, 1999, p. 99)



Figura 55: Escena del espectáculo “El violín del Titanic” de Cantieri Meticci.



Figura 56: Escena del espectáculo “El violín del Titanic” de Cantieri Meticci.



Figura 57: Escena del espectáculo “El violín del Titanic” de Cantieri Meticci



Figura 58: Escena del espectáculo “El violín del Titanic” de Cantieri Meticci



Figura 59: Escena del espectáculo “El violín del Titanic” de Cantieri Meticci

2.5 Una Cartografía teatral *de* exilio: Hacia una definición fronteriza

En este punto, es preciso recordar el significado de cartografía teatral y las características que nos permiten determinar su teatralidad implícita dentro de los significados del exilio (y el neo-exilio que es la inmigración). Para ello, revisaré ambos conceptos, teatralidad y cartografía, para luego realizar los cruces necesarios en busca de una definición de cartografía teatral de exilio.

El concepto de cartografía fue propuesto en profundidad por Deleuze y Guattari (1988) como mapa y diagrama en el que se dibujan las formas de poder cuando se espacializan. Sin embargo, es también una “máquina abstracta que expone las relaciones de fuerza que constituyen el poder” (Sasso, Villani, 2003, p. 107), para hacer posible la resistencia y la transgresión. El

concepto de cartografía es utilizado en esta investigación para configurar una anti-estructura en movimiento que sirva para aunar las características en devenir de un teatro del desplazamiento.

La cartografía basa su principio en el concepto de rizoma y pretende “esbozar un mapa de los modos de producción de la subjetividad” (Guattari, 1989, p. 9) Y estos modos se dan por medio de estrategias performativas de construcción que son rizomáticas, heterogéneas y anti-estructura, pues “Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener múltiples entradas (...) Un mapa es siempre asunto de performance (...) el deseo siempre se produce y se mueve rizomáticamente (...)” (Deleuze, Guattari, 1988, p. 22) A su vez, la cartografía no identifica territorios ya establecidos, más bien, supone la creación de relaciones nuevas en territorios nuevos y siempre diversos, fija la atención en las trayectorias de aquellas relaciones y territorios. Por ello, no admite estructuras fijas, sino, en desplazamiento constante con características que podríamos denominar de partitura, pues se conforman de notas que signan acontecimientos independientes y que en conjunto resuenan una melodía que, dependiendo del orden de aquellas notas, irá cambiando. Las notas de esta partitura en devenir van sonando al tiempo que se van ejecutando, por ello, constituyen una performance que se niega a ser representada de manera estática/estable. La representación dentro de esta cartografía es fragmentada, fronteriza, no se fija jamás en un solo modo de presentarse ante el mundo, por ende, la noción de personaje se funde con la de realidad, no con la de naturalismo, pues el naturalismo, en esta cartografía, se muestra como una forma de representar la realidad como calco de ésta. A su vez, la cartografía no es multicultural, pues la multiculturalidad tiende a las divisiones binarias, en cambio, es transcultural pues requiere de la negociación constante de territorios culturales que van produciendo subjetividades multidireccionadas.

Quizás cabría señalar que, siguiendo a Deleuze y Guattari, la idea de cartografía o mapa no se limita ya al dibujo que representa en dos dimensiones un territorio geográfico – sino que, como herramienta de conocimiento y producción de lo real, se extiende a cualquier (re)presentación de una situación compleja que sitúa sobre un mismo plano (metafórico) relaciones y elementos heterogéneos, procesos sociales, políticos, mentales o tecnológicos, acontecimientos, lugares, imaginarios, etc. La cartografía, el mapa o el diagrama, podemos anticipar, sustituyen la idea de (descripción de un) sistema o estructura. (Pérez de Lama, 2009, p. 125)

Pues la estructura tiende a organizar realidades que están dadas *a priori*, en su lugar, la cartografía ofrece una óptica diversa para conocer la realidad, partiendo desde la concepción de que ésta es producto de las culturas que conforman las sociedades y que se ordenan de manera creativa, lo que permite que toda la complejidad de relaciones transculturales encuentren cabida. La cartografía libera y deconstruye las jerarquías de los modos de producción de conocimiento dominantes para dar paso a las relaciones “paradisíacas” (siguiendo a Eliade) en donde el devenir no permite bordes dominantes puesto que los alcances se bifurcan una y otra vez en infinidad de direcciones. Con ello, la antigua división de centro y periferia se ve abolida, pues pone énfasis en los trayectos, en el desplegarse de la vida y no en esencialidades permanentes.

Ahora bien, la cartografía, al ser rizomática, posee las características del rizoma descritas por Deleuze-Guattari en “Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.” (1988) y que consisten en principios que los autores detallan de la siguiente manera: “1º y 2º Principios de conexión y heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. (...) poniendo en juego, no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas (...) no se puede establecer un corte radical entre los regímenes de signos y sus objetos. (...)” (Deleuze, Guattari, 1988, p. 13) Llevando estos principios al propósito de esta investigación, es posible decir que cada sujeto fronterizo es justamente un punto del rizoma que puede ser conectado con cualquier otro; poniendo en juego regímenes de signos/culturas y estatutos de estados de cosas (tiempos-espacios del exilio y de la inmigración).

Siguiendo con los autores: “Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. (...) un método del tipo rizoma sólo puede analizar (el lenguaje) descentrándolo sobre otras dimensiones y otros registros.” (Deleuze, Guattari, 1988, p. 13) Este aspecto guarda relación con la descentralización/desestabilización de las formas de comprender los lenguajes (en tanto lenguas y acontecimientos) desde las negociaciones entre eslabones diversos sin que uno domine a otro y dentro de la liminalidad que ofrece la frontera, aquel espacio-tiempo en permanente construcción/deconstrucción. A su vez, los autores agregan el principio de multiplicidad:

“(…) Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (...) una multiplicidad que cambia de naturaleza a medida que aumentan sus conexiones. En un rizoma no hay puntos o posiciones como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas. (...) la noción de unidad sólo aparece cuando se produce en una multiplicidad una toma de poder por el significante, o un proceso correspondiente de subjetivación (...) un rizoma o multiplicidad nunca se deja codificar, nunca dispone de dimensión suplementaria al número de sus líneas (...) las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras. El libro ideal [la cartografía ideal] sería pues, (...) aquel que lo distribuye todo en una sola página, en una misma playa: acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales. (...) el libro-máquina de guerra frente al libro-máquina de Estado. (Deleuze, Guattari, 1988, p. 13)

El principio de multiplicidad es esencial en los procesos de creolización, pues elimina las clasificaciones sociales tradicionales y cancela las estratificaciones propias de la colonización como son sujeto y objeto, dejando abiertas las posibilidades, a medida que el proceso de creolización avanza y genera, por lo tanto, líneas que se imbrican y multiplican sin detenerse. Además, estas conexiones siempre se dan en las líneas de fuga, aquellas situadas en la frontera de manera transgresora y rebelde. La multiplicidad no es posible sin devenir, sin desplazamiento, sin relaciones y negociaciones fronterizas, por ello no admite el individualismo, sino al individuo que *está siendo* con otros. Recordemos que la creolización siempre va a producir formas locales nuevas y el siempre implica un continuo, que rota el significante del concepto local.

El siguiente principio que los autores proponen es el de ruptura asignificante, en sus palabras:

Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras. Es imposible acabar con las hormigas, puesto que forman un rizoma animal que aunque se destruya en su mayor parte, no cesa de reconstituirse. Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido. etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. (...) No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significante alguno. (...) El rizoma es una antigenealogía. (...) La embriaguez como irrupción triunfal de la planta en nosotros. Continuar siempre el rizoma por ruptura, alargar, prolongar, alternar la línea de fuga, variarla hasta producir la línea más abstracta y más tortuosa (...), de direcciones quebradas. (Deleuze, Guattari, 1988, p. 15)

Este principio aclara la indestructibilidad de las conexiones rizomáticas, pues, como bien aclara el ejemplo de las hormigas expuesto por Deleuze y Guattari, es imposible destruir un sistema que no posee un centro hegemónico o cumbre piramidal y que, en cambio, se organiza desde otras dimensiones (líneas interconectadas). Esta organización permite democratizar el poder y distribuirlo en infinitas direcciones para permitir la toma de decisiones y la reconstrucción. Transita desde la territorialización a la desterritorialización en su sistema fronterizo de relaciones, por ende, se rompe el rizoma inicial por el nacimiento de otros muchos que seguirán surgiendo, sin imitación y fragmentados.

Antes de continuar con los dos últimos principios propuestos por Deleuze y Guattari, es preciso detenernos para revisar algunas definiciones de teatralidad, que incluyen la clásica definición de Roland Barthes, para comenzar a realizar algunas conexiones y cruces. Recordemos nuevamente lo que Barthes define como teatralidad:

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización. No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones; la palabra se convierte enseguida en sustancias. (Barthes, 2003, p. 54)

Desde el inicio de la definición nos encontramos con que el texto (la dramaturgia, la literatura) se hallan fuera de lo que se entiende como teatralidad. Solo es considerado como punto de partida (como pre-texto) para la puesta en escena. Continúa con el término artefacto y prosigue con la idea de sumergir el texto en su lenguaje exterior, aquel que considera los elementos/signos de la escena. En este punto, la teatralidad se sitúa en la apariencia de realidad que el teatro puede alcanzar por medio de los artificios que maneja y juega, dentro de un binarismo interior/exterior de la escena, del texto, de los signos escogidos. La responsabilidad de la teatralidad recae, para Barthes, en el dramaturgo o autor escénico que propone el texto desde donde se inicia la puesta en escena. La propone como una creación que parte del texto/estructura

que organiza los signos de la teatralidad. Lo que sigue es una apreciación autoritaria que define el buen teatro bajo la condición de una teatralidad devoradora, que ejemplifica por medio de grandes dramaturgos de la historia del teatro dramático, que a través de la maestría de sus escritos incitan al director escénico, a los actores, a las materialidades mismas de la escena, a convertirse en sustancias y a su vez, entrega al creador la libertad de arrastrar las palabras de los grandes textos para darles vida y forma, sentido y efecto. Este último punto implica una reciprocidad entre texto y puesta en escena para abolir la supremacía de la palabra.

Barthes expone esta definición en el año 1967 y ha sido, no solo la primera, sino, la más comentada por estudiosos del teatro, tanto para criticarla por ser inespecífica, como para completarla a medida que el teatro cambiaba sus formas hacia la performatividad. Sin embargo, ha permanecido bastante estable en el tiempo. Otros aportes a la definición han ido en la misma ruta, intentando explicar la independencia del texto literario en relación a la puesta en escena. Dentro de esta línea se halla Pavis, quien cita a Artaud para explicar que la teatralidad es “(...) todo aquello que no obedece a la expresión de palabra, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo” (Pavis, 1990, p. 468) y continúa describiendo diversas características como “especificidad, interferencia, y redundancia de varios códigos, la presencia física de los actores y de la escena, (...) la síntesis imposible entre el aspecto arbitrario del lenguaje y la iconicidad del cuerpo y del gesto (...) como ilusión perfecta o como marca de artificio” (Pavis. Cit. En: Arana Grajales, 2007, p. 80). Pavis amplía la definición de Barthes y la complejiza incorporando la multiplicidad de códigos que acercan la teatralidad a la performatividad, sin embargo, continúa dentro de la relación/lucha entre texto y espectáculo dentro de los cánones de la artificialidad.

Domingo Adame coloca la teatralidad en las manos del director teatral, considerando que es éste el que “interpreta los signos textuales mediante significantes escénicos que crean, a su vez, nuevos signos y una nueva obra artística.” (Adame, 2005. Cit. En: Arana Grajales, 2007, p. 81) Para Keir Elam (1980) es la producción de significado en escena, para Ubersfeld, es “el conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales presentes en un espacio textual o escénico y que interactúan entre sí ante un lector o espectador.” (Ubersfeld. Cit. En: Arana Grajales, 2007, p. 81) Esta definición incorpora al espectador como receptor de la teatralidad y, por ende, insiste en que la teatralidad tiene como objetivo y razón de ser alcanzar al

espectador/lector en su percepción de la obra (escrita o representada). Ana Goutman va más allá e involucra al espectador como responsable de la percepción en el juego dinámico con el actor (podríamos decir que ingresa en el mundo de Fischer-Lichte cuando habla de las dinámicas perceptivas del bucle de retroalimentación autopoietico), sin embargo reduce esta percepción a la mirada de un observador y a un objeto mirado concebido como ficción. Arana Grajales, quien hace un estudio de las definiciones de teatralidad más significativas, comenta que Goutman determina que, “como representación, teatralidad es la sobreposición o fusión de una ficción en una representación en el espacio a una alteridad que pone frente a frente a un mirante y a un mirado.” (Arana Grajales, 2007, p. 81)

El que ahonda en esta importancia radical de la mirada es Gustavo Geirola (2000) que propone una definición de teatralidad que operaría en dos niveles: uno estático, en el que entran el tiempo, cuerpo, mirada y luz; y uno dinámico, en el que juega la energía y dentro de ella, el deseo de poder en la lucha de miradas como campo escópico de dominación. Esta aproximación por medio de binarios/contrarios le quita al tiempo lo que lo hace justamente lo que es, movimiento perpetuo. Sin embargo, un elemento fundamental de esta perspectiva es el aspecto social que cobra la mirada como deseo de poder, pues, la imagen logra modificar los campos escópicos culturales y por ello, está investida de una enorme responsabilidad, régimen escópico como “el modo de ver de una sociedad, ligado a sus prácticas, valores y otros aspectos culturales, históricos y epistémicos.” (Chao, 2012, p. 4).³⁰⁸

Otras definiciones, entre ellas la de Villegas, sitúan la teatralidad dentro de lo cotidiano cuando se “interpreta un personaje” delante de “espectadores”, denotando el uso vulgar y peyorativo del concepto. Al respecto aclara: “(...) la teatralidad no constituye un modo de conducta. Por el contrario, cualquier conducta puede transformarse en teatral cuando es interpretada por otros como tal.” (Villegas, 1996. Cit. En: Arana Grajales, 2007, p. 82) Sin embargo, dentro de la concepción de Villegas surge el concepto de teatralidad social que “(...) lleva a analizar su funcionalidad y modos de representación en los productos culturales, ya sea el teatro, la danza, el rito, el cine, la fotografía, la publicidad, etc.” (Villegas, 1996. Cit. En: Arana Grajales, 2007, p. 82) Proponiendo con ello, un acercamiento al concepto de performance de

³⁰⁸ Al respecto ver: Jay, 2003; Ledesma, 2005.

Richard Schechner (2000) cuando la concibe como cualquier comportamiento social del ser humano, criticando duramente a los Estudios Culturales, para ofrecer una perspectiva de estudio desde el margen, una: “visión que privilegia la sutura, la marca, el quiebre, el deslizamiento, la subversión y el margen para entender desde allí la tradición y lo heredado” (Schechner, 2000, p. 9). En esta definición se haya un elemento fundamental de la teatralidad que la libera de los cánones binarios del texto v/s la puesta en escena: el de lo real, pues el performance de la conducta humana en el cotidiano es el elemento desestabilizador de líneas cerradas, el lugar del quiebre de la mirada centralizada en el topos que el teatro ha ocupado durante siglos. El performance pone de manifiesto lo cultural y sus particularidades que van a dislocar las concepciones clásicas de personaje y su representación, incorporando el desplazamiento a las fracturas del margen. Al respecto, Pedro Ovando comenta:

Esta cualidad lo dota de un carácter paradójico, pues a pesar de que el performance es una actividad de restauración, ésta no puede reconstruir de manera completa las acciones y significados depositados en la memoria cultural, haciendo del proceso de construcción un movimiento siempre inestable y en constante cambio. (...) Así, en el performance ritual se realizan un conjunto de acciones que tienen como finalidad la transformación eficaz del estatus de los individuos, mientras que en el performance estético se busca provocar al espectador de manera temporal, con el propósito de generar una reflexión sobre lo vivido sin que éste cambie su posición ni su rol en la estructura social. (Ovando, 2015, p. 131)

La clasificación entre performance ritual y performance estético radica en la diferencia respecto al tiempo de permanencia del efecto que provoca en el individuo y en el objetivo de la acción que se presencia o experimenta. Mientras el rito es un cambio constante y permanente por medio del paso hacia la iniciación, lo estético es temporal y conduce a la reflexión sin provocar cambio ni movimiento de los sujetos involucrados. Si bien, el performance, tal como lo concibe Schechner, estaría abriendo una grieta en la representación para moverla de sus cimientos y así, renovarla, ésta sería un instrumento con fines estéticos que no poseería desestabilizaciones permanentes en el sujeto espectador y por ende, en las sociedades.

Vuelvo, ahora, a retomar los dos últimos principios del rizoma (5ª y 6ª) y que involucran la cartografía y la calcomanía. Éstos dicen: “El rizoma [es], mapa y no calco. Hacer el mapa y no el

calco. Si el mapa se opone al calco es porque está orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos (...)” (Deleuze, Guattari, 1988, p. 17) La diferencia entre mapa y calco radica en que el mapa se mueve en el ámbito de la creación a partir de experimentaciones sobre lo real y el calco, en cambio, viene a reproducir el modelo mimético que aunque no pretende ser la vida, sí pretende imitarla lo más exactamente posible. Así, el mapa no se cierra a lo que pre-existe, en su lugar, construye nuevas posibilidades, desbloqueando esos cuerpos sin órganos, es decir, aquellas culturas que devendrán fronterizas al despojarse de sus órganos y que realizarán el proceso de transculturación, siempre sin jerarquía, más bien dentro de negociaciones horizontales. Sin centros, sin organizaciones normativas impuestas sobre los cuerpos, cuerpos sin órganos (partiendo de la premisa de que no existen iguales, solo diferentes), el mapa está siempre mutando sus múltiples puntos de tensión, movilizándolo los conflictos y a sus involucrados desde un territorio a otro, desde un lugar a un no-lugar. Espacio y tiempo que dan cuenta de la diversidad en el continuo latir de la *différance*. Recordemos que es en la frontera donde se lleva a cabo el traspaso desde la diferencia hacia la *différance*, este diferir, desplazar el significado hacia un futuro móvil y por ello, incierto. Cabe recordar que al desplazar el significado en un continuo movimiento, éste se vuelve rizomático, pues, en algún punto se intenta retornar dentro de un bucle infinito. Infinito, pues el origen, el punto de partida, se ha perdido inevitablemente, por ende, no existe un verdadero retorno, sino la ilusión de éste. Es más, el origen como tal se ha transformado, pues no puede esfumarse, sino, convertirse en memoria desplazada. La memoria, por tanto, es un movimiento de pasado a presente a futuro, un movimiento espiral, multidireccional y multidimensional, en donde el origen queda revoloteando como espectro-huella, como halo material de la materialidad que fue y que lo compuso.

Sin embargo, el calco no debe ser descartado. Los autores continúan explicando que el mapa:

Forma parte de rizoma. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación

social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener múltiples entradas (...) Un mapa es siempre asunto de performance (...) el deseo siempre se produce y se mueve rizomáticamente (...) [es] importante la otra operación, inversa pero no simétrica: volver a conectar los calcos con el mapa, relacionar las raíces o los árboles con un rizoma. (...) Siempre habría que resituar los puntos muertos sobre el mapa, y abrirlos así a posibles líneas de fuga. Y lo mismo habría que hacer con un mapa de grupo: mostrar en qué punto del rizoma se forman fenómenos de masificación, de burocracia, de *leadership*, de fascistización, etc., qué líneas subsisten a pesar de todo, aunque sea subterráneamente, y continúan haciendo rizoma. (Deleuze, Guattari, 1988, p. 17)

Iré por parte, lo primero es aclarar que el mapa, como diseño de geografías, ha cambiado su forma desde el dibujo en una superficie plana hacia el volumen y luego, hacia las líneas de fuga sin límite. En este cambio de paradigma del mapa se halla otro gran paradigma: el del cambio radical en la concepción del espacio y del tiempo, aboliendo la noción de linealidad y de espacio euclidiano que todos asumíamos como única posibilidad. La teoría de la relatividad de Einstein “volvió a cerrar el universo y negó la estructura euclídea del espacio” (Koyré, 1957, p. 159. Cit. En: Lois, 2017, nº 33) el autor nos recuerda que este cierre del universo y negación de lo euclídeo se debe a la incorporación de la cuarta dimensión (el tiempo) en la ecuación del universo, pues éste “hace del espacio físico un infinito continuo (el espacio-tiempo) que en presencia de materia es curvo.” (Lois, 2017, nº 33) Esta curvatura nos demuestra que las linealidades espaciales y temporales son ilusorias, pues el espacio-tiempo es flexible, adaptable, móvil y susceptible al cambio si se enfrenta a una masa que logre curvarlo. El tiempo así, ingresa en la medida de los espacios y éstos, a su vez, ingresan en las medidas del tiempo. Ambas medidas son una ilusión que solo nos permite cierto orden de circunstancias, eventos y situaciones en coordenadas construidas artificialmente. Esta cuarta dimensión ha modificado incluso el concepto de historia, relativizando todas las verdades concebidas como certezas, para abrirlas a otra dimensión: la de las posibilidades. Este avance de la investigación científica permite que el mapa sea uno de los principios del rizoma, abierto, moldeable, desmontable.

Deleuze y Guattari, a su vez, plantean la relación del mapa con la performance y de ésta con el deseo. La noción de deseo forma parte de la compleja red de conceptos propuestos por los autores y hace referencia a aquel motor que mueve los cuerpos y los procesos de producción, que

es restablecido por las literaturas menores que se rebelan a los mecanismos de dominio y sus dialécticas de control.

El modo que tiene la literatura menor de recuperar el sentido afirmativo del deseo, será la producción de enunciados que “contagien” los mandatos proferidos por la multiplicidad de masa, los cuales se presentan a manera de ley sobre los cuerpos de los individuos para así homogenizarlos a través de su repetición y obediencia. Pero, ¿qué pasa con aquellos cuerpos que no obedecen ni mucho menos repiten los mandatos impuestos por un grupo dominante? Sencillamente son excluidos de toda organización social. De ahí la necesidad de producir enunciados que se inserten e intervengan en cuerpos heterogéneos, que constituyen un colectivo humano de tipo manada; todo lo contrario de representar el poder dominante de un grupo sobre otro. (Altahona, 2011, p. 7)

Podríamos decir que el performance, como acción contraria a la representación, puede ser considerado como menor, como maquinaria que inventa otras conexiones a los deseos de cuerpos heterogéneos, pues, “(...) la naturaleza deseante, en tanto máquina está constituida de múltiples cuerpos heterogéneos, capaces de conectarse entre sí, a partir de la fuerza deseante que los recorre a manera de *flujos* o *afectos*.” (Altahona, 2011, p. 7) Estos cuerpos diversos se mestizan entre sí por medio de devenires (o pactos fronterizos, en nuestros términos), permitiendo, aclara Altahona, que se establezca una composición afectiva de los cuerpos heterogéneos que los autores denominan agenciamientos. Las máquinas del deseo son aquellas que producen enunciados utilizando como motor la fuerza del deseo de un grupo o grupos humanos heterogéneos, para ello se sirven de diversos elementos como el lenguaje.

Todo este ejercicio corporal pensado desde estas categorías que revelan lo diferente, lo heterogéneo, lo excluido, es lo que hemos titulado una *política afectiva corporal*, propia de la multiplicidad de manada, ya que en este colectivo humano se encuentra la más completa diversidad tanto corporal como enunciativa. Sin embargo, vale la pena mencionar desde ya, que Deleuze y Guattari no desconocen en ningún momento el mandato como un uso más del lenguaje. Es obvio que el lenguaje de los hombres se origina a partir de una serie de reglas que a la postre guiarán sus vidas. El problema no es este. El problema que detectan Deleuze y Guattari es el carácter exclusivo que se le ha conferido a este uso del lenguaje. De este modo el mandato se erige como lo propio del lenguaje: una ley que los cuerpos tienen que repetir y obedecer. Es así como se concibe la interrupción del deseo en tanto fuerza y producción; una carencia de producción de enunciados ante la imposición de unos mandatos. Sí sólo se habla de una única naturaleza deseante pensada desde la noción de máquina,

entonces encontramos en ella un doble operar sintético correspondiente a un uso legítimo como producción e ilegítimo como antiproducción. (Altahona, 2011, p. 8)

Es así, como aquello considerado menor, es el encargado de restablecer el deseo como fuerza y como proceso de producción y antiproducción. El performance como máquina de deseo es rebelde, heterogéneo, develador de lo diverso. Cumple, en el teatro, la función desestabilizadora del lenguaje y como mapa, la función de impulsar el desplazamiento del deseo de los cuerpos en las grietas de los sistemas, en las fronteras mismas del nuevo mapa.

Retomando el principio de cartografía y calcomanía, los autores agregan una operación inversa, la de conectar los calcos con el mapa como forma de alertar sobre la formación de líneas de dominio y obediencia, puesto que éstas también forman rizomas que se continúan generando, aunque, advierten los autores, subterráneamente. En este punto, quisiera recordar al hombre contemporáneo de Agamben, puesto que lo que debe percibir es la oscuridad de su siglo, como advertencia de aquellos rizomas indeseables de la cartografía. Pareciera ser que la cartografía va formando cuerpos contemporáneos en el mestizaje de relaciones que impulsa, siendo trans-temporal y trans-espacial.

Otro aspecto del principio es la fuerza que los micro-acontecimientos ejercen sobre las semióticas expresivas para restaurar el equilibrio en la balanza de los poderes. En palabras de Deleuze y Guattari:

Un rasgo intensivo se pone a actuar por su cuenta, una percepción alucinatoria, una sinestesia³⁰⁹, una mutación perversa, un juego de imágenes se liberan, y la hegemonía del significante queda puesta en entredicho. Semióticas gestuales, mímicas, lúdicas, etc., recuperan su libertad (...) y se liberan del “calco”, es decir, de la competencia dominante de la lengua del maestro — un acontecimiento microscópico altera completamente el equilibrio de poder local -. (Deleuze, Guattari, 1988, p. 20)

El mapa deshace las construcciones hegemónicas del signo, deconstruyendo sus componentes. Así, se teje una red de nuevos signos mestizos y liminales que equilibran la

³⁰⁹ Es interesante recordar aquí el doble significado de sinestesia en el diccionario común: “Biología: Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra. Literatura: Figura retórica que consiste en la atribución de una sensación a un sentido que no le corresponde.” (Diccionario RAE)

balanza de poderes sin recurrir el antiguo recurso del binarismo, que insiste en prejuiciar la expresión y la comunicación. La lengua del maestro es la que se quiebra, se introducen otros lenguajes, otras formas, otras ópticas que restablecen libertades desde un inconsciente libre, pues: “(...) lo fundamental no es reducir el inconsciente, ni interpretarlo o hacerlo significar un árbol. Lo fundamental es producir inconsciente, y, con él, nuevos enunciados, otros deseos: el rizoma es precisamente esa producción de inconsciente.” (Deleuze, Guattari, 1988, p. 22)³¹⁰ A su vez,

La cartografía implica una lógica del Sentido. (...) Se trata de una lógica de la producción, “*filosofía es crear conceptos*” (Deleuze, 2000, p. 117). La idea de la verdad no es ajustarse a una esencia universal dada, sino producir un modo de captar lo intempestivo; en lo intempestivo descubrimos la multiplicidad que es cada cosa. Por eso la verdad de algo depende del modo en que es capaz de producir sentido “*Cada pensamiento tiene la verdad que se merece de acuerdo con el modo cómo produce su sentido*” (Deleuze, 1988b, p. 22). Consecuentemente los conceptos no se refieren a esencias; sino a acontecimientos³¹¹, los cuales sólo pueden ser considerados en relación a un tipo de esencias nómadas, cambiantes; esencias del vértigo, immanentes. En el fondo se trata de una lógica adecuada a una ontología de lo intempestivo en oposición a una ontología de lo uno. (Salinas, 2002, p. 7)

Esta lógica de lo intempestivo hace referencia a lo contemporáneo de Agamben, pues, “lo contemporáneo es lo intempestivo” recalca Barthes (2003b), parafraseando a Nietzsche en sus “Consideraciones intempestivas” (1873-1876), donde expone que “(...) el ser intempestivo trata como una enfermedad y defecto lo que la gran mayoría alaba como emblema de modernidad y

³¹⁰ Me parece interesante citar la explicación de Adán Salinas, pues resume de manera clara lo expuesto por Deleuze y Guattari sobre la Cartografía: “Decimos que la cartografía es el segundo momento, porque requiere la geología; pero se diferencia de ella, porque implica una desestratificación mayor. No sólo encuentra los estratos y los denuncia como un totalitarismo de lo uno y lo mismo. La cartografía es experimentación. Experimentación no sólo del cuerpo, experimentación de los valores, los significados, las representaciones. Cartografiar es trazar un mapa. Un mapa se diferencia de un calco que busca reproducir un original al cual está referido. El mapa en cambio traza de manera original, única, los rasgos de un plano en el cual se aventura. El cartógrafo es fundamentalmente un nómada, un buscador, un expedicionario, un explorador. La cartografía es exploración y experimentación, traza líneas que no existen; un mapa es siempre provisorio, en el plano que traza queda algo siempre por explorar. La idea de la cartografía no es re-estratificar, aunque ello sea casi imposible. Con todo, la cartografía se mueve en líneas de desterritorialización (desestratificación) y reterritorialización. Encuentra en el plano de consistencia, tanto línea de fuga, como estrías. Sucede algo similar a lo que pasa con el organismo. No se puede cartografiar salvajemente, es necesario pervertir los campos semánticos, pero poco a poco, cada día un concepto nuevo, o al menos un matiz nuevo.” (Salinas, 2002, p. 7)

³¹¹ Al respecto, recordemos las palabras de Deleuze: “El concepto expresa el acontecimiento no la esencia o la cosa” (Deleuze, 2000, p. 26. Cit. En: Salinas, 2002, p. 7)

de cientificidad, la fiebre de la formación histórica, convertida en un corrosivo vicio hipertrófico. (...) obrar de una manera intempestiva- es decir, contraria al tiempo y, por eso mismo, sobre el tiempo y a favor de un tiempo futuro.” (Nietzsche, 2011, p. 636) La cartografía es una cuestión de tiempo y, por ello, de espacio. La cartografía expone los acontecimientos como conceptos y por ello, por la naturaleza nómada de los acontecimientos, es que dichos conceptos mutan y abren multiplicidad de verdades capaces de producir sentidos. La cartografía produce cuerpos sin órganos, sin normatividades impuestas como únicas, cuerpos libres de institucionalidad. Así, el cuerpo cartográfico es un cuerpo fronterizo que deviene concepto.

Entonces, para poder identificar la cartografía como nueva forma de enfocar la teatralidad, es preciso comprender que se rehúsa a las definiciones fijas, a una estructura con parámetros fijos, a características inamovibles. Por ello, la propuesta de esta investigación no es sustituir la teatralidad como forma de nombrar aquello perteneciente al teatro, más bien, absorberla dentro de los mecanismos rizomáticos de la cartografía, volverla línea para que se abra a la fuga y que sea una de las posibilidades. El concepto de cartografía teatral permite asumir las teatralidades del desplazamiento por su carácter eminentemente heterogéneo y a-tópico. La cartografía confiere a la teatralidad una des-estructuralización necesaria para las nuevas necesidades de la escena fronteriza. La teatralidad, como vimos, se funda en la idea de organizar, clasificar y aprehender la estructura interna y externa de un evento desde una óptica que perpetúa la división por contrarios. La cartografía, en su lugar, centra la atención en los trayectos del evento mientras deviene evento de líneas en fuga.

En este punto, la teoría radicante de Nicolás Bourriaud (2009), surge como una forma de componer/crear estas líneas de fuga desde el modelo topográfico del radicante, pues, partiendo de su concepción de cultura como “elemento móvil, fuera del suelo, voluble y desarraigado.” (Gallina, 2016, p. 11), propone la figura del radicante como un “(...) término que designa un organismo que hace crecer a sus raíces a medida que avanza. Ser radicante: poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, transplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer.” (Bourriaud, 2009, p. 22) Así, el radicante es aquel que comporta su identidad sin dejarla fija, por ello intercambia y no

impone, está siempre en negociación. Es el exiliado, el inmigrante, el desplazado que se inserta en la nueva concepción de cartografía teatral de exilio, por la diversidad de sus posibilidades siempre rizomáticas. El autor insiste: “(...) El radicante se desarrolla en función del suelo que lo recibe, sigue sus circunvalaciones, se adapta a su superficie y a sus componentes geológicos: se traduce en los términos del espacio en que se encuentra. Por su significado a la vez dinámico y dialógico, el adjetivo radicante califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro.” (Bourriaud, 2009, p. 57). Es el sujeto en estado de negociación, en estado liminal, que crea líneas en fuga por medio de su *ser* radicante, asignándole al teatro un lugar privilegiado de intercambios culturales y artísticos para aquel sujeto contemporáneo atormentado del que habla Bourriaud, y conduciéndolo a purgar el tormento en pos de ganar libertad identitaria en la negociación. El radicante utiliza estructuras conocidas y existentes para romperlas desde sus figuraciones historicistas, abriendo espacios intersticiales desde donde crearán líneas de fuga en expansión. Bourriaud propone abolir la tradicional pregunta por el lugar de enunciación, pues, no existe un solo lugar, sino, infinitos lugares desde donde hablar: “¿Desde dónde hablás? Pregunta la crítica, como si el ser humano estuviera siempre en un solo lugar y dispusiera de un solo tono de voz y un único idioma para expresarse. Este es el ángulo muerto de la teoría poscolonial aplicada al arte, que concibe al individuo como definitivamente asignado a sus raíces locales, étnicas o culturales.” (Bourriaud, 2009, p. 36). Esto implica, al contrario de lo que se ha hecho históricamente, establecer principios de no pertenencia, no destruyendo el origen de cada sujeto cultural, sino, fragmentándolo para que se extienda, para que cada fragmento sea un origen en sí y éste, a su vez, se fragmente en un ciclo rizomático infinito. (Ver Gallina, 2016)

Este camino para crear líneas de fuga se sitúa en la cartografía teatral de exilio en el lugar de la negociación, en aquella lucha convivial del acontecer escénico performativo. Una cartografía teatral de exilio incorpora entre sus líneas de fuga tanto las características tradicionales del teatro/teatralidad, como las del exilio/desplazamiento/inmigración, confiriendo a éstas líneas la libertad de generar otras conexiones por medio de procesos de creolización y transculturalidad.

Comprendiendo la resistencia de la cartografía a las clasificaciones y a modo de ejercicio netamente académico, expondré a continuación algunos elementos o líneas constitutivas y que se desprenden del estudio/análisis de las cuatro compañías teatrales que expongo en esta tesis. La advertencia es evidente, son elementos que van a abrirse más allá del momento presente, que se fragmentarán radicalmente, que mutarán dependiendo de las relaciones futuras que establezcan y retorcerán sus referentes pasados para formar nuevos rizomas en el espacio-tiempo de nuestra memoria desplazada.

2.5.1 Partitura cartográfica del teatro *de exilio*

La partitura, como mencioné anteriormente, será concebida aquí como conjunto de diseños de notas vivas e intercambiables que van construyendo y deconstruyendo melodías diversas de acuerdo a su posición en devenir en los espacio-tiempos de los territorios fronterizos y nómades de la escena.

Pero quiero iniciar este punto con la etimología de la palabra partitura. Ésta, de origen italiano, proviene del término *partitura* y significa *insieme di parti* (conjunto de partes o piezas). El diccionario de la música define partitura como “conjunto de todas las partes instrumentales y vocales de una obra, representadas gráficamente en forma de pautas superpuestas, cuyos contenidos han de sonar simultáneamente. Tal ordenación permite conocer la intervención que cada parte tiene en la obra.” (Vals Gorina, 1971) La partitura comporta un complejo sistema de notaciones que incluye notas musicales, silencios, claves de lectura. Para los fines de una partitura cartográfica es fundamental comprender estos componentes para luego otorgarles los sentidos de la escena transcultural. Así, las notas musicales son:

(...) el elemento a partir del cual se arman las diferentes melodías y armonías en la música ya que cada una de ellas representa un sonido particular e indivisible que, puesta en conjunto con otras, arma un sonido más complejo y duradero. (...) Las notas no existen por sí mismas como los átomos sino que son una interpretación que el ser humano realiza de los diferentes sonidos existentes en el mundo que nos rodea. (...) Debido a la variedad de tonos y de sonidos que existen por cada nota, la música es tan variada y compleja como se la conoce. Si a eso se le suma la velocidad, el ritmo y otros elementos obtenemos diversos ritmos musicales que son completamente diferentes entre sí y que se tocan de maneras muy diferenciadas. (ABC definiciones)

Entonces, entenderemos que una partitura, dentro de una cartografía, es el conjunto de territorios/culturas que existen simultáneamente y que conforman los procesos de creolización teatral entre los agentes/notas participantes del espectáculo. En la partitura cartográfica se agencian multiplicidad de notas que serán los cuerpos sin órgano del espacio-tiempo fronterizo. Estos cuerpos existen gracias a la interpretación recíproca de sus diferencias respecto a otros cuerpos y de los mundos que los rodean. La partitura cartográfica teatral de exilio permitirá las negociaciones transculturales y transdisciplinarias de la escena contemporánea, en un devenir siempre nómada, mutable y mestizo.

La cartografía teatral *de* exilio, como mapa de realidades superpuestas, posee coordenadas que permiten identificar los trayectos de los cuerpos-notas que los actores y espectadores realizan al unísono dentro del territorio escénico particular. Estas coordenadas mutan cada vez que el hecho escénico concluye (o reposa), iniciándose otro viaje (rizomático) en el siguiente hecho escénico. Estas coordenadas están formadas por:

Pentagrama escénico: son aquellas líneas de fuga rizomáticas, de significados y significantes en construcción y deconstrucción que el espectáculo propone al espectador. Son los temas, los textos, los referentes sýgnicos, las premisas desde donde surge el hecho teatral performativo de la cartografía teatral de exilio.

Culturas en negociación: son todos los agentes que participan del hecho teatral y que iniciarán las negociaciones durante el tiempo-espacio del espectáculo. Son los actores, los espectadores, los técnicos, los directores, los dramaturgos y autores escénicos, que comportan un saber específico y una huella cultural particular que pondrán al servicio de los intercambios fronterizos.

Disciplinas en trans-relación: son todas aquellas disciplinas que se transarán escénicamente durante el espectáculo y que perderán su punto de origen en pos de la creolización escénica. Es la transdisciplinarietà del espectáculo y del espectador que negocia su saber particular y específico por medio de la mirada sensible y de su participación activa en el intercambio convivial.

Lenguajes/lenguas en contacto: son aquellas expresiones escénicas seleccionadas para llevar a cabo las negociaciones. Entre ellas, se hallan, la corporalidad, la gestualidad, el multilingüismo, el silencio, el sonido, el paisaje sonoro, el vestuario, la luz, la multimedia, la instalación, etc., puestos en crisis por el convivio dantesco.

Espacios escénicos o claves: son los espacios menores, fronterizos en donde se llevarán a cabo las iniciaciones e intercambios entre actores y espectadores. Estos espacios pueden ser abiertos o cerrados, convencionales o no, siempre que su ocupación conforme una frontera (liminalidad) que permita abolir los topes del arte mayor.

Tiempos escénicos o fórmula de compás: son los tempos/tiempos escénicos, en ellos se hallan también los tempos/tiempos de los espectadores, tanto aquellos que se van desarrollando durante el espectáculo como aquellos que cada uno de los involucrados comporta desde su propia cultura, biografía, historia, y que conforman la memoria desplazada del espectáculo. No se separa de las claves o espacios escénicos y se mueven juntos, por ello, son los tiempos de las iniciaciones e intercambios.

Presencias escénicas: son aquellas auras de los agentes en intercambio, transculturándose, creolizándose. Cuando estos procesos suceden, se logra el conocimiento del Otro o, en palabras de Deleuze, se crean los acontecimientos/conceptos que permitirán transformar y producir subjetividades múltiples. Son los sentimientos y emociones, las percepciones, los atributos sensoriales de los objetos y las cosas, de las personas y sus interpretaciones. Son los momentos conviviales, el hara kurapeliano imbricándose con otros haras para confluir en la fiesta ceremonial del espectáculo total.

Desplazamientos y trayectos escénicos: son aquellos diseños de trayectos y desplazamientos escénicos, tanto de los actores como de los espectadores durante el desarrollo del acontecimiento teatral performativo. Un diseño nómada, mutante y en devenir. Son propuestas de un esqueleto del movimiento, de las expresiones corporales que serán siempre particulares pero que en su conjunto abrirán sus referentes para fragmentar significados y significantes. Los trayectos no son solo corporales, sino vocales, sonoros, lumínicos.

Barra de compás o dirección escénica: es la guía del celebrante de la ceremonia teatral y la del autor escénico, las elecciones y selecciones, los ordenamientos e interrogantes que éste deja

expuestas a los agentes participantes del espectáculo. Es el encargado de crear los puentes, siguiendo a Grotowski, el pontífice del espectáculo teatral performativo. Sus directrices no son absolutas, pues en ellas entra la posibilidad y lo intempestivo que aportan los actores y espectadores en el aquí y el ahora.

Ritmo o compás espectacular: son los ritmos en que se desarrolla la curva dramática por medio de la acción, es decir, los conflictos, las fuerzas escénicas, los objetivos en desarrollo, las unidades; y que posee un movimiento trans-temporal, por ende, puede avanzar, retroceder, quedar en pausa, ir veloz o lento, dependiendo del acontecer escénico y de su devenir espectacular con el espectador. Nunca es constante, nunca es el mismo, pues incluye los ritmos de vida en el acontecer sociocultural.

Llave espectacular: es el paso de uno a otro, la conciencia de la existencia de la diferencia y del resultado de las negociaciones fronterizas. Es la reflexión post-espectáculo, la fiesta transcultural, donde se funden, en un crisol de posibilidades, aquellos agentes del espectáculo en el acontecer de la *différance*.

Todos estos componentes del pentagrama vienen a conformar una cartografía teatral de exilio, una teatralidad renovada, sin topos ni jerarquías dominantes. Esta partitura cartográfica de exilio, además, posee dos componentes o dimensiones que han sido tradicionalmente vistos como menores (en el sentido peyorativo del término) por el teatro. Estos son: lo social y lo terapéutico.³¹² Ambos atraviesan las expresiones desplazadas en todos los aspectos de éstas. Lo social y lo terapéutico tienden a concebirse como elementos extra – teatrales, sin embargo, son la fuerza motora del devenir escénico fronterizo, pues en la cartografía teatral de exilio se restauran las relaciones, se expone la herida para depurar el cuerpo teatral y volverlo un cuerpo sin

³¹² Resulta esclarecedor el estudio sobre teatro terapéutico que realiza Marco de Marinis, donde expone que: “el teatro es, puede ser, tanto más terapéutico (o de todos modos, eficaz, beneficioso) cuanto menos se plantee como objetivo explícito, inmediato, la terapia. (...) Es decir, las potencialidades terapéuticas (la eficacia benéfica) del teatro no parecen crecer en relación con su especialización en géneros autónomos, específicamente terapéuticos, con métodos, técnicas, principios, competencias bien definidos y específicos (psicodrama, sociodrama, dramaterapia, danzaterapia, etc.). Estas crecen más bien en relación con la capacidad del teatro de plantearse lo mejor posible, es decir, al más alto nivel posible de rigor y de calidad artística, como teatro *tout court*, o bien como algo que simplemente valoriza lo más posible lo que lo define esencialmente en cuanto teatro: teatro como trabajo sobre sí mismo y como relación con el otro, o bien, como *juego-rito-fiesta*.” (2005, pp. 193-194)

órganos. Es fundamental que estas dimensiones de la cartografía sean apreciadas por su función estabilizadora dentro de la desestabilización, del caos que es el fundamento del arte y del teatro. En lo social y lo terapéutico caben todos como humanidad, pues evidenciar el trauma, permitir la esquizofrenia, expulsar el pus de los organismos debe ser el mandato supremo del arte de la más alta calidad. Si el arte solo se mira a sí mismo, olvidando estos aspectos de nuestro “ser humanos”, ha dejado de ser el aguijón del alma humana. Como dijo Adorno, “Escribir un poema después de Auschwitz es bárbaro/forma parte de la barbarie” (1984, p. 248) Y hay que agregar a esta frase que escribir el mismo poema después de Siria, Lampedusa, Palestina, Irak, Afganistán, es una barbarie, pues el conflicto no recae en el poema, sino, en el objetivo de éste y en su forma o formas. Se debe escribir un poema, se debe crear un espectáculo que sea tan potente y más peligroso que la espada o el fusil. Así, escribir un poema es cambiar lo social, es realizar terapia humanitaria para que sea posible abolir la barbarie de la que somos testigos y cómplices. Para ello, el poema, el espectáculo, el teatro, el arte ... debe ser, simplemente, magnífico.

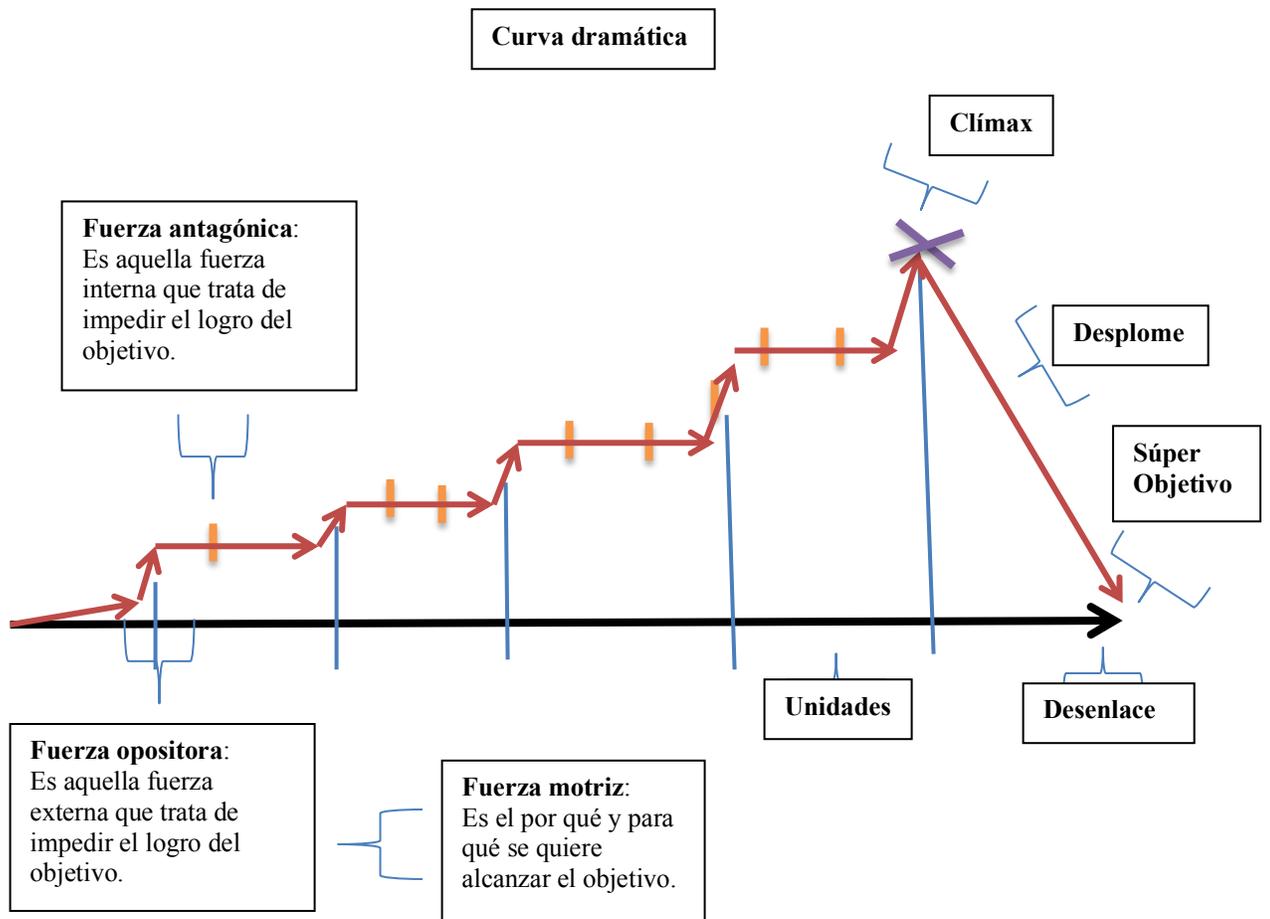
2.5.2 Actores mestizos en espacios mestizos

En este punto quiero analizar la figura del actor performer o actor mestizo dentro de la lógica de la cartografía, para responder algunas interrogantes que surgen en torno a su relación con el exilio y la inmigración, ¿cómo, el exilio/inmigración, atraviesa al actor en todos sus aspectos constitutivos? ¿Qué implicancias prácticas tiene la desestabilización del concepto actor dentro de una cartografía teatral *de exilio*? ¿Qué es un actor mestizo?

Históricamente, el actor ha sido el artífice y ejecutor de múltiples técnicas que implican, generalmente, alcanzar la verdad escénica, sea ésta concebida como acercamiento a las emociones, acciones, palabras de un personaje que se interpreta, o, como acercamiento a una realidad concreta que se presenta en las circunstancias dadas. Su técnica ha sido estudiada por grandes creadores del teatro, sin embargo, todos coinciden en que el primer referente es siempre Stanislawski, quién crea el método de actuación basado en los principios del psicoanálisis y, posteriormente, en las acciones físicas del actor. Vimos, con Kurapel y Czertok, que el método Stanislawski es el único método de actuación, los demás métodos existentes se consideran

métodos de puesta en escena, de montaje, de ordenamiento, de ópticas diversas de la escena, de *training* de actores. Por ende, el método ha sido considerado, en esta investigación, como el punto de partida del actor en cualquier expresión escénica teatral. Sin embargo, para poder situar este método en la cartografía teatral, será necesario volverlo rizoma, línea en fuga, para perder su origen (como tal) y fragmentar su linealidad (como método).

Quiero aclarar, como punto de partida, que la gran mayoría de actores con los que he conversado, hablan frecuentemente del método sin comprenderlo ni dominarlo a la perfección y, sabemos que este aspecto es fundamental para poder fragmentarlo o incluso, negarlo. El actor, antes que nada, debe dominar el abecedario teatral para luego poder experimentar las rupturas que desee, al igual que el pintor que se inicia dominando la técnica realista del retrato y del paisaje para luego llegar al cubismo o al puntillismo. Kurapel expone, con bastante claridad y lucidez, el método desde la línea o camino que recorre un personaje en busca de su súper objetivo. Por medio de este recorrido, se pueden comprender las fuerzas que intervienen en la escena, las unidades de la obra, el clímax y el desenlace, todo ello dentro de la llamada curva dramática, como veremos en el siguiente esquema ideado por Alberto Kurapel para sus clases en diversas universidades:



Esquema 1: Curva dramática según Alberto Kurapel.

Como se aprecia en este esquema, la curva dramática posee una lógica lineal y temporal, que será necesario doblar para situar la técnica del actor mestizo dentro de la cartografía. Si bien, cada componente se mantiene, éstos se fragmentan y abren rizomáticamente por medio de la presentación performativa, como lo ha hecho Kurapel. Pues, como comenta Pavis:

A partir del momento en que renunciamos a ejercer la mínima autoridad sobre el texto o la representación, el poder de decisión se transmite al actor, y, en último análisis, a la mirada del espectador. La *performance* recupera sus derechos. La *postmodern performance* está acostumbrada a practicar la alteridad, ya que admite en su seno diferentes modelos culturales, distintas maneras de pensar y materiales heterogéneos, sin buscar unificarlos. (Pavis, 2008, p. 14)

La performance provoca una fractura en la representación y, con ello, en la técnica del actor, pues, al igual que el exilio y que la inmigración, la performance es y configura espacio-tiempos liminales que agrietan los muros que separan los topos del teatro. Kurapel ha propuesto un puente entre el teatro y la performance para que lo escénico se realice en las grietas/intersticios entre estos dos espacios, entrando y saliendo de ellas, transitando entre ambas. Sin embargo, mantiene del teatro, la curva dramática tal cual la vemos en el esquema. La pregunta es: ¿qué ocurre si esta línea de progresión del personaje en busca de su objetivo, se fragmenta, se retuerce, se dobla, para abrirse en líneas de fuga en permanente construcción y deconstrucción?

Lo primero que abordaré es el proceso de negociación que se lleva a cabo durante el espectáculo teatral performativo. La negociación consiste en un bucle de relaciones culturales, sociales, artísticas, políticas, éticas, en donde se construyen subjetividades. Esto es, donde el individuo se va transformando en sujeto por medio de aquello que va adquiriendo desde lo *externo* (desde un otro y de su contexto) y que va integrando en el *dentro* para configurar su propia identidad. Para que el proceso de construcción de subjetividad se cumpla es necesario que se viva la experiencia, es decir, es preciso participar del acontecimiento escénico. Dubatti, al respecto, afirma que “(...) el teatro es un acontecimiento (en el doble sentido que Deleuze atribuye a la idea de acontecimiento: algo que acontece, algo en lo que se coloca la construcción de sentido), un acontecimiento que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente, a

la presencia aurática de los cuerpos” (Dubatti, 2010, p. 28). Por ello, tanto actores como espectadores se consideran agentes escénicos, actores mestizos en el acontecer teatral performativo.³¹³ Además, los procesos de producción de subjetividad tienen impacto no solo en estos agentes, sino en las sociedades donde éstos se insertan, pues, “Los teatreros y el público «hacen cosas» con el teatro, el teatro transforma su «ethos» y modaliza su visión del mundo, pues su voluntad y deseo son constitutivas no solo de sus existencias –vidas– sino también de su subjetividad³¹⁴ y maneras de estar en el mundo.” (Dubatti, 2010, p. 43)

La primera condición para este *estar en el mundo* es la presencia como cuerpo. En el acontecer escénico, la presencia es introducida por medio de la performance y movida, en la cartografía por medio del deseo, para que se configuren múltiples cuerpos-sujetos, “(...) que por instantes recupera autonomía frente al símbolo, y vive esa capacidad de movimiento no controlable hacia lo otro, a la que llamaremos deseo.” (Muguerca, 2009, p. 137) Así, los cuerpos de actores y espectadores se convierten en cuerpos-sujetos por medio de experimentar el acontecimiento escénico, lugar de las negociaciones transculturales, confiriendo al hecho escénico el atributo de cuerpo social.

Este cambio de la concepción del espacio escénico, como lugar donde se llevan a cabo los intercambios y negociaciones y que abarca tanto el lugar donde se mueven los actores como el lugar donde se mueven los espectadores, proyecta la cartografía como conjunto de territorios

³¹³ Cabe recordar aquí la dimensión estética de Rancière, que expone de la siguiente manera: “es necesario un teatro sin espectadores, donde los asistentes aprendan en lugar de ser seducidos por las imágenes, donde devengan participantes activos en lugar de ser voyeristas pasivos” (Rancière, 2002, p. 10). Generando una distancia que no debe ser percibida como un mal: “La distancia no es un mal que haya abolir: es la condición normal de toda comunicación” (2002, p. 16). Es, en esta distancia, que se hace posible aprender, pues: “saber no es un conjunto de conocimientos: saber es una posición” (2002, p. 15) “De modo que el espectador no sería alguien activo o pasivo: por el contrario, sería un individuo que se sitúa entre dos extremos, capaz de inmiscuirse en la comunicación y participar de ella. Pero, ¿de qué manera participa este espectador emancipado? Sin lugar a dudas, como un intérprete, como un traductor de imágenes y gestos a palabras, como un narrador y un cuentero dotado de capacidad discursiva, provisto de palabra, lo que lo convierte en alguien que da cuenta de la historia construyendo la suya propia y, al mismo tiempo, cuestionándola exponiéndola a otras historias; solo así se puede poner en práctica el arte de traducir, “practicar mejor el arte de traducir, de poner sus experiencias en palabras y poner a prueba esas palabras, de traducir sus aventuras intelectuales en el uso de los otros y de contratraducir las traducciones de sus propias aventuras que ellos le presentan” (Rancière, 2002, p. 17)” (Arcos-Palma, 2009, p. 152).

³¹⁴ Dubatti, al respecto, aclara: “Novedad de estos tiempos en materia de teatralidad, renovación de la base epistemológica: vamos a teatro para luchar contra la transteatralización, para construir realidad, morada, subjetividad, no para disolverlas. Teatro no de la representación ni de la presentación, sino teatro de la experiencia y de la subjetividad.” (Dubatti, 2007, pp. 16-17) [Con transteatralización, el autor se refiere a la extensión del teatro – la teatralidad– por fuera del contexto específico del teatro mismo.]

fronterizos en donde se mueven los actores mestizos en estado liminal. En la cartografía teatral *de exilio*, todos los agentes se encuentran transitando desde la presentación a la representación y viceversa, en consecuencia, todo el espacio es escénico, teatral y performativo. Considerando que el espacio escénico ya no es solo el espacio de la representación, las fuerzas y componentes de la escena se abren y extienden hacia todos los agentes del hecho teatral performativo. Las negociaciones e intercambios se producen en la ceremonia y culminan en la fiesta ritual y comunitaria. La nueva comunidad celebra el acontecimiento de la transculturación, del mestizaje social y artístico. Este mestizaje involucra tanto lo transdisciplinario como lo transcultural, creando sociedades nuevas, sociedades menores, que acusan el impacto de los cambios que la cartografía incita a realizar. Así, la curva dramática pasa a ser una curva cartográfica, y la podemos entender como: el trayecto o los trayectos que recorren tanto actores como espectadores en busca de sus objetivos: creolización de relaciones (negociaciones), en un espacio-tiempo liminal. Al verse removido el principio del método actoral, los demás componentes se fracturan y entonces experimentamos un método otro, que deben practicar tanto actores como espectadores: Unos por entrenamiento de habilidades propias de su oficio de actor, otros por el instinto y la sensibilidad. Todos ellos, movidos por la maquinaria del deseo.

Así, la propuesta de lectura/producción de pensamiento respecto a la curva cartográfica consiste en experimentar las fuerzas escénicas como:

Fuerzas opositoras: son aquellas fuerzas estables y externas (institucionalidad, normatividades, poderes, políticas estatales, etc.) que intentan impedir el logro del objetivo, por ende, intentan paralizar a los agentes para que no se extiendan rizomáticamente durante las negociaciones.

Fuerzas antagónicas: son aquellas fuerzas internas y estables (discriminación, miedo, prejuicios, fobias, etc.) que intentan impedir el logro del objetivo, por ende, intentan paralizar a los agentes para que no se produzcan las relaciones conviviales en los intercambios transculturales de la escena.

Fuerza motriz: es el por qué y para qué se quiere lograr el objetivo. Es el deseo como motor de intercambios en las relaciones, el impulsor de acontecimiento y que responde a la

necesidad social de comunicación que poseen los sujetos. El deseo, como fuerza motriz, va a ser mutable, dependiendo de cada individuo y de la heterogeneidad de las culturas en negociación.

Estas fuerzas escénicas traspasan los límites tradicionales del escenario para alcanzar a todos los agentes involucrados, pues son parte del bucle de retroalimentación autopoiético (Fischer-Lichte, 2011) que se expande rizomáticamente más allá de las fronteras.

Las unidades tradicionales del texto dramático son aquellos segmentos de escenas en las que la acción puede ser abordada desde un objetivo movido por un verbo activo. Las unidades van a tener la extensión que el actor, en conjunto con el director, determinen. Stanislavski las explicaba por medio de un ejemplo claro, un hombre invita a cenar a sus amigos, entre ellos, algunos de sus estudiantes de arte dramático. Para explicar las unidades y los objetivos les pone delante una bandeja con un pavo enorme:

—Hijos —dijo Shpondia, dirigiéndose a mis invitados—, suponed que esto no es un pavo, sino toda una pieza en cinco actos, *El inspector*, por ejemplo. ¿Se la puede vencer en seguida, en un santiamén? Recordad que no ya un pavo, sino incluso una obra en cinco actos como *El inspector*, no se puede abarcar de un solo golpe. Por eso hay que dividirla en los trozos mayores. Así... así
Mientras hablaba, el tío de Shústov iba separando los muslos, las alas, la pechuga, etc., y los ponía en un plato. (...) “Tragadlo”, ordenó Shpondia —siguió diciendo el tío—. ¿Qué ocurrió? Mis hambrientos comensales se arrojaron y quisieron engullir todo, de un solo bocado, Uno se atragantó, otro enronqueció, pero... todo pasó. “Recordad”, dijo Shpondia: “Si el trozo resulta demasiado grande, hay que dividirlo en otros más pequeños; y si es menester, en más finos aun”. Muy bien: los habéis cortado y llevado a la boca, y ahora los masticáis —fue describiendo el tío de Shústov, mientras él mismo ejecutaba los movimientos—. (Stanislavski, 1980, p. 92)

Esta magnífica analogía de las unidades y los objetivos sirve no solo para comprender el enfrentamiento del actor con el texto dramático, sino, del ser humano en su cotidianidad, en donde debe fragmentar sus acciones en pequeñas porciones para poder moverse en la vida. En la cartografía teatral *de* exilio, las unidades son las fragmentaciones de los trayectos que se realizan durante las negociaciones de los agentes culturales y escénicos. El espectáculo posee sus propias unidades, pero no hay que olvidar que el espectáculo involucra tanto a actores como espectadores, por ende, las unidades van a ser compartidas por todos, como resultado de las

negociaciones. En el espectáculo “La herencia de Babel” de Teatro dell’Argine, por ejemplo, los actores proponían las unidades que eran luego alargadas o acortadas según la presencia y participación de los espectadores, según las negociaciones dentro del bucle de retroalimentación. Así, el espectáculo inicia como ceremonia (donde los oficiantes ponen las reglas) y termina como fiesta (donde las reglas son superadas/sobrepasadas).

Otro componente de la curva dramática es el clímax. Éste es el choque o enfrentamiento de las fuerzas que se desarrollan en la escena siguiendo el súper objetivo. Es el punto más tenso del espectáculo, pues allí se resuelven los nudos de la trama (conflictos). En la curva cartográfica, más absurda que aristotélica en su diseño, no hay un clímax, sino, diversos puntos de tensión dramática y espectacular. Estos momentos de tensión se hallan dentro del acontecer del espectáculo (la historia o historias que se cuentan), y dentro del acontecer escénico (las negociaciones en el espacio fronterizo), involucrando a todos los actores mestizos. Por ello, el clímax aquí posee dos niveles: uno interno y otro externo, que se imbricarán, debido a la multiplicidad de direcciones que toman las líneas de fuga en expansión.

Tradicionalmente, el clímax conduce al desplome y al desenlace. En la cartografía, en cambio, conduce a los intercambios en donde uno cede/gana algo y otro gana/cede algo. El desenlace como tal no se produce, pues, la cartografía es eminentemente abierta y en movimiento. Entendemos *abierta* con Umberto Eco (“Obra abierta”, 1962, 1ª ed.), como obra cuyo mensaje posee pluralidad de significados y de interpretaciones y ésta va a depender de los contextos culturales, sociales, religiosos, etc., donde se produzca el acontecimiento. La responsabilidad de la comunicación recae, entonces en ambas partes involucradas, en quien emite e interpreta y en quien recibe e interpreta: “(...) la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante.” – y continúa diciendo – “(...) Toda obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal.” (Eco, 1984, pp. 22, 44).

Eco ha llamado a estas poéticas abiertas, las poéticas de las posibilidades, pues se abren infinitamente a posibles interpretaciones, no solo del receptor sino del emisor que debe leer la

obra y darle su propia interpretación ligada a su propia experiencia. La obra abierta es una obra que no posee una estructura, sino una red de estructuras abiertas, en fuga, rizomáticas. Dentro de las obras abiertas se hallan las obras en movimiento, éstas son entendidas como:

(...) posibilidad de una multiplicidad de intervenciones personales, pero no una invitación amorfa a la intervención indiscriminada: es la invitación no necesaria ni unívoca a la intervención orientada, a insertarnos libremente en un mundo que, sin embargo, es siempre el deseado por el autor. El autor ofrece al usuario, en suma, una obra por acabar: no sabe exactamente de qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será, no obstante, siempre su obra, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es su forma, aunque esté organizada por otro de un modo que él no podía prever completamente, puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo. (Eco, 1984, pp. 22, 43)

Es decir, son aquellas obras abiertas en las que el receptor interviene de manera activa frente a la polisemia y a la polifonía del mensaje que se expresa. En las obras en movimiento, el autor deja abierto cualquier desenlace, provocando una crisis en la visión de mundo de actores y espectadores. El concepto autor se extiende a todos los involucrados del hecho escénico, proponiendo una nueva dialéctica multifocal y multidireccional.

(...) esta poética tiende a promover en el intérprete actos de libertad consciente y lo coloca como centro activo de una red de relaciones inagotables. El arte contemporáneo es un misterio por investigar: la poética del asombro, del ingenio, de la metáfora, tiende a establecer una tarea investigadora del hombre nuevo que ve en la obra de arte, no un objeto fundado en relaciones evidentes para gozarlo como hermoso, sino un misterio a investigar, una tarea a perseguir, un estímulo a la vivacidad de imaginación. El arte contemporáneo propone una poética de la sugerencia: con esta poética de la sugerencia y de la provocación, la obra se plantea intencionalmente abierta a la libre reacción del que va a gozar de ella. (Rivera Rápalo, 2012)

Podemos afirmar que la cartografía teatral *de* exilio es abierta y en movimiento, pues los significados del exilio y sus características constitutivas, otorgan a la escena contemporánea, las posibilidades de interpretación y autoría, considerando las visiones de mundo de todos los actores mestizos. Así, por medio de las experiencias estudiadas, partiendo por Kurapel y terminando con Cantieri Meticci, es posible perfilar lo que es un actor mestizo dentro de la

cartografía. Diré que el actor mestizo es todo agente en fuga que participa del acontecimiento teatral-performativo (actor/autor y espectador/autor), y que se agencia en los territorios fronterizos del teatro contemporáneo, creole y transcultural. Con ello, podemos afirmar, que el exilio-inmigración, atraviesa al actor mestizo por medio de la fragmentación de su construcción ontológica y conceptual, y de la desestabilización de su espacio de acción, al concebirlo y experimentarlo (practicarlo) como frontera.

Respecto al entrenamiento del actor mestizo, podemos decir que es también abierto a todo referente, pues toma ejercicios de diversas fuentes para crear sus propios métodos. Dentro de la cartografía se llevan a cabo tres tipos de entrenamiento: uno relativo al actor, uno relativo al espectador y uno relativo a la negociación entre los agentes. Partamos por definir la noción de entrenamiento con Féral: “Con el propósito de formar un actor «completo», desde entonces se pondrá el acento en el desarrollo de sus cualidades no solamente físicas, sino también intelectuales y morales, dentro del proyecto de dotarlo de una «poética» nueva.” (Féral, 2007, p. 17) Por ende, hablamos de un entrenamiento holístico que forma al actor mestizo en todos los aspectos de su *ser actor* y lo prepara para las negociaciones.

El primer entrenamiento, el del actor escénico, se basa en diversas técnicas físicas, proyectivas, energéticas, psico-sociales y culturales (como forma de ver el mundo y como cúmulo de experiencias del conocimiento específico). Partiendo por el *training*, concepto que es introducido por Grotowski en su Laboratorio teatral y que propone como “(...) tanto la preparación física para el oficio como una especie de crecimiento personal del actor por encima del nivel profesional.” (Grotowski. En: Barba y Savarese, 1990, p. 332), por ello, el *training* del actor escénico no solo apunta al actor que se ha formado profesionalmente, sino al actor “improvisado”, como pudimos ver en las compañías estudiadas. Si el *training* se enfoca en formar integralmente al actor, preparándolo para la comunicación y la negociación, se apunta entonces, al ser humano que expondrá su *alma*, su *Ser* en escena. Cuando el alma habla, todo el cuerpo se ajusta para dejarla expuesta y no hay nada más conmovedor que ver un alma expuesta en escena. Esta apertura incita a otras aperturas, las del espectador, así, se propicia el diálogo y la negociación. Ahora bien, ¿cómo entrenar al actor improvisado?, este aspecto es complejo, pues

no existe un solo modelo, las compañías estudiadas toman ejercicios de diversos creadores y de diversas disciplinas, los mezclan y los hacen propios según la necesidad del actor y del espectáculo. El *training* es un proceso de formación que implica el conocimiento de las biografías de cada involucrado y de su tiempo. El tiempo que requiere para contar su historia, para abrir su alma y mostrar su herida. En los laboratorios investigados, se trabajaba desde la cercanía de los temas y ejercicios, dando espacio a que el actor sea quien realice las conexiones consigo mismo. De ésta manera, no se deja cabida a la violencia y los procesos se dan de manera natural y terapéutica, pues se concibe el *training* como “(...) un proceso de transferencia de un territorio a otro, en el cual la naturaleza orgánica del actor reacciona con base a leyes diferentes. El *training* es el tiempo y el lugar para cumplir este pasaje, es decir, renunciar a un ámbito y transferirse a otro: renunciar a los instintos cotidianos para acceder al subconsciente –sexto sentido–.” (Alschitz, 1998, p. 23) Así, este *training* está referido al actor y a la negociación.

Quiero resaltar aquí, un aspecto del *training* kurapeliano que me parece fundamental para despertar aquellas zonas del actor (profesional o improvisado) que se encuentran tras los muros de la autodefensa. Me refiero al trabajo de pies que Kurapel toma de los *training* de Tadashi Suzuki. Para este creador, es preciso que el *training* se enfoque en desarrollar una percepción propioceptiva y global del cuerpo que se centra en los pies, como parte de contacto con la tierra, con el mundo concreto del aquí y el ahora. Asimismo, los pies conectan al sujeto consigo mismo, con su propia forma de ver el mundo, de sentirlo y percibirlo; los pies permiten el autoconocimiento, el autodescubrimiento en una inteligencia de la sensibilidad corporal, pues el cuerpo, como descubre Stanislawski, no miente. El cuerpo, por medio de los pies, permite al actor habitar la contradicción con la flexibilidad que requiere el estar dispuesto a verse y realizar cambios internos que abandonen los estereotipos y los prejuicios sociales que habitan en cada uno. Podríamos decir, que por medio del entrenamiento de los pies se domesticaban los hábitos, las inhibiciones y las resistencias para luego liberarlos en otro territorio: el escénico.

(...) El modo en que se usan los pies es fundamental en la representación escénica. Los movimientos de los pies del actor crean el entorno expresivo. La verdadera esencia del arte radica en establecer y profundizar las relaciones de los pies con la escena, para lograr que los pies desarrollen una expresividad cautivadora. De hecho, este tipo de arte en movimiento está presente en toda representación teatral. (...) El teatro moderno no hace nada para potenciar la

expresividad de los pies, y estos no tienen una utilidad diferente a la de la vida cotidiana. El actor adquiere su presencia a partir de la sensación del contacto con la escena, por el modo en que su cuerpo establece contacto con el suelo. Los diversos placeres que el actor siente cuando entra en contacto con el suelo –y el desarrollo de la riqueza y la diversidad de sus respuestas corporales cuando está en contacto con el cuerpo– constituye el primer estadio de su formación como actor. La percepción que el actor tiene de su dimensión física viene de los pies. (Suzuki, 2002, pp. 218-19).

Durante el *training* kurapeliano, los pies adquieren este sentido, pues, se trabajan hasta pasar la barrera del agotamiento en donde la mente pone trampas al actor para distraerlo. Luego de pasada esta barrera, el actor se libera y la conexión con el espacio, la tierra, el interior y el afuera se vuelve fuerza, potencia creadora. El actor entra en un estado de apertura de sentidos y alerta a los estímulos de la escena. Los pies lo preparan para la improvisación performativa y para la proyección del *hara*. El trabajo de los pies implica equilibrio ante todo, un equilibrio físico que se expande hacia todos los aspectos del SER. Desde los pies nace la voz, la palabra, pues éstos centran la energía en las partes precisas del cuerpo, le otorgan su lugar primordial. Desde los pies nace el actor como fuerza escénica dispuesta a la negociación.

Así, el siguiente nivel de entrenamiento, el referido al actor espectador, se lleva a cabo durante el espectáculo, por medio de la participación activa. Ver un cuerpo diverso, ver movimientos diversos, sentir voces y acentos diversos, paisajes sonoros, imágenes diversas, lo prepara al mestizaje cultural, a la transculturalidad. Este espectador ingresa al territorio fronterizo por propia decisión y durante el espectáculo deberá negociar primero consigo mismo, sus resistencias y prejuicios para luego negociar con el OTRO. Pues en esto consiste la cartografía teatral de exilio, en el pasar por la experiencia de la desterritorialización para que, a partir de este conocimiento empírico, se provoque el tránsito hacia el sujeto nuevo. Por ello, la cartografía es siempre ceremonia de encuentro/desencuentro.

2.5.3 Negociaciones Otras: El ritual tecnológico en la Cartografía teatral de exilio.³¹⁵

El inicio del siglo XXI³¹⁶ trajo consigo el auge de la multimedia en las expresiones artísticas, entre ellas, el teatro que, al incorporar las nuevas tecnologías, cambió significativamente su forma y contenido, así como la manera de relacionarse con los nuevos espectadores que poseen otras competencias para poder apreciar estas singulares producciones.

En cada época de la historia, el teatro ha estado ligado a los cambios políticos, culturales, económicos, sociales y también tecnológicos. Desde un teatro que se acercaba a la mimesis aristotélica, en donde el centro era el actor y la escena, se pasó a un teatro que rompió con la representación en varios niveles y se acercó a la performance para incorporar la dimensión presentacional a sus puestas. Así, en un inicio se intentó hacer del espacio un lugar más cercano a la realidad en donde la cuarta pared debía ser una barrera imaginaria pero potente que dividía el espacio escénico del espacio del espectador. Con la inserción de la performance en el teatro, los avances de la tecnología y el cambio de paradigma de la representación, se comenzó a experimentar con el espacio, abandonando la mimesis y la escenografía como se había entendido hasta entonces para crear espacios despojados de elementos, espacios creados por medio de la iluminación, espacios de instalación e incluso, buscando espacios no convencionales que ampliaran las capacidades expresivas del actor en su relación con la escena y con el espectador.

Para la cartografía teatral de exilio, la tecnología es uno de los medios que abre espacios de negociación; más allá de la decoración o de la creación de sensorialidades, constituye un territorio en expansión que se inserta en las grietas de la performatividad. La tecnología es un personaje más, es parte de la línea dramática y conforma el espacio otro, por ende, las formas de representación se acercan a una “pluralidad de realidades [que] comunican un imaginario colectivo diferente al tradicional.” (Villegas, 2012, p. 2). Recordemos el uso del espacio público

³¹⁵ Este punto se basa en un artículo presentado en mi examen de candidatura doctoral, titulado: “El futuro es hoy: nuevas formas de expresión escénico-espacial en el teatro y la performance tecnológica. (cuerpo, espacio y neo-ritualidad)”.

³¹⁶ Las expresiones multimediales surgen en el Siglo XX en la performance, el teatro, la música, etc., y se desarrollan en el Siglo XXI desde otra perspectiva que pone la naturaleza del cuerpo en jaque y “donde la naturaleza es también la representación tecnológica de un cuerpo.” (Castillo, 2012, p. 12) A este cambio de perspectiva, Alejandra Castillo la denomina el giro tele-tecnológico del arte.

de la compañía Teatro Nucleo, al salir de las salas de teatro y realizar obras en basureros, plazas, calles, el teatro se ve obligado a cambiar las formas de iluminar y de proyectar sonidos y música, abriéndose, a su vez, a la multifocalidad.

La multimedia crea otra realidad, otro espacio y otra forma de relatar. El espacio se vuelve un cuerpo de realidades múltiples, como comenta Villegas (2012) y ello trae nuevas expresiones que deben dialogar no solo con la presencia de un cuerpo vivo en escena, sino con la presencia virtual expuesta en imágenes de una o unas realidades. Se crea así, un nuevo territorio dentro del territorio. Éstos, no solo deben dialogar, sino, deconstruir los cursos y discursos del diálogo en negociación.

Antes de ahondar en el rol de la multimedia dentro de la cartografía, veamos qué se considera un teatro multimedia. Para Fernando De Toro, el teatro multimedia es “un nuevo teatro que incorpora los elementos multimediales como el actor principal del juego teatral.” (1999, p. 154) De Toro distingue claramente entre los teatros que utilizan la tecnología multimedia cumpliendo una función “documental”, es decir, apoyando los hechos escénicos con proyecciones, voces en off, etc., pero siempre supeditados a un texto dramático y a la narración; y los teatros multimediales que hacen de la tecnología un personaje más, un componente que posee un rol autónomo y constitutivo del texto espectacular.



Figura 60: “Intolleranza” (1965), Opera moderna de Luigi Nono. Escenografía de Josef Svoboda.³¹⁷

Para el autor, estas prácticas se iniciaron con el escenógrafo checoslovaco Josef Svoboda que recurre a la proyección cinematográfica masiva en sus espectáculos, así, “no se trata como en el caso de Meyerhold, Piscator o Brecht, de un decorado proyectado o de un documento de apoyo, sino de la combinación fílmica y televisual que se articula en diversos elementos visuales y sonoros que constituyen el espectáculo. (De Toro, F., 1999, p. 155) Para el autor, desde que Svoboda realiza la escenografía de la ópera moderna de Luigi Nono, “Intolleranza”, en Boston (1965), se revoluciona la práctica escénica al crear una proyección de gran magnitud intervenida con imágenes simultáneas de los espectadores, la calle, etc., pues:

La imagen actúa como actor principal, pero sin desplazar del todo al actor, pero sí entra en competencia con éste: se actúa en la imagen y no con la imagen. El trabajo receptivo del público se bifocaliza, se fragmenta en una escena multidimensional, donde la procedencia en vivo de las imágenes pueden provenir desde fuera del teatro: una orquesta tocando en vivo que es proyectada en el foso del escenario, al mismo tiempo que los actores actúan ante una pantalla habitada por seres de celuloide magnificados con los cuales mantienen el diálogo. (De Toro, F., 1999, p. 155)

³¹⁷ Fotografía extraída de <https://sofaarome.wordpress.com/2010/01/23/in-rome-the-aar-pays-homage-to-composers-luigi-nono-elliott-carter/>

La tecnología multimedia alcanza así un rol fundamental en la construcción dramática y en la interpretación actoral, modificándose mutuamente, creando un nuevo espacio, un ciberespacio escénico, y obligando al espectador a una nueva percepción del espectáculo que se torna una experiencia visual como la que tiene el usuario de la realidad virtual. Para De Toro, el teatro multimedia es una nueva teatralidad, un nuevo paradigma estético que conjuga elementos de esta época y del futuro y que moldea una nueva representación interactiva. Las obras exacerbaban el uso del video al saturar el espacio con pantallas y múltiples proyecciones, en vivo y grabadas, integrando – para De Toro – el teatro a la práctica performativa del siglo XXI y cambiando la percepción del espectador al fragmentar los puntos de atención. (Cfr., De Toro, F., 1999) Esta ruptura perceptiva expande la mirada y la comprensión más allá de la escena, educando al espectador para ver/percibir otras realidades, otros puntos de vista sobre el mundo que los rodea y del que son parte. A su vez, los actores deben trabajar en y para la tecnología, siendo el elemento central de la representación.

La incorporación de estas técnicas comunicativas cambian el modo de representación de una forma definitiva y su práctica es particularmente delicada, puesto que es absolutamente necesario conservar un equilibrio entre el juego dramático y el dispositivo escénico-técnico que amenaza hacer explotar la atención, a fragmentar-la, y por esto debe conservar alguna huella del teatro si no quiere anularlo: el cuerpo del actor, ya no es único, como tampoco su discurso que muchas veces incluso desaparece. (De Toro, F., 1999, p. 157)

Esta huella se halla en el componente ritual que guarda estrecha relación con el teatro multimedia. Un espacio creado para mostrar la sociedad actual fragmentada por medio de la fragmentación del relato y de la interpretación, la fragmentación de un espacio concreto que ya no puede contener al actor, pues el mundo ya no es un lugar cerrado. La red internet ha abierto el espacio local al espacio global y en escena se ha implantado un neo-nomadismo que permite la transculturalidad y la pertenencia a la aldea global que aventurara McLuhan (1971). El teatro multimedia es un espacio liminal en este sentido, pues es un lugar intermedio donde los actores transitan la diversidad como ritual de paso para salir transformados.

De Toro considera que dos expresiones completamente opuestas como el teatro tecnológico y el teatro antropológico, podrán coexistir en el futuro ya que son dos extremos de una misma realidad que busca la esencia del teatro desde sus propios caminos y perspectivas. Esta esencia se hallará, por un lado, en una teatralidad antropológica y, por otro, en una “teatralidad contemporánea-multimedial, que vive en el presente y proyecta un mundo y un lenguaje donde el público puede reconocerse y reconocer su mundo, el único que tiene para vivir, para actuar, para reflejarse.” (De Toro, F., 1999, p. 157)

Es importante destacar que dentro de la cartografía teatral de exilio, la multimedia no es el actor principal, pero sí, posee un lugar importante en la negociación entre agentes. La multimedia se expone como fragmento de realidades, de territorios, de visones de mundo. Interviene en el espectáculo como una memoria desplazada que conecta los imaginarios a nivel de conciencia de un afuera que se abandona y al que se debe regresar transformado. En este sentido, es antropológico (pues es un ritual de iniciación al sujeto nuevo) y es tecnológico, pues concibe el pensamiento como una red de imágenes que nos remiten a espacios conocidos o interpretados desde la propia experiencia de vida.

La utilización de multimedia, corresponde al impulso creador interdisciplinario de la maquinaria de deseo de actores y espectadores, pues sus deseos se ven proyectados en una realidad otra. Percibimos el mundo por medio de pantallas que nos bombardean de imágenes, representaciones de la vida real. En este sentido, la multimedia es la representación ingresando en la presentación performativa como acto de rebeldía. Nos remite a un lugar seguro, pues estamos habituados a vernos y dejarnos ver por medio de múltiples avatares que creamos para protegernos de la cruel y violenta realidad. Pero dentro de la frontera, no existe escape, sino, confrontación. La multimedia nos recuerda la otra realidad, aquella creada. Le recuerda al espectáculo, a su vez, que siempre habrá representación. Podríamos decir, que la multimedia hace a la performance, lo que ésta hace a la representación.

Otra expresión que se utiliza en espectáculos cartográficos es lo que Claudia Villegas (2012) llama Teatro cibernético. Si bien, el teatro cibernético podría considerarse como parte del teatro multimedia pero con características un tanto diferentes, éste adopta muchas de las

características del cine y la televisión e intenta hacer del espectáculo, una experiencia cercana a la de la navegación en red y al *reality* televisivo (recordemos el uso de la cámara en “La herencia de Babel” de Teatro dell’Argine). Un aspecto fundamental en el que quiero fijar la atención es la recuperación de lo ritual que es una de las características del ciber-teatro. Claudia Villegas (2012) comenta que esta ritualidad se puede ver en la tendencia que posee este tipo de teatro a adaptar textos canónicos y religiosos, lo que constituiría una mirada retrospectiva “en cuanto el pasado teatral es una construcción de todos sus antecedentes y al renovarse, mira hacia adelante, pero con los ojos vueltos hacia atrás.” (Villegas, 2012, p. 12) Esta mirada al origen ritual ayuda a asumir mejor la tecnología del futuro, afirma Villegas, y a incorporar el elemento real de la vida al espectáculo altamente tecnologizado. Schechner dice: “El formato asegura que ciertos contenidos, ciertas clases de eventos, se repetirán, y la repetición es una cualidad principal del ritual. La factibilidad de los reportes y la emoción asociada con elementos que son “nuevos” (no se informa antes) [equivale a] decirle a los espectadores que el programa “es la vida real.” El sentido de la vida real se anida en formato ritual.” (Schechner. Cit. En: Villegas, 2012, p. 12)³¹⁸ El formato al que hace referencia Schechner es el noticiario, el *reality*, etc., en un espacio cibernético o ciberespacio que debe entenderse como un lugar donde es posible la simulación de entornos en los que el ser humano pueda interactuar con otro a través de la agrupación de diferentes tecnologías. Así, el teatro cibernético concibe el espacio escénico como un ciberespacio, instalando pantallas o monitores, micrófonos, sensores de movimiento, etc., para interactuar entre humanos dentro y fuera de las proyecciones y con la audiencia que puede participar por medio de elementos tecnológicos que se le entregan para que pueda experimentar el espectáculo e incluso, en muchos casos, decidir sobre el mismo (controles remotos, teléfonos celulares, etc.).

El elemento ritual que incorpora el teatro cibernético constituye un territorio otro, que se incorpora como parte del mapa de la cartografía, dentro de las posibilidades de expresión y comunicación dentro de las negociaciones. Lo cibernético, en este sentido, forma parte de la

³¹⁸ Traducción libre de: “The format insures that certain contents, certain classes of events, will be repeated, and repetition is a main quality of ritual. The facticity of the reports and the excitement associated with items that are “new” (not reported before) tell viewers that the program is “is real life.” The sense of real life is nested in ritual format.”

composición de la partitura teatral. Esta mixtura de territorios reales/virtuales, corresponde con la fragmentación de la que hace referencia Fernando De Toro (1999) y del componente ritual que menciona Claudia Villegas, pues puede retomar un texto del repertorio universal siempre reescribiéndolo por medio de diversas técnicas en las que se incluyen las tecnologías como centro móvil de la teatralidad y de la historia.

La presencia/ausencia de los cuerpos que se desmaterializan “tanto desde el contenido como del dispositivo” (Soto, 2013) agregan otro elemento: la realidad que se experimenta en la virtualidad o el simulacro de realidad que se lleva a cabo dentro de las comunicaciones virtuales y que se traslada a escena frente a un espectador que vive aquella realidad en su cotidianidad. Ese encuentro entre el espectador habituado a la tecnología y el actor “traficado” (filtrado, en el sentido Brechtiano) a través de un medio virtual, constituyen el rito fundamental del teatro. En el encuentro se halla el rito, una comunidad que se reúne con un fin: ser iniciado, ser transformado en otro, celebrar un acontecimiento, etc.

A su vez, debemos recordar que las nuevas tecnologías se han transformado en el lugar donde la comunidad se reúne, organiza, crea causas sociales y expresa sus ideas, pensamientos, sentimientos, etc. En red, las personas se vuelven otras, se convierten y sacan a la luz aquello que no es posible decir o hacer cara a cara. Las redes sociales son la nueva comunidad global que permite conocer y darse a conocer a usuarios de diversos puntos cardinales, claro está que es un avatar el que funciona en la mayoría de los casos, un yo mejorado. En la cartografía, la tecnología recuerda esta representación del yo, no para denotar su eficacia, sino para evidenciar su esencia como representación. En el rito, todo queda expuesto. Sin ello, no es posible ninguna negociación. Al situar la tecnología como otro espacio posible dentro de la cartografía, se ingresa al estado fronterizo que cuestiona el deseo y moviliza su objeto hacia otras operaciones más cercanas al origen común: la humanidad. El ser humano necesita el rito que se ha perdido en la cruda realidad pero que ha cobrado otra fuerza y sentido en la virtualidad.

Este aspecto ritual (tanto tecnológico como antropológico) lo expone Luis Brea en su texto *Las tres eras de la imagen* (2010) al referirse a las temporalidades y espacialidades de la imagen producida por la tecnología digital, una imagen electrónica que define como imágenes fantasmas pues solo existen en el momento en que son producidas por medio de una red

rizomática de orígenes indetectables pero de los cuales se sospecha alguna filiación. Estas son “imágenes que ahora irrumpen- en este escenario de las mil pantallas, al llamado de lo electrónico” (Brea, 2010, p. 76 Cit. En: González, 2014) y que conforman espacios de creación para el arte de la era digital. Espacios que exigen una nueva forma de percepción, como ya hemos visto. El espacio virtual emite imágenes que son efímeras en el aquí y ahora y que, sin embargo, permanecen en el ciberespacio indefinidamente navegando por la red hasta alcanzar todos los puntos del espacio y del tiempo, pues “ellas siempre están en todas partes. (...) allí donde está una, no se excluye el estar de la otra; al contrario, ellas siempre están acumuladas, superpuestas, *plegadas*, amontonadas febrilmente: puede que incluso estén *todas* a la vez (ellas nunca mueren: siempre rebotan y rebotan) en *cada lugar*” (Brea, 2010, p. 69 Cit. En: González, 2014). Esta permanencia en el espacio-tiempo virtual constituye una nueva forma de entender la memoria, pues por medio de los rebotes de los que habla Brea, éstas retornan una y otra vez, obligándonos, empujándonos al recuerdo constante. Repetición ritual en una nueva forma de reunión comunitaria. Un neo-ritual que se da por medio de la presencia-ausencia de actores y espectadores en espacios móviles, rebotantes, mnémicos, simultáneos, de realidades alternas que son traficadas por medio de la pantalla, espacio real que permite la comunicación comunitaria, como si fuera un objeto sagrado de la nueva era digital, semejante al chamán de la tribu, pues media la relación entre el hombre y los seres invisibles que se presentan por medio de avatares resonantes en los ecos del programa computacional.

Así, los espectáculos cartográficos se abren a la multimedialidad que permite las rupturas del espacio-tiempo de la escena y configuran un territorio liminal para las negociaciones de sus participantes. Este uso de la multimedia, del cine, del *reality*, son parte de las líneas de fuga, son el nuevo ritual escénico que aumenta realidades para que se fije la mirada en aquello que se evita ver: la diferencia. Con este lente de aumento es posible apreciar que aquello que nos parece tan distante, tan distinto y tan atemorizante (para muchos), es simplemente un aspecto desconocido que enriquece al Ser humano, conformando un solo territorio en movimiento.

Conclusiones

La pregunta que dio origen a esta tesis doctoral: ¿Cómo, las experiencias de teatro Latinoamericano (chileno y argentino) e italiano, han incorporado el concepto *de* exilio en sus propuestas escénicas y cómo ha repercutido esto en la creación y expresión espectacular en pos de una propuesta de Cartografía teatral *de* exilio? Ha sido respondida en todas sus aristas por medio del estudio de conceptos y del análisis de las prácticas teatrales desplazadas que llevan a cabo las compañías y creadores investigados.

Partiendo por los significados que conforman el concepto de exilio, que posee una larga y vasta historia como castigo impuesto a los individuos considerados una amenaza al poder imperante, fue posible distinguir la fragmentación, la desestabilización y alienación identitaria que éste provoca en el ser humano. El exiliado es aquel individuo que se halla en un territorio en tránsito imposible de estabilizar, pues, aunque logre el retorno a la tierra anhelada, ésta no será nunca aquel lugar que se vio forzado a abandonar. Por ello, el exiliado es un ser liminal, que se encontrará transitando entre el aquí y allá perpetuamente.

Los artistas exiliados de todas las épocas, en un intento por estabilizar su identidad particular y colectiva, han encontrado diversas estrategias creativas para configurar territorios conocidos y cercanos en donde habitar la diferencia y volverse entes radicantes por excelencia. El exilio es una lucha constante por pertenecer, ya sea en el aquí o en el allá, por ello, el teatro se configura como un territorio común donde la diferencia y la fragmentación identitaria cobran valor vital en el espacio de la *différance*, aquel diferir, desplazar el significado hacia un futuro móvil y por ello, incierto. Al desplazar el significado en un continuo movimiento, éste se vuelve rizomático, abierto e inconcluso. El origen se ha perdido o transformado, convirtiéndose en memoria desplazada. La memoria, por lo tanto es un movimiento no lineal que viaja en las diversas dimensiones del tiempo-espacio, en donde el significante queda revoloteando como huella material de la materialidad que fue y que lo compuso.

En este panorama, una parte importante del teatro ha asumido la memoria desplazada en sus formas, recorriendo un largo trayecto hacia la hibridación disciplinaria, acercándose a la performance hasta hacerla parte de su actual configuración, así, el teatro y la representación (propia de este topos) se han agrietado para dejar entrar la presentación performativa. Uno de los primeros en crear puentes entre ambas disciplinas ha sido el chileno Alberto Kurapel, creador

exiliado por 22 años en Canadá y que construye un teatro performance Latinoamericano de exilio en los intersticios de la fractura, mostrando la herida que provoca el exilio en el ser humano y en la expresión escénica, pues, el exilio como la performance, desestabiliza las fronteras identitarias del ser humano y del teatro. Frontera concebida como barrera que impide el mestizaje.

El teatro performance kurapeliano propone una expresión atravesada por los significados del exilio: Transdisciplinariedad, transculturalidad, hibridación. Y aclaro que el prefijo *trans* exhorta los cruces de sentidos que van a devenir un territorio Otro de creación, un tercer espacio, como analiza Fernando De Toro, en donde se negocia la alteridad de los sujetos participantes del hecho teatral. Sin embargo, para Kurapel, la participación del espectador en esta negociación se da en la fuerza interpretativa de la mirada, decodificando y completando por sí mismo los fragmentos que se le presentan en escena. Esta relación actor-espectador se configura por medio de los tránsitos entre margen y centro, por ello, el actor se encuentra en escena en un constante deambular entre la representación y la presentación. Habita en el puente, no sale de él y el espectador lo acompaña con la sensibilidad y la inteligencia de sus emociones al presenciar/experimentar la herida descarnada, rebelándose a los cánones impuestos por la tradición y la jerarquía, tanto social como teatral, por medio de la mirada atenta de las configuraciones sígnicas de la escena.

Otra característica relevante del teatro kurapeliano es su metodología de trabajo con el actor performer. Ésta se construye por medio de múltiples hibridaciones de métodos y referentes diversos que se transforman en huellas dactilares de los actores, pues se adecuan a las necesidades personales de cada uno. Todo ello, dentro del trabajo de laboratorio teatral, concebido por Kurapel, como espacio de enseñanza y reflexión práctica y teórica. Cabe destacar en este punto, que Kurapel concibe al actor performer como un actante y como un signo escénico, parte de una partitura que él va a construir y organizar dentro de los parámetros de un solo personaje teatral performativo: el propio Kurapel. Por ende, la preparación de los espectáculos será siempre una puesta en escena de un fragmento del sentir de Kurapel, de su biografía y de su visión de mundo. Los actores serán siempre, signos que muestran un aspecto de este personaje.

La autoreferencialidad escénica es una característica constitutiva de su teatro performance de exilio. Kurapel busca en sus actores, los signos que el exilio ha provocado en él mismo, por ende, busca actores que hayan pasado por la experiencia del desplazamiento, del desarraigo, de la incomunicación. Esto no significa que solo trabaje con actores exiliados o inmigrantes, pero sí, que por medio del laboratorio teatral, incorporen estos significados en sus cuerpos, voces y presencia escénica.

Kurapel trabaja con el método Stanislawski que organiza en una curva dramática aplicada a la actuación teatral, la quiebra con la improvisación performativa, sin embargo, esta improvisación no se da por medio de dar libertad al actor de entrar y salir de situaciones o del mismo personaje–signo, sino, por medio de la incorporación de sus propias vivencias y sentimientos en la interpretación del personaje, modificando el cuerpo, la voz, la proyección.

En este sentido, Horacio Czertok, argentino exiliado en Italia y fundador de la compañía Teatro Nucleo (teatro de exilio), se acerca al teatro kurapeliano, pues asume el método Stanislawski como base del trabajo del actor. Sin embargo, Czertok concibe el laboratorio como un espacio de creación e intercambio, dejando al actor proponer escenas y diálogos para los espectáculos. Su *training* se centra en sacar del actor aquello que no suele mostrar en su cotidianeidad, para que desde ahí comience a convertir el sentimiento en imágenes creadoras de realidades. Czertok utiliza el espacio público como fractura a la institucionalidad y como medio de llegar con el teatro al espectador improvisado, aquel que deambula por las calles o plazas sin saber que se convertirá en espectador. Para el creador, este aspecto constituye un actuar político, una rebelión frente a las jerarquías que imponen las salas teatrales convencionales. A diferencia de Kurapel, el espacio es comprendido como lugar de y para la terapia del actor y del espectador, pues, simboliza el desplazamiento del artista hacia el lugar extrañado, la plaza que deviene escenario, el espectador que deviene soldado del arte al estar frente al espectáculo extrañado, decodificando los signos escénicos para purgar los males sociales y humanos. Czertok concibe la relación espectador-actor como un campo de batalla en donde se deben utilizar tácticas de guerra para convertirlo en parte de un nuevo ser humano, que no permanezca en silencio frente a las injusticias y atrocidades del mundo. Así, propone el exilio como medio para desestabilizar al actor y al espectador, poniéndolos en igualdad de condiciones. Los signos del exilio los

incorpora en las materialidades de la escena: las máquinas, el fuego, las voces traficadas por micrófonos, grabaciones, los cuerpos violentos en medio de un contexto violento. A su vez, el exilio se muestra en la fractura que ejerce a los textos dramáticos canónicos que sirven de inspiración para sus espectáculos. Czertok asume el exilio como posibilidad creadora y la resistencia como fuerza de lucha escénica.

A pesar de que ambos creadores han experimentado el mismo estado: el exilio político producto de una dictadura militar, y la misma época, existen diferencias que responden al cómo se enfrenta esta situación y al cómo se concibe el teatro. Czertok es un transculturado, en los términos de Ortíz, pues ha incorporado las características de la nueva cultura en su ser y en sus creaciones, sintiendo el exilio como un dolor que solo el aspecto terapéutico del teatro puede sanar. Kurapel, en cambio, concibe el teatro como el espacio donde puede volcar el trauma para abrir no solo su propia herida, sino la de los espectadores, así, la comunicación se vuelve posible. Para Kurapel, la terapia no es posible dentro de los márgenes del teatro y del arte. Czertok no retorna a la patria, Kurapel, como retornado, se siente experimentando un segundo exilio.

Estas expresiones se hallan dentro de un contexto epocal que concebía el mundo por medio del enfrentamiento de contrarios, de divisiones binarias: centro-periferia, tópico-a-tópico, presentación-representación. Por ende, sus expresiones coinciden con esta óptica dentro de las diferencias lógicas, pues uno de los creadores es ahora un inmigrante y el otro es un retornado. Esta situación los hizo afrontar la transculturación de manera muy distinta, repercutiendo en su concepción del teatro y del mismo exilio dentro de él.

Con Bauman y Kristeva, principalmente, fue posible determinar que la inmigración es considerada hoy como un nuevo exilio, pues, si bien, los inmigrantes no se hallan bajo la prohibición del retorno, éste es casi siempre, imposible. Las guerras, invasiones, la miseria, la falta de oportunidades de vida, han provocado en los desplazados, las mismas consecuencias del exilio: fragmentación, alienación identitaria y desestabilización. Han visto la muerte, han experimentado el horror, por ende, son seres que comportan en sus cuerpos las huellas del trauma, la herida siempre sangrante. No pertenecen a ninguna parte, son liminales y condenados a la multiplicidad de erradas interpretaciones que de ellos se hacen, producto de esta

denominación (inmigrantes), más benévola que la de exiliados. La tragedia de la guerra ha inspirado diásporas sin precedentes, miles de niños-adultos son obligados a sobrevivir a pesar de todo, pues son parte de aquellos pocos afortunados que lograron llegar a otra tierra, una que, aunque los reciba con discriminación, xenofobia y otras pestes modernas, les brinda la posibilidad de existir sin la incertidumbre de los bombardeos constantes.

Durante mi cotutela en Italia, no solo pude conocer a estos inmigrantes, sino, experimentar el dolor del desarraigo que sufren a diario, siempre en silencio, con la sonrisa en sus rostros y las miradas que transportan a las profundidades de la soledad. Pude, asimismo, indagar en sus historias personales y comprobar, como comenta Bauman, que finalmente, todos somos hombres liebre en nuestros trayectos existenciales.

Estos inmigrantes, sin embargo, han sido la piedra fundante de una serie de intercambios culturales que han impactado el teatro contemporáneo, creolizando y transculturando sus raíces para volverlas rizomáticas. Es el caso de la compañía Teatro dell'Argine y de Cantieri Meticci que son pioneras en este tipo de teatro social, impulsando el nacimiento de una teatralidad Creole-Transcultural única en Europa. Ambas compañías han incorporado los significados del nuevo exilio en sus trabajos de laboratorio, concebidos como espacios de trans-cambios culturales, de aprendizaje transversal, de comunicación afectiva y efectiva. Conciben al actor, como un ser humano que principalmente se comunica con otros en la *différance* que ofrece el espacio escénico. Un espacio mestizo, que no separa el espacio de espectación del espacio de representación. Los espacios mestizos son aquellos en donde se llevan a cabo las negociaciones, son las fronteras (concebidas como no-lugares del tránsito permanente) donde los actores mestizos se transculturán y creolizan.

A su vez, los actores mestizos son aquellos agentes que participan de las negociaciones, por ende, el actor mestizo es tanto el actor teatral como el espectador teatral. Ambos crean el espectáculo como rito de paso, para constituirse como sujetos de la comunidad. La participación del espectador se da por medio de la mirada, de su retroalimentación autopoietica, de su estar en la fiesta ceremonial donde se lleva a cabo la iniciación a un territorio otro, siempre cambiante, mutable y en devenir.

Del estudio de estas compañías y de los laboratorios que realizan, surgió una interrogante que cambió el eje de esta investigación: ¿puede llamarse teatralidad (en la definición tradicional de este concepto) a las características que estos espectáculos exponen y abren? Pues, la teatralidad parte del paradigma estructuralista que tiende a fijar, clasificar, extrapolar binariamente los aspectos formales y no formales del teatro en vivo. El teatro Creole-Transcultural es eminentemente rizomático, y como tal, no admite las estructuras estáticas ni fijas. Así, Deleuze y Guattari entran en el panorama con su concepto de cartografía, pues ésta permite la apertura de las líneas, las pone siempre en fuga, se expanden y movilizan; la cartografía concibe el devenir como desenlace abierto en la producción de subjetividades, nace como rizoma, se constituye en las fronteras y no deja fuera el calco, más bien, lo incorpora para volverlo un rizoma más.

El objetivo de esta investigación se basó, entonces, en proponer una cartografía teatral de exilio que incorpore los aportes y visiones de la teatralidad para volverla rizoma en el panorama del teatro contemporáneo que no puede seguir siendo visto ni analizado bajo los paradigmas de los binarismos y las estructuras estables.

Así, propongo la cartografía teatral *de* exilio, como mapas en devenir de múltiples teatralidades desplazadas, lugar de la negociación entre los actores mestizos, que trasciende las especificidades contextuales, sígnicas, simbólicas y situacionales. Una teatralidad cartográfica, es aquella que posee las características del desplazamiento, del nomadismo y la *différance* en pleno siglo XXI. Aquella que no fija métodos de creación ni de actuación ni de dirección, más bien, crea conexiones siempre cambiantes entre diversos métodos provenientes de diversas fuentes, realizando mapas experimentales que actúan sobre lo real. Recordemos que un mapa es siempre una creación de circuitos de pensamientos divergentes, pues señala territorios posibles que serán borrados y redibujados por cada cartógrafo que lo lea, poniendo en crisis su origen para impedir que el pensamiento se detenga. Asume las teatralidades del desplazamiento por su carácter eminentemente heterogéneo y a-tópico.

La cartografía, centra la atención en los trayectos del evento mientras deviene evento de líneas difusas. Una cartografía teatral de exilio incorpora entre sus líneas de fuga tanto las características tradicionales del teatro/teatralidad, como las del

exilio/desplazamiento/inmigración, confiriendo a estas líneas la libertad de generar otras conexiones por medio de procesos de creolización y transculturación.

Los agentes de la negociación son los actores mestizos, actores y espectadores que ingresan en la frontera de infinitas posibilidades para ser iniciados por la fiesta comunitaria en la nueva subjetividad creada. Este es el cambio más importante en cuanto a la relación actor-espectador, pues ambos son creadores del espectáculo cartográfico. Por ende, su preparación implica un *training* compartido, un *training* que abarque no solo los aspectos profesionales del oficio de actor, sino, los aspectos humanos que nos configuran como alteridades en espacios de *différance*. La concepción de espacio teatral, concebido como espacio total, abre la creación a la divergencia de la partitura cartográfica, una puesta en crisis de los métodos, una curvatura del espacio-tiempo de la escena, donde el proceso de laboratorio se instala como parte del espectáculo mismo. El universo sonoro de la cartografía teatral es multilingüe, construye paisajes sonoros que fracturan el ambiente sonoro habitual, para ingresar en el convivio dantesco, en aquella puesta en jaque del lenguaje y de la lengua.

En esta cartografía teatral de exilio, la dramaturgia es compartida, se construye con los hilvanes de textos canónicos deconstruidos por medio de la autoreferencialidad de sus agentes, es una escritura palimpséstica en todo sentido, en donde el rol de la multimedia, es la de constituirse como calco dentro de las líneas de fuga, haciendo lo que la performance le hace al teatro: agrietarlo, fragmentarlo, volverlo nuevo rizoma, para activar la memoria desplazada de la humanidad. La cartografía teatral de exilio transita entre el objetivo artístico (la alta calidad del espectáculo) y el objetivo social (el aspecto terapéutico), tejiendo una red de potencias que impone la responsabilidad humana, artística, social, política y ética al teatro.

El problema de investigación se centró en la configuración de una Cartografía Teatral *de* exilio, que sentara las bases para una renovada práctica y una mirada nueva de fenómenos fronterizos del arte escénico. Las expresiones Latinoamericanas e italianas incorporan los significados del exilio como signos escénicos que atraviesan todos los componentes del hecho teatral. En esta revisión epocal en donde se sitúan, fue posible apreciar una evolución de forma y fondo en la teatralidad de sus espectáculos. Denominar estas teatralidades dentro de la lógica de una

Cartografía teatral, no solo ha permitido actualizar la óptica de lo que se está produciendo hoy en el teatro y su relación con los cambios sociales y culturales que el mundo enfrenta, sino, que ha obligado a modificar la forma de analizar estos espectáculos en colaboraciones e intercambios esenciales que repercuten en las sociedades contemporáneas.

A su vez, ha sido posible otorgar valor práctico al concepto de cartografía teatral, que a diferencia del postulado de Dubatti, se vuelve materialidad escénica y agente social. Sin embargo, no deja fuera la cartografía como mapa, la incorpora dentro de sus rizomas y la abre a la multiplicación infinita de posibilidades. No significa que la cartografía admita todo y con ello, se anule su potencialidad significadora y práctica, sino, que asume estos otros conceptos, teorías, pensamientos y miradas para pasarlas por la frontera y volverlas líneas de fuga. Así, la propuesta de Dubatti (2006) que expone el concepto de cartografía como una necesidad de realizar estudios territoriales que den cuenta de la diversidad de fenómenos que se están produciendo en el teatro contemporáneo, se amplía hacia las experimentaciones de/en las prácticas escénicas.

Sin el componente humano, no puede darse la cartografía teatral de exilio, éste es el universo que la compone y la hace expandirse en diversas trayectorias, por ende, presentación y representación son parte de un mismo modo de ser escénico y no dos contrarios que luchan por permanecer y fragmentarse. Los ejemplos que fueron expuestos en esta investigación provienen de diversos contextos, épocas y culturas, volviendo universal el concepto de cartografía teatral de exilio.

La hipótesis de esta investigación ha sido comprobada por medio del análisis crítico y comparativo de las compañías estudiadas, desde el estudio y la experiencia de la práctica escénica, sin separar ningún aspecto, sino, utilizando una aproximación transdisciplinar al tema. Cabe recordar que la hipótesis consistía en demostrar, que las experiencias de teatro performance Latinoamericano y de Teatro Creole Transcultural, son es el punto de partida para la construcción de una cartografía teatral *de* Exilio. Asimismo, ésta se configura como una nueva forma de denominar la teatralidad, sin fijar ni territorios ni estructuras, permitiendo, en su lugar, la apertura de los espectáculos hacia diversas líneas en fuga que se expanden rizomáticamente gracias a los actores y espectadores que transitan en ella como agentes mestizos del hecho teatral, cuya base

es la hibridación, la transdisciplinariedad, la transculturalidad, el mestizaje y el nomadismo. A su vez, cambia las formas de concebir las relaciones entre actores y espectadores al situarse como espacio fronterizo de negociaciones transculturales.

El aporte de esta investigación consiste en abrir, no solo perspectivas metodológicas, sino, prácticas, pues se concibe como punto de partida para nuevas metodologías de creación escénica, nuevas formas de entrenamiento de actores y espectadores, nuevas formas de análisis espectacular, como también, publicaciones de artículos y libros que sirvan como base de investigaciones y experimentaciones. La propuesta de una nueva denominación para el concepto de teatralidad, puede cambiar las formas de percibir los espectáculos teatrales performativos que han sido considerados marginales, abriendo espacios de colaboración e intercambio artístico en igualdad de condiciones, con repercusiones sociales.

Cada parte de esta tesis constituye un tejido rizomático de ideas y conceptos que se expandirán y crearán líneas de fuga que incitarán a otros investigadores a deconstruirlas y fragmentarlas para crear otras visiones posibles. Esa es la idea que ha iluminado la construcción de este artefacto teórico de consecuencias prácticas. Otra idea que ha iluminado esta investigación es la de abolir las divisiones añejas que solo insisten en la mirada caritativa y paternalista de los seres humanos diferentes, escondida bajo la premisa de otorgarles una voz. En su lugar, se propone llevar a cabo intercambios en igualdad de condiciones, para aprender y soltar, ganar y perder en las negociaciones fronterizas. Este es el lugar del teatro hoy, el lugar de la cultura, de lo social y político. Pues cambiar de piel, como dicta el llamado de Césaire, es cambiar la óptica relacional con el Otro que se halla frente a nuestras puertas, es reconstruir la humanidad que se encuentra agonizante, para no sucumbir al pánico moral, para no domesticar el régimen escópico del horror frente a las imágenes que inundan los medios. Cambiar de piel no solo es una necesidad, es un deber ético que el teatro ha impuesto, pues el teatro *sabe*, que solo en la negociación transcultural y creolizadora es posible que nazca nuevamente la esperanza.

No pongas ningún clavo en la pared,
tira sobre una silla tu chaqueta.

¿Vale la pena preocuparse para [por] cuatro días?

Mañana volverás.

No te molestes en regar el arbolito.

¿Para qué vas a plantar otro árbol?

Antes de que llegue a la altura de un escalón
alegre partirás de aquí.

Cálate el gorro si te cruzas con gente.

¿Para qué hojear una gramática extranjera?

La noticia que te llame a tu casa
vendrá escrita en idioma conocido.

Del mismo modo que la cal cae de las vigas

(no te esfuerces por impedirlo),

caerá también la alambrada de la violencia
erigida en la frontera
contra la justicia.

Mira ese clavo que pusiste en la pared.

¿Cuándo crees que volverás?

¿Quieres saber lo que crees tú en el fondo?

Día a día

trabajas por la liberación,
escribes sentado en tu cuarto.

¿Quieres saber lo que piensas de tu trabajo?

Mira el castaño en el rincón del patio
al que un día llevaste una jarra de agua.

(**Bertolt Brecht**, Meditaciones sobre la duración del exilio,
poesía escrita entre 1933 y 1947)

Bibliografía

- ABERCROMBIE, D. (1968) Paralanguage. En: *British Journal of Disorders of Communication*, 3, London
- ACCA, Fabbio. (2017) Uno “escenario” coraggioso. Premio Scenariò 2017 – Edizione del trentennale. En: *Revista CULTURE TEATRALI. Osservatorio della scena contemporanea*. Director Marco De Marinis. En: <https://www.cultureteatrali.org/uno-scenario-coraggioso-premio-scenario-2017-edizione-del-trentennale/> [Consultado el 08 de mayo de 2018]
- ADORNO, Theodor. (1971) *Teoría estética*. 1ª edición castellana. Traducción de Fernando Riaza revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. Taurus Ediciones, Madrid
- _____. (1984) *Crítica cultural y sociedad*. Sarpe, Madrid
- ADRIAENSEN, Brigitte. (s.f.) Postcolonialismo postmoderno en América Latina: La posibilidad de una crítica radicalmente “heterogénea”. En: <http://www.vlrom.be/pdf/992postcol.pdf> [Consultado el 09 de mayo de 2018]
- AGAMBEN, Giorgio. (1996) *Política del exilio*. Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura. Nº 26–27, Barcelona.
- _____. (1998) ¿Qué es un campo? *Revista Artefacto*. Pensamientos sobre la técnica. Nº 2, Buenos Aires
- _____. (2000) *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Ed. Pretextos, Valencia.
- _____. (2003) *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Ed. Pretextos, Valencia.
- _____. (2008) *El reino y la gloria. Para una genealogía teológica de la economía y del gobierno*. Pre-Textos, Valencia
- _____. (2011) ¿Qué es lo contemporáneo? En: *Desnudez*. Anagrama, Barcelona.
- ALADINO, Edison. (2015) El pensamiento rizomático en Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Revista Cuatro Patios Nº 10*, Año 10, primavera. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. En: <http://revista4patios.com/pensamiento-rizomaacutetico.html> [Consultado el 27 de octubre de 2017]
- ALIGHIERI, Dante. (1994) El Convite. En: *Obras completas de Dante Alighieri*. Trad. de Nicolás González Ruiz. Colab. de José Luis Gutiérrez García. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 565-691.
- _____. (2008) *El convivio*. Litterator.it En: <http://web.archive.org/web/20130527193153/http://www.litterator.it/Letteratura-italiana/Le-opere-di-Dante/II-Convivio.html> [Consultado el 08 de abril de 2018]

ALIJUNAKAI. (2007) No soy de aquí ni soy de allá. Blog *El forastero*, 25 de febrero. En: <http://alijunakai.blogspot.cl/2007/02/no-soy-de-aqui-ni-soy-de-all.html> [Consultado el 08 de mayo de 2017]

ALLATSON, Paul, MC-CORMACK. (2008) Exile Cultures. Misplaced Identities. *Critical Studies* 30, Rodopi, Amsterdam.

ALMANDÓS, Laura (2003) *Igualdad y diferencia en la democracia ateniense*. Encuentros. Colección tesis laureadas. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. En: <http://www.bdigital.unal.edu.co/1405/#sthash.Oo3jdTTG.dpuf> [Consultado el 23 de marzo de 2017]

ALSCHITZ, Jurij. (1998) *La grammatica dell'attore. Il training*. Traducción al italiano de Eugenia Benigni. Ubulibri, Roma

ÁLVAREZ, Cristian. (2008) Mariano Picón-Salas y la palabra errancia. *Argos* V.25, Nº.48, Junio, Universidad Simón Bolívar, Caracas.

ANTARA, Anouar. (2016) Edward Said y el exilio: una mirada en contrapunto. En: *Revista Debats: Revista de cultura, poder y sociedad*, vol. 130/1, pp. 109-114. En: dialnet.unirioja.es [Consultado el 30 de septiembre de 2018]

APOLO, Ignacio. (2013) Vidrios rotos bajo los pies del actor – actuación, representación y performance. *Revista digital N° 10* (noviembre) Departamento de Artes Dramáticas IUNA, Buenos Aires En: http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n10_03.html [Consultado el 30 de septiembre de 2016]

ARCOS PALMA, Ricardo. (2006) Foucault y Deleuze. A existência como uma obra de arte. En: *Memorias Foucault 80 años. Congreso Franco-brasileño*, Universidade Federal de Río de Janeiro/Auténtica. Belo Horizonte

_____. (2007) Foucault y Deleuze: pensar lo sensible. En: *Memorias del I Congreso Colombiano de Filosofía*. Universidad Jorge Tadeo Lozano/Sociedad Colombiana de Filosofía. Bogotá

_____. (2009) Estética y política en Jacques Rancière. En: *Memorias del Encuentro Estéticas Contemporáneas*. Fundación Simón I. Patiño/Universidad Mayor de San Andrés. La Paz

ARISTÓTELES. (1970) *Constitución de Atenas*. (Edición bilingüe). Instituto de Estudios Políticos. Madrid.

_____. (1984) *Constitución de los Atenienses*, 8, 5. Ed. Biblioteca Clásica Gredos, Madrid

_____. (1992) *Política*. Gredos. Madrid.

_____. (2003) *Ética Nicomaquea*. Gredos. Madrid.

_____. (2005) *Retórica*. Gredos. Madrid.

- ARRATE, Jorge. (2007) *Pasajeros en tránsito. Una historia real*. Catalonia, Santiago de Chile
- ARTAUD, Antonin. (1971) *El teatro y su doble*. Gallimard, París
- _____. (2005) *El Teatro y Su Doble*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires
- ASCUNCE, José Ángel. (2007) Exilio y emigración. De la experiencia del emigrante al compromiso del exiliado. Amado Alonso y Ramón de Belausteguigoitia. Universidad de Deusto, San Sebastián. En: www.dialnet.unirioja.es [Consultado el 03 de febrero de 2017]
- ATTALANTA, Klaudia (2013) ¿Cómo se actúa no actuando en el teatro performance de Alberto Kurapel? La praxis en la teoría. En: *El teatro performance de Alberto Kurapel: Acercamiento Crítico*. Compiladores Mauricio Barría y Susana Cáceres, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- AUB, Max. (2008) *Escritos sobre el exilio*. Biblioteca del exilio, edición de Manuel Aznar Soler, Editorial Renacimiento, 1º ed., Valencia
- AUGÉ, Marc. (2007) Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana. En: *Contrastes: Revista cultural*, N°. 47, págs. 101-107
- AVANESSIAN, Armen. DEGRYAE, Lucas. (2002) La locura, la revuelta y la extranjería. Entrevista con Julia Kristeva. *Signos Filosóficos*, núm. 7, enero-junio, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa Distrito Federal, México
- AVRESS MORENO, Luz de las Nieves. (2004) El testimonio de una mujer que vivió el infierno. *Lanacion.cl*, Sábado 20 de noviembre. En: <http://www.lanacion.cl/el-testimonio-de-una-mujer-que-vivio-el-infierno/noticias/2004-11-19/171410.html> [Consultado el 18 de marzo de 2018]
- BA, Saidou Moussa. (1995) Uno straniero fa teatro. En: *Studi d'Italianistica nell'Africa Australe/Italian Studies in Southern Africa. Margins at the Centre: African Italian Voices*, vol. 8. No. 2, 1995, pp. 100-103.
- BA, Mohammed. (2009) *Gli invisibili*. Manuscrito.
- BACHELARD, Gastón. (2005) *El compromiso racionalista*. Siglo xxi. (Edición original: 1972), México
- BADIOU, Alain. (1998) *Petit Manuel d Inesthetique*, Seuil, París
- BAJTÍN, Mijaíl. (1981) *The dialogic imagination*. University of Texas Press, Austin.
- _____. (1982) *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, México
- _____. (1989) Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica. En: *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid
- _____. (1992) *Estética de la creación verbal*. Ed. Siglo XXI, Madrid.

- BAJTÍN, M., VOLOSHINOV, V. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Alianza, Madrid
- BALDUCELLI, Dara, D'AGOSTINO, Azzurra. (2014) I giganti passi dell'uomo e l'importanza di essere piccoli. En: *minima&moralia*, publicado giovedì, 31 luglio. En: <http://www.minimaetmoralia.it/wp/festival-limportanza-di-essere-piccoli/> [Consultado el 23 de marzo de 2019]
- BARBA, Eugenio. (1996) *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*. Catálogos, Buenos Aires.
- BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. (1988) *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*. Traducción de Bruno Bert. Gaceta, México
- _____. (1990) *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Traducción de Yalma-Hail Porras y Bruno Bert. Pórtico, México.
- BAREI, Silvia. (2005) Configuraciones migrantes. El ensemble en la frontera de arte y cultura. *Revista electrónica semestral de Estudios semióticos de la cultura Entretextos*, N° 6, Noviembre, Granada. En: <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre6/configuraciones.htm> [Consultado el 08 de octubre de 2017]
- BARRÍA, Mauricio. (2011) Performance y políticas del acontecimiento. Una crítica a la noción de espectacularidad. *Revista de Estudios de literatura Aletria*, V. 21, N° 1, jan-abr. Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte
- _____. (2012). Entrevista. *Observatorio Cultural*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile. En: <http://www.observatoriocultural.gob.cl/wp-content/uploads/2014/05/entrevista-mauricio-barria.pdf> [Consultado el 29 de junio de 2017]
- BARTHES, Roland. (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós ibérica, Barcelona
- _____. (2003). *Ensayos críticos*. Seix Barral, Buenos Aires
- _____. (2017) *Sul teatro*. Meltemi editores, Milano.
- BATTISTI, Rossella. (1996) Ravenna chiama Guèdawaye. En: *L'Unità*, 20 marzo.
- BAUMAN, Zygmunt. (2003) *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica, México.
- _____. (2005) *Ética posmoderna*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- _____. (2006) *Paura líquida*, Laterza, Bari.
- _____. (2014) Vivimos en dos mundos paralelos y diferentes: el online y el offline. Entrevista de Marina Artusa. En: <http://www.cubadebate.cu/noticias/2014/07/19/vivimos-en-dos-mundos-paralelos-y-diferentes-el-online-y-el-offline/#.WvH3de8vzIU> [Consultado el 12 de mayo de 2018]

- _____. (2016) *Stranieri alle porte*. Edizioni Laterza, Bari
- BECK, Julian. (1974) *El Living Theatre*. Ediciones Fundamentos, Madrid.
- BENITEZ, Daniel y MENA, Fernando. (2008) *La América desvelada: Geografía del exilio. Una aproximación al teatro y poética de Alberto Kurapel*. Tesis para optar al título de actor y grado académico de Licenciado en Arte Escénico. Facultad de Arte, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.
- BENITEZ-ROJO, Antonio. (2010) Creolization in the Hispanic Caribbean. En: R. Cohen, P. Toninato, *The Creolization Reader. Studies in mixed identities and cultures*, Routledge, pp. 148-156. London.
- BERNARDI, Claudio. (2004) *Il teatro sociale, l'arte tra disagio e cultura*. Carocci, Roma.
- BERNARDI, Claudio, INNOCENTI, Giulia. (2015) Performare la societas. Le intersezioni del teatro sociale e della performance nella riflessione e prassi contemporanee. Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia
- BERTUCCI BUSSO, Juliana. (2013) La inmigración por el sur de Europa. Lampedusa y Canarias, islas y tragedias. En: <http://www.medioslentos.com/1425/la-inmigracion-por-el-sur-de-europa-lampedusa-y-canarias-islas-y-tragedias/> [Consultado el 06 de abril de 2017]
- BHABHA, Homi. (1984) Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse. En: *The MIT Press, October*. Vol. 28, Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis (Spring), pp. 125-133
- _____. (1990) *Narrando la nación*. Routledge, Londres. En: Fernández Bravo, Álvaro (comp.). (2000) *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Manantial, Buenos Aires
- _____. (1994/2002) *El lugar de la cultura*. Manantial, Buenos Aires
- BISHOP, Claire. (2015) *Inferni artificiali, la politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*. Edizione italiana a cura di Cecilia Guida. Luca Sossella Editore, Bologna, Italia
- BOAL, Augusto. (2002) Under Pressure, Anno 3º, Volume 11, agosto. En: *Dibattito Boal-Plotkin: lavorare con gli oppressori*. En: <http://www.giollicoop.it/index.php/es/il-metodo/45-il-tdo-metodo-otecnica/59-dibattito-boal-plotkin> [Consultado el 20 de marzo de 2019]
- BOLZMAN, Claudio. (2012) Elementos para una aproximación teórica al exilio. En: *Revista Andaluza de Antropología*, Nº 3, Migraciones en la globalización, pp. 6-32, España
- BORISONIK, Hernán. (2012) Dos caras de la relación entre lo político y lo sagrado en Atenas: El ostracismo y el logos epitáfios. *Revista Cultura y Religión*, Vol. VI, Nº 1, Junio. Conicet/UBA/IIGG. Buenos Aires, Argentina.
- BOURRIAUD, Nicolás. (2009) *Radicante*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.

- BOYM, Svetlana. (2001) *The Future of Nostalgia*. Basic Books, New York
- BRADEN, Su, MAYO, Marjorie . (1999) *Culture, community development and representation*. En: *Community Development Journal*, Oxford University Press, Oxford. En: <http://www.culturaldevelopment.net/downloads/BradenMayo99Culturecommunitydev.pdf> [Consultado el 19 de marzo de 2019]
- BRAVO, Néstor. (2004) Kurapel: Exilio en la caverna mediológica. *Revista Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*. N° 38, pp.73-91
- BRAVO, Víctor. (2000) Representación y repetición en Michel Foucault. *Revista Cifra Nueva*, Trujillo, 12, Junio-Diciembre. Universidad de los Andes, Venezuela. En: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/18828/1/articulo1.pdf> [Consultado el 03 de enero de 2018]
- BREA, Luis. (2010) *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Akal, Madrid.
- BRECHT, Bertolt. (1963) Pequeño organon para el teatro. *Bertolt Brecht, brevario de estética teatral*. John Willet (Autor), La rosa Blindada, Buenos Aires:
- BREYER, Gaston. (2005) *La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico*. Editorial Infinito, Buenos Aires.
- BRUGGER, Walter. (1988) Diccionario de Filosofía. Herder. Barcelona. En: <http://www.topia.com.ar/articulos/acerca-de-la-subjetividad> [Consultado el 05 de febrero de 2018]
- BRUNO, Giordano. (1990) Cabala del cavallo Pegaso. En: FIRPO, L. *Il processo di Giordano Bruno*, Nápoles.
- BUCK-MORSS, Susan. (2005) *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Interzona, Buenos Aires
- BUDRIESI, Laura. (2012) CANTIERI METICCI Dove migranti, rifugiati e italiani diventano «professionisti delle arti». En: <https://www.cultureteatrali.org/cantieri-meticci-dove-migranti-rifugiati-e-italiani-diventano-professionisti-delle-arti/> [Consultado el 28 de febrero de 2018]
- BUDRIESI, Laura, FARNETI, Alice. (2017) Il Folle Volo. Entreviste a Pietro Floridia e Abraham Tesfai. En: <https://www.cultureteatrali.org/?s=cantieri+meticci> [Consultado el 13 de marzo de 2018]
- BUNDGARD, Ana. (2013) Expresión del desarraigo en el exilio. *Aurora* N° 14, Universidad de Aarhus, Dinamarca. En: <http://www.raco.cat/index.php/Aurora/article/viewFile/274025/362135> [Consultado el 08 de abril de 2018]
- BURGOS, Nidia. (2011) Para una cartografía teatral del exilio. *Stichomythia*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina. En: http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_4.pdf [Consultado el 08 de mayo de 2017]
- BUTLER, Judith. (2006) *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós, Buenos Aires.

- _____. (2010) *Marcos de guerra: La vidas lloradas*. Paidós Ibérica, Barcelona
- _____. (2013) *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Bari.
- CABELLO, Beatriz, LÓPEZ, Laura. (2012) *Exilio e identidad en el mundo hispánico: reflexiones y representaciones*. Biblioteca virtual cervantes.
- CABRAL, Facundo. (2007) *No soy de aquí ni soy de allá*. En: <http://alijunakai.blogspot.cl/2007/02/no-soy-de-aqui-ni-soy-de-all.html> [Consultado el 13 de abril de 2017]
- _____. (s.f.) *No soy de aquí ni soy de allá...Facundo Cabral biografía*. En: <https://lomadeltigre.wordpress.com/2011/07/12/no-soy-de-aqui-ni-soy-de-all-facundo-cabral/> [Consultado el 08 de marzo de 2016]
- CÁNOVAS, Cristina, GARCÍA-VALDECASAS, Antonio, GONZÁLEZ, Victoria. (2016) *Cervantes: ciencia en el quijote*. Museo Nacional de Ciencias Naturales (MNCN-CSIC), Madrid. En: http://www.mncn.csic.es/docs/2016/06/09/11460001_4_5_1.pdf [Consultado el 26 de octubre de 2017]
- CANTÚ TOSCANO, Mario. (2012) *Laboratorio teatral. La ideología científica en el discurso de Jerzy Grotowski*. Universidad Autónoma de Nuevo León, México. En: *Telón de fondo, Revista de crítica y teoría teatral, n° 15, julio*. En: <file:///C:/Users/Klaudia/Downloads/laboratorio-teatral-la-ideologia-cientifica-en-el-discurso-de-jerzy-grotowski.pdf> [Consultado el 28 de agosto de 2016]
- CARLETTI, Chiara. (2007) *La costruzione culturale chicana a San Francisco dal 1960 ad oggi*. Tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia. Alma Mater Studiorum , Università di Bologna
- CARMONA, Ernesto. (2013) *Las últimas palabras de Salvador Allende*. El Mostrador, 11 septiembre, especial *Argenpress*. En: <http://www.elmostrador.cl/noticias/multimedia/2013/09/11/las-ultimas-palabras-de-salvador-allende/> [Consultado el 30 de septiembre de 2016]
- CARPENTIER, Alejo. (2004) *El reino de este mundo*. Editorial Seix Barral, Barcelona
- CARREÑO, Antonio. (1982) *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea: La persona, la máscara. Unamuno, A. Machado, F. Pessoa, V. Aleixandre, J. L. Borges, O. Paz, M. Aub, F. Grande*. Editorial Gredos, 1º ed., España
- CARVAJAL, Juan. (2014) *Luis Advis: Cachenco en la playa (1971)*. Dicap. En: Perrera. En: <http://perrera.org/chile/luis-advis-cachencho-en-la-playa-1971/3370/> [Consultado el 02 de noviembre de 2017]
- CASALBONI, Micaela. (2017) *Entrevista*. Mayo, Por Claudia Cattaneo, ITC Teatro, San Lazzaro di Savena, Bologna.
- CASTILLO, Alejandra. (2012) *Entrevista. Observatorio Cultural*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile. Mayo, Santiago de Chile. En: <http://www.observatoriocultural.gob.cl/wp-content/uploads/2014/05/entrevista-alejandra-castillo.pdf> [Consultado el 09 de julio de 2017]

CATTANEO, Claudia. (2014a) *La performance como neoritualización del hecho teatral en la concepción escénica de Alberto Kurapel*. Tesis para la obtención del grado académico de Licenciada en Artes Escénicas. Prof. Guía Miguel Valderrama, Facultad de Arte, Universidad Mayor, Santiago de Chile. En: http://www.observatoriocultural.gob.cl/wp-content/uploads/2017/01/HTTC_2016-El_teatro_del_exilio_CCattaneo.pdf

_____. (2014b) La música de exilio de Alberto Kurapel: Una creación musical performativa. *Museo internacional de Chile*. En: <http://www.museointernacionaldechile.cl/la-musica-de-exilio-de-alberto-kurapel-una-creacion-musical-performativa-escrito-por-claudia-cattaneo/>

CERDA, Carlos. (1999) *Sombras que caminan*. Ediciones Alfaguara, Santiago de Chile.

CÉSAIRE, Aime. (1955) *Discours sur le colonialisme*. Présence Africaine, París.

_____. (2011) *Una tempestad. Texto original 1969*. Prólogo de Rocco Carbone y Leonardo. Eiff, 1ª ed., El 8vo. loco, Buenos Aires.

CHABRAM-DERNERSESIAN, Angie. (2006) *The Chicana/o Cultural Studies Reader*. Routledge, New York.

CHILE HOY. (1973) *Crítica de teatro. Obra George Dandin de Molière*. Junio. Santiago de Chile. [Archivo personal de Alberto Kurapel]

CICOGNANI, Laura, COLOMBO, Maddalena, CORRIDORI, Camilla, INNOCENTI, Giulia. (2011) *Incontrarti. Arti performative e intercultura*. Franco Angeli, Milano

CINTI, Beatrice, MÁRQUEZ, Melina. (2014) Convivio de Dante Alighieri. Traducción de Cipriano de Rivas Cherif (del texto original de 1919), Estudio crítico, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

CLIFFORD, J. (1995) *Dilemas de la cultura*. Gedisa, Barcelona

COLASESSANO, Mario. (2010) *El espacio sonoro teatral*. En: Revista de teoría y crítica teatral Telón de fondo, Universidad Nacional del Litoral, Argentina

COLMENARES, I.; GONZÁLEZ, F.; RUIZ, H.; VALTIERRA, F. Y GALLO, M. A. (1994) *Teoría de la Historia: De los mitos a la ciencia*. Tomo I. Ediciones Quinto Sol, México.

COLÓN, Cristóbal. (1992) Carta al papa Alejandro VI, febrero de 1502. En: TODOROV, Tzvetan. *La Conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI Editores, España.

COLUCCI, Michele. (2018) *Storia dell'immigrazione straniera in Italia. Dal 1945 ai giorni nostri*. Editorial Carocci, Italia

CONGRESO NACIONAL. (s.f.) Decreto 1387, 1481, 1572. Biblioteca del Congreso Nacional. En: <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=166439&idParte> [Consultado el 01 de marzo de 2016]

CORNAGO, Óscar. (2005) Teatro postdramático: Las resistencias de la representación. En: DUBATTI, Jorge. *Escritos sobre teatro I. Teatro y cultura*. Nueva generación, Buenos Aires.

_____. (2006) Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea. En: *Iberoamericana*, VI, 21, pp. 71-90.

_____. (2007). El teatro de Los muertos o los espacios de la ausencia. En: Beatriz Catani [Óscar Cornago (curador) *Acercamientos a lo real*, textos y escenarios. Artes del Sur, Buenos Aires

_____. (2008) *Éticas del cuerpo*. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo. Fundamentos, Madrid

_____. (2011) *Dramaturgia para después de la historia*. En: *Repensar la dramaturgia*. Errancia y transformación. CENDEAC, España.

CORVALÁN MÁRQUEZ, Luis. (2006) *Los partidos políticos y el golpe del 11 de septiembre de 1973. Contribución al estudio del contexto histórico*. Ediciones universidad bolivariana, pp. 349-412. Colección: Biblioteca Nacional de Chile

COVADONGA BARREIRO, María. (2014) Utopía y disfuncionalidad: aproximación a la máquina a través del arte. Seminario: Dispositivos na práctica artística contemporânea, Grupo de Arte e Estudos Críticos, Centro de Estudos Arnaldo Araújo. En: https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/21367/1/Dispositivos%20na%20pr%C3%A1tica%20art%C3%ADstica%20contempor%C3%A2nea%20_MCB.pdf [Consultado el 22 de enero de 2018]

CRUCIANI, Fabrizio. (1985) *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel novecento*. Sansoni, Firenze

CUNEO, Bruno, CORTÍNEZ, Verónica, ENGERLBERT, Manfred. (2013) Ruíz: Entrevistas escogidas. La tristeza de los tigres. Selección, edición y prólogo a cargo de Bruno Cuneo. Ediciones UDP (Universidad Diego Portales), Cuarto Propio, Santiago de Chile

CZERTOK, Horacio. (1985) *Teatro Nucleo. Cenni storici e ontologici*. Manuscrito inédito archivo del teatro Nucleo.

_____. (2010) *Teatro In Esilio. Appunti e riflessioni sul lavoro del Teatro Nucleo*. Ediciones Teatro Nucleo, 3º ed., Ferrara, Italia.

_____. (2017) Teatro e deistituzionalizzazione. Entrevista con Horacio Czertok (Parte I). 08 de julio. (Parte II) 26 Julio. Por Paolo Peloso. En: <http://www.psychiatryonline.it/node/6859> [Consultado el 16 de mayo de 2018]

DALTON, Roque. (1968) *Credo del Che*. En: <http://verbiclara.wordpress.com/2011/03/02/el-credo-del-che-roque-dalton/>

DELBONO, Pippo. (1999) *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*. Ubulibri, Milano

- _____. (2002) Un'intervista di Pier Giorgio Nosari, dossier Teatri delle Diversità. En: *Hystrio*, anno XV, N° 2, aprile-giugno, Milano
- DELEUZE, Gilles. (1975) *Ecrivain non: un nouveau cartographe*. Critique, N° 343
- _____. (1988) *Diferencia y repetición*. Júcar Madrid.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (1990) *Kafka: por una literatura menor*. Ediciones ERA S.A., México.
- _____. (2010) *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. J. Vázquez Pérez. Pre-textos, Valencia.
- DELEUZE, G. Y PARNET, C. (1980) *Diálogos*. Pre-textos, Valencia
- DEL POZO, José. (1999) Exilio e Identidad: El caso de los chilenos de Montreal, Canadá. Comunicación presentada al seminario *Exilio: metáfora del siglo XX* organizado por la USACH, IDEA, y FLACSO. Santiago de Chile
- DE MARINIS, Marco. (1987) *Dramaturgy of the spectator*. *Tisch School of the Arts*, MIT Press, Cambridge, Mass. En: <https://mmu.rl.talis.com/items/CE9624BD-FD79-13C0-4547-10CD78AC0752.html> [Consultado el 08 de agosto de 2017]
- _____. (1988) *Capire il teatro*. Ed. La casa usher. Firenze, Italia
- _____. (1999) La regia e il suo superamento nel teatro del novecento. Pp. 157- 171 En: *Revista Culture teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo*. Revista dirigida por Marco De Marinis. 1, autunno.
- _____. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Colección Teatología, coord. Osvaldo Pellettieri, 1° ed., Galerna, Buenos Aires. (Opera originale, 2000: In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale. Bulzoni, Roma.)
- _____. (2011) *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*. La casa Usher, Firenze
- _____. (2013) *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma.
- DE MOULAIN, Philippe. (1999) Esperienze belghe in ambiente carcerari. En: *Robert Wilson o il teatro del tempo*. Ubulibri, Milano
- DERRIDA, Jacques. (1972) *Margini della filosofia*. Einaudi, Torino
- _____. (1989) *La Escritura y la Diferencia*. Ed. Anthropos. Barcelona
- _____. (1998) La Différance. En: *Márgenes de la filosofía*. Traducción de Carmen González Marín, Cátedra, Madrid

DESCARTES, René. (1987) *Discurso del Método. La Dióptrica, los Meteoros y la Geometría*. Pról., trad. y notas de Guillermo Quintás Alonso, Alfaguara, Madrid.

DE TORO, Alfonso. (1997) *Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica. Postmodernidad y postcolonialidad*. Vervuet. Iberoamericana.

_____. (2001) Nuevas formas de representación teatral en Latinoamérica: hibridez y medialidad. En: *Transversalidad, Hibridez, Transmedialidad en las Performance de Alberto Kurapel: una teatralidad Menor*. En el 13 congreso de asociación Alemana de hispanistas organizados.

_____. (2004) Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o ¿el fin del teatro mimético referencial? (con especial atención al teatro y la performance latinoamericanos). En: Alfonso de Toro (ed.) *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo*. Universidad de Leipzig, Alemania

DE TORO, Fernando. (1987) *Semiótica del teatro*. Editorial Galerna, Buenos Aires

_____. (1999) Prólogo. En: Kurapel, Alberto. *10 obras inéditas*. Ediciones Humanitas. 2da edición. pp. 7-8. Canadá- Chile.

_____. (2004) *Identidad, alteridad y el tercer espacio: el teatro de Alberto Kurapel*. Editorial iberoamericana, Madrid

_____. (2008) *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Galerna, Buenos Aires

_____. (2011) Performance. ¿Qué performance? En: *Intersecciones III*. Galerna, Buenos Aires

DE TORO, Fernando. (2013) Los exilios de Alberto Kurapel. Prólogo del libro *El teatro de performance de Alberto Kurapel Acercamiento Crítico*. Editorial Cuarto Propio.

DE TORO, Fernando, DE TORO, Alfonso. (1999) *Acercamientos al teatro actual. (1970-1995)*. HISTORIA- TEORÍA- PRACTICA. Frankfurt am main, volumen 8, Madrid

DIARIO REBELIÓN. (2007) Documentos de la CIA fechan inicio de Operación Cóndor dos años antes de su creación oficial. *TeleSUR*. 29 de julio. En: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=54330> [Consultado el 08 de agosto de 2017]

DÍAZ, Jorge. (1986) Teatro y exilio: una entrevista con Jorge Díaz. *Revista Gestos*. Irvine, California.

DICCIONARIO etimológico de Chile. En: <http://etimologias.dechile.net/?extranjero> [Consultado el 07 de febrero de 2018]

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2005) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires

- DIÉGUEZ, Ileana. (2007) *Escenarios liminales*. Atuel, Buenos Aires.
- DUBATTI, Jorge. (2004) *Cultura teatral y convivio*. En: Revista Conjunto 136. Casa de las Américas, La Habana, Cuba
- _____. (2006) *El convivio teatral: Teoría y práctica del teatro contemporáneo*. Editorial EOL, Buenos Aires
- _____. (2007) *Filosofía del teatro. I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- _____. (2008): *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- _____. (2008b) *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Atuel, Buenos Aires
- _____. (2009) Hacia una cartografía del teatro latinoamericano. Poéticas de dirección en el canon occidental. Ricardo Bartís. *Cátedra de Artes N° 7*, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile
- _____. (2010) *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Atuel, Buenos Aires
- _____. (2010b) Herramientas de Poética Teatral: Concepciones de Teatro y Bases Epistemológicas. En: <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Texturas/article/view/2891> [Consultado el 19 de mayo de 2016]
- _____. (2011) *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot, México
- _____. (2016) Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. *Revista Cena*, N° 19, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En: DUBATTI, J. *Teatro- matriz, Teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Atuel, Buenos Aires. En: <file:///C:/Users/Claudia/Downloads/65486-270115-1-PB.pdf> [Consultado el 12 de octubre de 2016]
- DUEÑAS, Jorge. (2013) Sterlac, obsolescencia y evolución. *Revista digital Realidades inexistentes*. En: <http://www.realidadesinexistentes.com/stelarc-obsolescencia-y-evolucion> [Consultado el 23 de junio de 2017]
- ECO, Umberto. (1984) *Obra abierta*. Planeta-Agostini, Italia.
- EGURBIDE, Begoña. (2013) *La forma de la memoria. Memoria lenticular*. Universidad de Catilla. La mancha. Tesis doctoral, Nuevas prácticas culturales. Facultad de bellas artes de Cuenca. En: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/3830/TESIS%20Egurbide%20Marga%C3%B1%20B3n.pdf?sequence=1> [Consultado el 14 de agosto de 2017]

ELIADE, Mircea. (1953/1974) La nostalgia del paraíso en las tradiciones primitivas. *Revista trimestral Hiógenes*. Editorial sudamericana, Abril - Julio, Buenos Aires.

_____. (1955) *Imágenes y símbolos*. Taurus Ediciones, Madrid

_____. (1976) Los mitos y el pensamiento mítico. En: *Mitos*. Editorial Labor, S.A. Barcelona

_____. (1978) *Historia de las creencias y de las ideas religiosas I. De la Prehistoria a los misterios de Eleusis*. Ediciones Cristiandad, S.A., Madrid.

_____. (1981) *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama/Punto Omega, Barcelona.

_____. (1991) *Mito y realidad*. Editorial Labor S.A. Traducción: Luis Gil. Primera edición en Colección Labor, Barcelona.

_____. (1998) *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Paidós, Buenos Aires.

_____. (1999) *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De la Edad de Piedra a los Misterios de Eleusis*. Volumen I, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona

_____. (2001) *Mitos, sueños y misterios*. Editorial Kairós, Barcelona

ENRIQUE PÉREZ, Cristóbal. (2012) Mística del exilio y mística del lenguaje. En: Cabello, Beatriz y López, Laura (editoras) *Exilio e identidad en el mundo hispánico: reflexiones y representaciones*. Biblioteca virtual cervantes.

ESOPPO. (s.f.) *Obras clásicas de siempre. Fábulas. Esopo (620-564 a.C)*. Las liebres y las ranas, fábula 146, Biblioteca digital del ILCE, México. En: <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/index.php?clave=CuentosMas> [Consultado el 08 de mayo de 2016]

ESPINAL, Juliana. (2006) Nietzsche: cómo se llega a ser lo que se es. Orígenes y consecuencias de un pensamiento intempestivo. Filosofía Pontificia Universidad Javeriana, *CUADRANTEPHI* 12 Enero, Bogotá, Colombia. En: <http://www.javeriana.edu.co/cuadrantephi/sumario/pdf/Art%EDculo%20Nietzsche.pdf> [Consultado el 11 de junio de 2017]

ESPINOZA, Adriana, BUCHANAN, Marla. (2004) *Reconstruyendo identidades políticas: las narrativas post-dictadura de chilenos en el exilio*. Facultad de Educación UBC, Vancouver, British Columbia, Canadá. En: http://www.inteco.cl/articulos/022/texto_esp.htm [Consultado el 23 de mayo de 2017]

ESPINOZA, Marco, MIRANDA, Raúl. (2009) *Mutaciones escénicas Mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. RIL editores, Santiago de Chile.

ESTEBAN ZAMORA, Ana. (2006) El desarraigo como vivencia del exilio y de la globalización. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, N° 5. En: <http://alhim.revues.org/708> [Consultado el 13 de mayo de 2016]

ETCHEGARAY, Ricardo. (2014) La filosofía de Jacques Rancière. *NUEVO PENSAMIENTO*. Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. Volumen IV, Año 4. En: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index> [Consultado el 18 de diciembre de 2017]

ECHEVERRÍA, Rafael. (1994) *Ontología del Lenguaje*. Dolmen, Santiago

EISENSTEIN, Sergei. (1949). *La forma del cine*. Siglo XXI Editores, Madrid

FABER, Sebastiaan. (2016) El legado cultural del exilio republicano. Universidad del arrio. En: blogs.publico.es [Consultado el 12 de marzo de 2019]

FABER, Sebastiaan, MARTÍNEZ CARASO, Cristina. (2009) *Contra el olvido: El exilio español en Estados Unidos*. Instituto Franklin de estudios Norteamericanos, Universidad de Alcalá de Henares, España

FABIETTI, Ugo, REMOTTI, Francesco. (1999) *Dizionario di Antropologia*. Zanichelli, Bologna

FAMÁ HERNÁNDEZ, Roberto. (2012) Comuna Baires: De la utopía al exilio (1969-1974). En: *Colecciones teatrales*, Buenos Aires. En: www.coleccionesteatrales.blogspot.com [Consultado el 26 de marzo de 2019]

FAÚNDEZ, Tania. (2008) *Alberto Kurapel: Una neo vanguardia Latinoamericana*. Tesis para optar al Título de Actriz, Facultad de Artes, Departamento de Teatro, Universidad de Chile. Santiago de Chile.

_____. (2011) La representación de lo indígena en el teatro-performance de Alberto Kurapel. Ponencia dictada en el congreso *Leer Latinoamérica hoy. ¿Una descolonización imposible?* Universitat Autònoma de Barcelona.

FÉRAL, Josette. (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Galerna. Buenos Aires.

_____. (2007) Introducción. En: MULLER, Carol. (coord.) *El training del actor*. Traducción de María Dolores Ponce. Universidad Nacional Autónoma de México, México

FERRETTI, Ermanno. (2015) Cinque cose da sapere su Dario Fo e il grammelot. En: <https://www.cinquecosebelle.it/cinque-cose-sapere-dario-fo-grammelot/> [Consultado el 09 de diciembre de 2017]

FISCHER-LICHTE, Erika y ROSELT, Jens. (2008) La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral. En: *Revista Apuntes* 130, Pontificia Universidad Católica, Santiago de Chile, pp. 115-125

FISCHER-LICHTE, Erika. (2011) *Estética de lo performativo*. Abada Editores, Madrid

FO, Dario. (1997) *Manuale minimo dell'attore*. Einaudi, Torino.

_____. (2016) Omaggio a Dario Fo: La fame di Zanni, un monologo in grammelot del famoso Mistero Buffo. 16 de octubre. *Redazione Il Fatto Alimentare*. En: <http://www.ilfattoalimentare.it/omaggio-dario-fo-la-fame-zanni.html> [Consultado el 26 de marzo de 2017]

FOSTER, John, CARTY, Bob. (2013) Chile's 1972 Coup, 40 Years Later: Observances, Part 2. *OpenCanada.org*. Canadian International Council. En: <http://web.archive.org/web/20151007052728/http://opencanada.org/branch-news/chiles-1973-coup-40-years-later-observances-part-two/> [Consultado el 03 de julio de 2017]

FOSTER, Hal. (1985) *Posmodern culture*. Pluto Press, London.

_____. (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Traductor Alfredo Brotons Muñoz, Editorial Akal, Madrid.

FOUCAULT, Michel. (1967) De los espacios otros. Conferencia traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Corrección revisada por Caosmosis-Universidade Invisível. En: <http://es.scribd.com/doc/42837519/Los-Espacios-Otros-Foucault#download> [Consultado el 16 de mayo de 2016]

_____. (1979) Poder-cuerpo. En: *Microfísica del poder*. Las Ediciones de La Piqueta, Madrid.

_____. (1981) *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Editorial Anagrama, Barcelona.

_____. (1996) Prefacio a la transgresión. En: *De lenguaje y Literatura*. Paidós, Barcelona.

_____. (1999) *Escritos esenciales. Estética, ética, hermenéutica*. Traducción de Miguel Morey. Paidós, Barcelona

_____. (2002) Derecho de muerte y poder sobre la vida. En: *Historia de la sexualidad*, Vol. I

_____. (2010) El cuerpo utópico. (Conferencia radiofónica de 1966) En: *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Nueva Visión, Argentina

FLORIDIA, Pietro. (2010) *Il muro* (dvd). [Estrenada el 12 de julio de 2010 en los Giardini di Filippo Re, Bologna]

_____. (2011/2013) *Teatro in viaggio. Lungo la rotta dei migranti*, Casa Editrice Nuova, Bologna.

- FLORIDIA, Pietro, BONAZZI, Nicola. (2009) *Di che paese è Madre Coraggio?* (dvd). [Estrenada el 18 de marzo de 2009 en el ITC Teatro di San Lazzaro di Savena, Bologna. Dirección: P. Floridia]
- FREIRE, Paulo. (2011) *La pedagogia degli oppressi*. Edizioni Gruppo Abele, Torino.
- FRIEDRICH, S. (2015). La performance teatral de las máquinas maravillosas. Configuraciones ambivalentes de la técnica y el teatro en los siglos XVI y XVII. *Olivar*, 16 (23). En: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v16n23a06> [Consultado el 03 de marzo de 2017]
- FUENTES, Teresita. (2016) Reseña de Teatro- matriz, Teatro liminal. *Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada. AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, N°4, Septiembre, pp. 188-190. En: <http://ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/aura> [Consultado el 17 de junio de 2016]
- GADAMER, H. (1965) *Verdad y método*. Ediciones sígueme, Salamanca, España.
- GALLINA, Andrés. (2016) Teatro y exilio: operaciones de lectura sobre un campo en construcción. III Jornadas de Trabajo Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX Agendas, problemas y perspectivas conceptuales, noviembre, UBA- CONICET, Santiago de Chile
- GARRIDO, Jimena. (2017) ¿Cómo hacer ficciones con ficciones? En: *Revista Pensamiento, palabra y obra*, N° 17, enero-junio, pp. 54-67, Colombia
- GEERTZ, Clifford. (1983) *Local Knowledge*. Basic Books, Nueva York.
- _____. (1987) *La interpretación de las culturas*. Gedisa, México.
- GEERTZ, C., JAMES, C. et al. (1996) *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Gedisa, Barcelona.
- GENETTE, Gérard. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid
- GERBAUDO, Analía. (2005) *La literatura en el proyecto teórico y político de Derrida: Una lectura*. Facultad de Humanidades y Ciencias Universidad Nacional del Litoral, Argentina. En: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/liderrida.html> [Consultado el 02 de abril de 2018]
- GIACCHÈ, Pier Giorgio. (1991) *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*. Guerini, Milano.
- _____. (1995) Una equazione tra antropología e teatro. En: *Teatro e storia*, n°17, Italia.
- _____. (2013) La cultura e la política. En: *Sinistra in rete*, Lo straniero. Arte-cultura-scienza-società. En: <https://www.sinistrainrete.info/cultura/2615-piergiorgio-giacche-la-cultura-e-la-politica.html> [Consultado el 23 de marzo de 2019]

- GIRARDI, Guido. (2013) Encuesta top 40 años: ¿Cuáles fueron los errores de la UP? 07 de Septiembre. En: <http://www.theclinic.cl/2013/09/07/encuesta-top-40-anos-cuales-fueron-los-errores-de-la-up/> [Consultado el 08 de abril de 2018]
- GLEICK, James. (1997) *Chaos: Making a new science*. Random House, España.
- GLISSANT, Édouard. (1998) *Introduction à une poétique du divers*. Gallimard, Paris.
- _____. (2004) *Poetica del diverso*, Meltemi, Roma.
- GNISCI, Armando. (2006) *Creolizzare l'Europa*. Meltemi, Roma.
- _____. (2013) *Via della Transculturazione e della Gentilezza*. Ensemble, Roma.
- GOFFMAN, Erving. (1969) *La vita quotidiana come rappresentazione*. (Ed. or. 1956, tr. it. 1969), Il Mulino, Bologna
- GOLDBERG, RoseLee. (2001) Performance-Live Art Since The 60s. London En: Fischer-Lichte, Erika y Jens Roselt. (2008) La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral. *Revista Apuntes* 130 pp.115-125, Pontificia Universidad Católica, Santiago de Chile En: <http://es.scribd.com/doc/190340374/10-La-atraccio%CC%81n-del-instante-Fischer-Lichte> [Consultado el 18 de noviembre de 2017]
- GÓMEZ-ESPELOSÍN, Javier. (2001) *Historia de Grecia antigua*. Editorial akal, Madrid
- GÓMEZ, Pedro. (2007) El Cuento o Historia de Sinuhe. *El Rincón del Jeroglífico Egipcio*. En: <http://www.egiptomania.com/jeroglificos/practica/sinuhe01.htm> [Consultado el 7 de abril de 2017]
- GONZÁLEZ, Elda. (2009) Buscar un refugio para recomponer la vida: el exilio argentino de los años '70. *DEP* (Deportate, esuli, profughe. Rivista telemática di studi sulla memoria femminile).
- GONZÁLES, Ignacia. (2014) *La temporalización del espacio: (des)espacialización en la imagen electrónica*. Trabajo final para el curso de Magister en Artes, Materialidades escénicas y tecnologías del espacio. Prof. Alejandra Serey. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile [No editado. Facilitado por la autora]
- GONZÁLEZ MARTÍN, Diana. (2008) *El concepto de final en los espectáculos fragmentarios del teatro occidental: El Atelos*. Tesis doctoral, director: Manuel Aznar Soler, Institut del teatre de Barcelona i Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament de filologia catalana
- GONZÁLEZ, Patricio. (2013) El mal chiste de Raúl Ruiz a los chilenos en el exilio: “Diálogos de exiliados”. Entrevista a Raúl Ruiz. *El Mostrador*, 18 de septiembre. En: <http://www.elmostrador.cl/cultura/2013/09/18/el-mal-chiste-de-raul-ruiz-a-los-chilenos-en-el-exilio-dialogos-de-exiliados/> [Consultado el 05 de mayo de 2016]
- GRINBERG, L y GRINBERG, R. (1984) *Psicoanálisis de la migración y el exilio*. Alianza, Madrid.

GROTOWSKI, Jerzy. (1970) Artaud y el teatro de la crueldad. En: *ECO. Revista de la Cultura de Occidente*. Tomo XXI/1

_____. (1980) *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI, México

_____. (1986) Il regista come spettatore di professione. *Teatrofestival*, 3. En: *Revista Culture Teatrali*. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo. Revista dirigida por Marco De Marinis.

_____. (1990) El performer. En: *Revista Apuntes*, N° 100, Otoño-Invierno, Escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

_____. (2004) *Hacia un teatro pobre*. Siglo XIX, México

GRÜNER, Eduardo. (1999) Ese crimen llamado arte, Arte y política. En: *Razón y Revolución* N° 5, otoño, reedición electrónica. En: <http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr5Gruner.pdf> [Consultado el 14 de noviembre de 2016]

_____. (2002) *El fin de las pequeñas historias: De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Paidós: Espacio del Saber 25, Argentina.

GRUZINSKI, Serge. (1994) *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. Fondo de Cultura Económica, México.

GUATTARI, Félix. (2000) *Caosmosis*. Manantial, Buenos Aires

_____. (1992) *Cartografías esquizoanalíticas*. Manantial, Buenos Aires

GUGLIELMI, Flavio. (2006) Construcción de la otredad en la filosofía contemporánea. [En línea]. Comunicaciones Científicas y Tecnológicas. En: <http://www.unne.edu.ar/Web/cyt/cyt2006/02-Humanidades/2006-H-032.pdf> [Consultado el 25 de octubre de 2017]

GUTIÉRREZ, José Ismael. (2013) El banquete hermenéutico: la interpretación textual en el Convivio de Dante. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. En: *COMIDAS BASTARDAS*, Ángeles Mateo del Pino y Nieves Pascual Soler (Eds.), Cuarto Propio, Santiago de Chile

HABERMAS, Jürgen. (1981) *Teoría de la acción comunicativa II*. Taurus Ediciones, Madrid.

HANSEN, Mogens Herman. (1991) *The Athenian democracy in the age of Demosthenes: structure, principles, and ideology*. University of Oklahoma, Press. pp. 128-129.

HAZELTON, Hugh. (2005) La soledad del exilio: marginalidad y aislamiento en la literatura latinoamericana. *Lakúma-Pusáki, El fuego en el agua*, Otoño, N°9. En: <http://www.poesias.cl/latinoamericana02.htm> [Consultado el 08 de diciembre de 2017]

HERNER, María Teresa. (2009) Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari. *Huellas* n° 13, pp. 158-171, Instituto de Geografía-Facultad de Ciencias Humanas, UNLPam, Argentina, En:

<http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/n13a06herner.pdf> [Consultado el 18 de diciembre de 2017]

HERÓDOTO. (2001) *Historia. Libros V y VI*. Traducción y notas de C. Schrader. Revisada por M^a E. Martínez-Fresneda. Biblioteca clásica GREDOS, Editorial Gredos, Madrid

HEYMAN, Josiah McC. (1994) The Mexico-United States Border in Anthropology. *Journal of Political Ecology*, Vol. 1. En: http://jpe.library.arizona.edu/volume_1/HEYMAN.PDF [Consultado el 10 de mayo de 2018]

HIRSH, Marianne (2008) The generation of postmemory. *Poetics Today* 29 (1).

HOPENHAYN, Martín. (1989) La utopía contra la crisis o cómo despertar de un largo insomnio. En: *Estudios Públicos* N° 33 (verano): 321-341.

HURTADO, María de la Luz. (1997) Oscar Castro: Pasiones y avatares del alma del Aleph. En: revista Apuntes de Teatro, N° 113, 2° semestre, número especial. En: <http://www.chileescena.cl/archivos/colecciones/archivo/apuntes%20n%20113%20oscar%20castro%20pasiones%20y%20avatares%20del%20alma%20del.pdf> [Consultado el 16 de marzo de 2019]

HUTCHEON, Linda. (2000) *A theory of parody. The Teachings of Twentiethcentury Art Forms*. Methuen, New York and London.

IBARRA, J. (1990) La herencia científica de Fernando Ortiz. *Revista Iberoamericana*, No. 56, 10.

ILIE, Paul. (1980) *Literatura y exilio interior*. Fundamentos, Madrid.

INNOCENTI, Giulia. (2007) (a cura di) *Teatro Dentro*. Società Umanitaria, Milano

JACKSON, Shannon. (2011) *Social works. Performing Art, Supporting Publics*. Routledge, New York-London

JAMESON, Frederic. (1993) La utopía en la posmodernidad. VVAA. Utopía (s): *Seminario internacional. Ministerio de Educación, División de Cultura, Santiago de Chile*

JAMESON, Fredric, ZIZEK, Slavoj. (1998) *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós, Buenos Aires.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. (1974) *L'irréversible et la nostalgie*. Flammarion, París.

JAY BOLTER, David, GRUSIN, Peter. (2010) *Inmediatez, Hipermediación, Remediación*. 1-21 Traducción de Eva Aladro. En: <http://catedradatos.com.ar/media/Remediacion-Jay-Bolter.pdf> [Consultado el 28 de agosto de 2016]

JENOFORTE. (1993) *Recuerdos de Sócrates*. Introducciones, traducciones y notas de Juan Zaragoza, Editorial Gredos, Biblioteca clásica Gredos, Madrid

JENSEN, Ad. E. (1966) *Mito y culto entre pueblos primitivos*. 1º ed., Fondo de cultura económica, México.

JENSEN, Silvina Inés. (2004) *Suspendidos de la historia / Exiliados de la memoria. El caso de los argentinos desterrados en Cataluña (1976 - ...)*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Josep María Solé i Sabaté Departament d'Història Moderna i Contemporània Facultat de Filosofia i Lletres Universitat Autònoma de Barcelona. En: http://www.archivochile.com/tesis/12_al/12al0004.pdf [Consultado el 25 de marzo de 2019]

JOFRÉ, Manuel Alcides. (1986) *Literatura chilena en el exilio*. CENECA, Santiago de Chile

JORDÁN, Laura. (2014) Garganta de piedra: el canto artificial de Alberto Kurapel y la recepción de chilenos exiliados en Montreal durante los setenta. En: *Revista Resonancias*, Vol. 18, número 34, enero-junio. pp. 15-35.

KAMINSKY, Amy K. (1999) *After Exile. Writing the Latin American Diaspora*. University of Minnesota Press. Minneapolis.

KANDINSKY, W. (1996) *De lo espiritual en el arte*. (20ª ed.). Paidós Ibérica, Barcelona.

KANTOR, Tadeusz. (1985) Documental Kantor, Tadeusz Kantor w kolekcji filmowej. De Andrzej Sapija. Producido por la Televisión Polaca. En: TEJEDA, Isabel (2002) *Tadeusz Kantor: La clase muerta*. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Junta de Castilla y León, Museo de la Universidad de Alicante. En: <http://www.enfocarte.com/3.18/teatro.html> [Consultado el 11 de diciembre de 2016]

_____. (2004) *El teatro de la muerte*. Ediciones de la Flor. Selección y presentación de Denis Bablet. Buenos Aires

_____. (2010) *El teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*. Alba Editorial. Selección y traducción de Katarzyna Olszweska Sonnenberg. Barcelona

KAPLAN, Caren. (1996) *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*, Duke UP, Durham and London.

KARDEC, Allán. (2009) *El libro de los espíritus*. Original de 1857, Editorial Hojas de luz, Barcelona

KAUDERS, Hannah C. (2015) Mi nostalgia: representación y exilio en la obra en prosa de Juan Ramón Jiménez. En: *Journal of Undergraduate Research*, Volume 1.2, Columbia University LAIC, Department of Latin American and Iberian Cultures (online), November 29. En: <http://laic.columbia.edu/journal-undergraduate-research/nostaljia-representacion-exilio-obra-prosa-juan-ramon-jimenez/> [Consultado el 17 de diciembre de 2016]

KING, Russell et al. (1995) *Writing across Worlds. Literature and Migration*. Routledge, London.

KLEIN, Marc. (1999) I teatri dell'altro. En: *Robert Wilson o il teatro del tempo*. Ubulibri, Milano

KLEJEWSKA, Karolina. (2012) Aproximación al concepto del espacio en el teatro postdramático. Dos montajes de Rodrigo García: Somebody to love y ¡Haberlos quedado en casa, capullos! En: *Revista Itinerarios* Vol. 16. En: http://itinerarios.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2014/11/09_Itin-16_2012_Klejewska.pdf [Consultado el 16 de diciembre de 2017]

KOLAKOWSKI, Leszek. (1986) Elogio del Exilio. *Vuelta Sudamericana*. I.1, PP. 50-52.

KRISTEVA, Julia. (1978) *Semiótica 1 y 2*. Fundamentos, Madrid

_____. (1991) *Strangers to Ourselves*. Columbia UP, New York.

KUGELBERG, Clarissa. (2000) Negociaciones sobre la pertenencia: Identidades transnacionales en políticos chilenos y curdos. Uppsala: Universidad de Uppsala, Conferencia. [Consultado el 28 de julio de 2016]

KURAPEL, Alberto. (1976) *A una orilla del mundo*. Letra de canción. Disco L.P. Amanecerá la siembra. Canadá

_____. (1978) *Vigilia de ti*. Letra de canción. Disco L.P. A tajo abierto. Canadá

_____. (1986a) *Correo de Exilio/Courrier d'exil*. (Bilingüe) Les Éditions du Trottoir. Montréal. Canadá

_____. (1986b) Canción *Credo del Che*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=J2MY6XaRdAo>

_____. (1987) Primer manifiesto de la Compagnie Des Art Exilio. En: *3 performance teatrales de Alberto Kurapel*. Humanitas, Nouvelle optique, Montreal

_____. (1989a) *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel*. Ediciones Humanitas, Quebec

_____. (1989b) *Off Off Off ou sur le toit de Pablo Neruda* [FILM]. Dirigido por Jorge Fajardo. 75 min 13 sec long métrage. 16 mm, couleurs. Société de distribution Cinéma Libre, société de production Conseil des arts du Canada/ Les films de L'insomniaque / Office National du Film du Canada Aide au cinéma indépendant. Source originale Alberto Kurapel (d'après la performance théâtrale de). Langues espagnol / français. Québec, Canada

_____. (1987) *Off-Off-Off ou Sur le toit de Pablo Neruda*. Editorial Humanitas, Montreal

_____. (1991) *Pasarelas*. Ediciones du Trottoir. Montreal, Canadá.

_____. (1992) Segundo Manifiesto de la Compagnie Des Arts Exilio. Original. Publicado en 1999. En: *10 obras inéditas de Teatro-Performance*. Editorial Humanitas. Chile-Canadá

_____. (1993) *Station Artificielle*. Ediciones Humanitas, Canadá.

_____. (1995) *La bruta Interférence*. Ediciones Humanitas. Canadá

- _____. (1997) *Margot Loyola: la escena infinita del Folclore*. Fondart. Santiago. Chile.
- _____. (1999a) *10 obras inéditas de Teatro-Performance*. Editorial Humanitas. Chile-Canadá.
- _____. (1999b) *Margot Loyola: la escena infinita del Folclore*. Fondart. Santiago. Chile.
- _____. (2004) Segundo manifiesto de la Compagnie Des Art Exilio. En: *Estética de la insatisfacción en el teatro performance*. Editorial Cuarto propio, Santiago de Chile
- _____. (2006) *Orbe Tarde*. Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile
- _____. (2007) La performance-teatral: memoria-historicidad, desconstrucción e hibridez. Congreso de la asociación mexicana de investigadores teatrales AMIT, México. En: *NÚA*. Revista de artes escénicas y performativas. En: <http://revistanua.wordpress.com/mais/nua-1-e-nua-2/alberto-kurapel-la-performance-teatral/> [Consultado el 11 de marzo de 2016]
- _____. (2008) El teatro del futuro. Los medios de comunicación y el teatro: memorias de la memoria. En: *Revista de artes* N° 10, Agosto, Buenos Aires. En: <http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes10/kurapel.html> [Consultado el 21 de marzo de 2016]
- _____. (2009a) Teatro-Performance: Creación en el abismo de la Presentación /Representación. Santiago de Chile: Conferencia inédita. Seminario “Performance en Chile: 30 años”. Organizado por el departamento de extensión de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Junio, Santiago (Manuscrito)
- _____. (2009b) *Renuncia Universidad Bolivariana*. Archivo personal de Claudia Cattaneo, Santiago de Chile
- _____. (2010) *El actor performer*. Cuarto Propio. Santiago de Chile
- _____. (2012) *Estación Artificial*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile
- _____. (2013b) *Desplazados 4*. En: obra inédita, manuscrito entregado a Claudia Cattaneo
- KURAPEL, Alberto, *et al.* (2013a) *El teatro de performance de Alberto Kurapel Acercamiento Crítico*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- LABORDA, Xavier. (2013) Babel y la Biblioteca, Máscaras del mito en la lingüística. En: *Revista de Estudios Filológicos*, N°25 Julio, Universidad de Barcelona. En: http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-17-babel_y_la_biblioteca_articulo.htm [Consultado el 19 de marzo de 2017]
- LACAN, Jacques. (2009) *Escritos de Lacan: El estadio del espejo como formador de la función del yo [Je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. Escritos 1, pp. 99-105. Siglo XXI, México. En: http://www.pueg.unam.mx/diversidad/images/stories/pdf/M_VI/lacan-espejo.pdf [Consultado el 08 de junio de 2017]

- LAERCIO, Diógenes. (1887) *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres. Anaxágoras*. II, 6 - 15 Tomo XCVII, Tomo I, Traducciones de José Ortiz y Sanz, Luis Navarro Editor, Madrid. En: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. En: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12140528718935940987213/ima0097.htm> [Consultado el 21 de noviembre de 2017]
- LANGEVIN, Gérôme. (1989) Carta de Ajuste o nous n'avons plus besoin de calendrier: cuando la urgencia no es una cuestión de tiempo. En: *La escena Latinoamericana*. Revista semestral. Número 3, Diciembre. 1989. Editorial Galerna/Lemcke Verlag.
- LANINI, Andrea. (2005) L'urlo di Bobò contro la maschera del potere. Una intervista con Pippo Delbono. En: *ateatro.org*, N° 84, febrero, Bologna
- LAZARDZIG, Jan. (2007) *Máquina de teatro y fortificación. Paradojas de la producción de conocimiento en el siglo XVII*. Akademie Verlag, Berlín
- LEBLANC, Huguette. (1983) *Alberto Kurapel: canto y poesía de exilio*. Éditions Coopératives de la Mêleé, Quebec, Canadá. En: <http://kurapel.blogspot.com/> [Consultado el 02 de marzo de 2016]
- LE BRETON, David. (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires
- LEMOINE, Mario. (1994) La bruta interferencia de Alberto Kurapel, Le Guanaco gaucho: cuando el gesto se une a la palabra. *La escena Latinoamericana. Revista semestral*. Nueva época. Año 2, números 3/4. Febrero-Octubre. Universidad Iberoamericana. Departamento de Letras. D.F., México.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1964) *El pensamiento salvaje*. FCE, México.
- LIBERTI, Stefano. (2008/2011) *A sud di Lampedusa. Cinque anni di viaggi sulle rotte dei migranti*. Edizioni Minimum Fax, Roma.
- LOBOS, Alexandra. (2016) *Del fenómeno catártico en Nietzsche*. Tesis para optar al grado de Licenciada en Filosofía, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de pregrado. Santiago de Chile.
- LORENZONI, Franco, MARTINELLI, Marco. (1998) Frontiere e abissi. Il meticcio del Teatro delle Albe. En: *Saltatori di muri*, Macro Edizioni, pp. 114-132. Cesena.
- LUQUE, Gino. (2008) Escenificar el abismo: teatro, memoria y violencia. *Violència i Teatre. Revista Pausa*. En: <http://www.revistapausa.cat/escenificar-el-abismo-teatro-memoria-y-violencia/> [Consultado el 22 de enero de 2018]
- MAFFESOLI, Michel. (2000) *Del nomadismo per una sociologia dell'erranza*. Edizione Consumo, comunicazione, Innovazione, Milano.
- MALINOWSKI, B. (2001) *Los Argonautas del Pacífico Occidental*. Ediciones Península, Barcelona.

_____. (2002) *Introducción. Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. 1ra. Ed. pp. 123-133, Cátedra, Madrid

MANDOLESSI, Silvana. (2008) Sobre exiliados, migrantes y extranjeros: hacia una definición terminológica. En: *Transamériques. Les échanges culturels continentaux*. 11e Colloque international du CRICCAL. Paris, 16-18 octubre. pp. 71-78. En: <https://doi.org/10.3406/ameri.2010.1871> https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2010_num_39_1_1871 [Consultado el 08 de octubre de 2016]

MANZONI, Celina. (2015) *Diáspora, Nomadismo y Exilio en la Literatura Latinoamericana Contemporánea*. Visiting Resource Professor Papers LLILAS, The University of Texas at Austin. En: <http://www.utexas.edu/cola/insts/llilas/> [Consultado el 09 de diciembre de 2016]

MARDOROSSIAN, Carine. (2002) From Literature of Exile to Migrant Literature. En: *Modern Language Studies* Vol. 32, N° 2.

MARTINELLI GABRIELI, Marco, (1988) *Ravenna africana. Il teatro politttttico delle Albe*, Edizioni Essegi, Ravenna.

_____. (2006) Ruh, Romagna più Africa uguale. pp. 21-47. En: *Teatro impuro*, 2a ed., Danilo Montanari Editore, Ravenna. [Estrenada el 25 de febrero de 1988 en el Teatro Goldoni di Bagnocavallo, Ravenna.]

_____. (2006) Siamo asini o pedanti. pp. 49-79. En: *Teatro impuro*, 2a ed., Danilo Montanari Editore, Ravenna. [Estrenada el 25 de febrero de 1989 en el Teatro Goldoni di Bagnocavallo, Ravenna.]

MARTÍNEZ DE SOUSA, J. (2012) *Diccionario de usos y dudas del español actual*. Vox, Madrid

MARTÍNEZ, Marcia. (2011) Formas de utopía y teatro chileno. En: *Revista Apuntes de Teatro* N° 133: 42-56, Escuela de Teatro - Pontificia Universidad Católica de Chile

MARTÍNEZ POSADA, Jorge y OCHOA, Carolina. (2017) Actitud esquizoanalítica. Esquizoanálisis, un método menor de descomposición del dispositivo capitalista. En: *Tabula Rasa*, N°26, pp. 221-245, enero-junio. Bogotá, Colombia. En: <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n26/1794-2489-tara-26-00221.pdf> [Consultado el 17 de marzo de 2019]

MARTINI, Juan. (1993) Naturaleza del exilio. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519. Madrid, julio-septiembre.

MAURECI, Maria Cristina, NICCOLAI, Marta. (2015a) *Nuovo Scenario Italiano. Stranieri e italiani nel teatro contemporaneo*. Ed. Ensemble, Roma

_____. (2015b) Conferenza NUOVO SCENARIO ITALIANO. Stranieri e italiani nel teatro contemporaneo 26 maggio. En: *MUDEC*, Spazio delle Culture. Coordina Raffaele Taddeo – La Tenda – El Ghibli. Interventi di Maria Cristina Mauceri – Università di

- Sidney e Marta Niccolai – University College di Londra. En: <http://www.outis.it/4614-2/> [Consultado el 27 de octubre de 2017]
- MCLEAN, Nyx. (2014) Los deseos marginados e internet. *Revista digital GenderIT.Org*. En: <http://www.genderit.org/es/articles/los-deseos-marginados-e-internet>
- MCLUHAN, Marshall, FIORE, Quentin, AGEL, Jerome. (1971) *Guerra y Paz en la Aldea Global*. Ediciones Martínez Roca, SA., Barcelona.
- MELDOLESI, Claudio. (1981) Gesti, parole e cose dialettali. Su Eduardo Cecchi e il teatro della differenza. En: *Quaderni di teatro*, anno III, n°12, maggio, Italia
- _____. (1994) Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere. En: *Teatro e storia*, anno IX, vol. 16, pp. 41-68, Italia
- _____. (2012) Forme dialettale del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociale. En: *Teatro e storia*, n°33, teatroestoria.it. Originalmente publicado en: Catarsi. Teatri delle diversità, n°1, diciembre de 1996, pp.1-2, Italia [Consultado el 11 de marzo de 2019]
- _____. (2013) L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti. En: Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, (a cura di), *Pensare l'attore*, Bulzoni, Roma
- MELDOLESI, Claudio, MOLINARI, Renata. (2007) *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*. Ubulibri, Milano
- MELGAR BAO, Ricardo. (2001) *El universo simbólico del ritual en el pensamiento de Victor Turner*. En: Revista de investigaciones sociales, año V, número 7, Instituto Nacional de Antropología e Historia de México
- MELLADO, Luciana Andrea. (2008) Aproximaciones a la idea de Nación: Convergencias y ambivalencias de una comunidad indignada. Universidad Nacional de Patagonia San Juan Bosco, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Argentina En: *Revista Alpha* N° 26. En: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012008000100003> [Consultado el 13 de octubre de 2016]
- MERLEAU-PONTY, M. (1945) *Phénoménologie de la perception*. Gallimard. París.
- _____. (1976) *The primacy of perception*. Evanston y Chicago. Northwestern University Press.
- METICCI, Cantieri. (2015) Sulle tracce di Calibano. Sinossi del progetto presentato per la Chiamata alle arti. En: <http://www.teatrorossiaperto.it/cantieri-meticci-1/> [Consultado el 13 de marzo de 2018]
- MIAMPIKA, Landry-Wilfrid. (2003) De la investigación del otro a las travesías transculturales postcoloniales. En: *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la universidad*. Coord. José-Antonio Gómez-Hernández.

- MIGNOLO, Walter. (2015) *Habitar la frontera (Antología). Sentir y pensar la descolonialidad*. Editorial CIDOB, Barcelona
- MOLINARI-OTTOLENGHI. (1979) *Leggere il teatro*. Vallecchi, Firenze.
- MORENO, Jacob. (1959) *Jagruppenpsychotherapie und psychodrama. Einleitung in die theorie und praxis*. Thieme, Stuttgart
- MOSSÉ, Claude. (1987) *Historia de una democracia: Atenas (desde sus orígenes hasta la conquista macedonia)*. Editorial akal, Madrid
- MOUCHET, E. (1921) El lenguaje interior. *Humanidades [La Plata]*, 1, 174-198. En: *Memoria Académica*. En: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.1432/pr.1432.pdf [Consultado el 08 de julio de 2016]
- MUGUERCIA, Magaly. (2009) Decir la performance. *Revista Teatro CELCIT*, N° 35-36. Ponencia presentada en el Coloquio Internacional «Desafíos de la crítica ante la emergencia de nuevos lenguajes», organizado en Santiago de Chile por el Centro Teatral de Investigación y Documentación (Centido). Marzo, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- MUGUERCIA, Magaly. (2011) Mutaciones del “Teatro de director”. Alberto Kurapel y Antunes Filho en el inicio de los años 80’s. (pp. 88-105) En: *Cátedra de Artes* N° 10: 88-105 Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile
- MUKAROVSKI, J. (1939/1977) Función, norma y valor estético como hechos sociales. En: *Escritos de estética y semiótica del arte*, G Gili, Barcelona
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. (2006) Edmond Jabès: exilio, palabra, memoria. *Cauce*, Revista de filosofía y su didáctica, N° 29, pp. 335-346.
- MUSEO de la Memoria. (s.f.) Acta de sesiones de la Junta de Gobierno. En: http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/catalogo/sesiones_junta/files/assets/basic-html/page289.html [Consultado el 11 de marzo de 2018]
- NAGY-ZEKMI, Silvia. (s.f.) *Estrategias postcoloniales: La deconstrucción del discurso eurocéntrico*. State University of New York at Albany
- NAVARRETE LINARES, Federico. (2001) Diálogo con M. Bajtin sobre el cronotopo. *La tortuga marina, historia en extinción*. En: <http://tortugamarina.tripod.com/> [Consultado el 01 de enero de 2018]
- NIETZSCHE, Friedrich. (1981) *Así habló Zaratustra*. Alianza Editorial, Madrid.
- _____. (1998) *El nacimiento de la tragedia*. Biblioteca EDAF. España.
- _____. (2012) Sócrates y la Tragedia. En: *El Nacimiento de la Tragedia*. Introducción, Traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid.

NÓMEZ, Naín. (1986) *Identidad y exilio: poetas chilenos en Canadá*. CENECA, Santiago de Chile.

NORAMBUENA, Carmen. (2008) El exilio chileno: río profundo de la cultura iberoamericana. *Sociohistórica*, dic., N°.23-24, proyecto de investigación para Migración, exilio e identidad: el exilio chileno en los años setenta. 1970. La Plata, Argentina. En: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-16062008000100006 [Consultado el 11 de diciembre de 2016]

OIM (2018) *Informe sobre migraciones en el mundo 2018*. En: https://publications.iom.int/system/files/pdf/wmr_2018_sp.pdf [Consultado el 11 de septiembre de 2018]

ONGHENA, Yolanda. (2008) Transculturalismo e identidad de relación. En: *Cuadernos del Mediterráneo*, N°. 10, Dedicado a: Intercultural Dialogue between Europe and the Mediterranean.

OROZCO, D. (2015). Concepto de Migración. *Venemedia*. En: <http://conceptodefinicion.de/migracion/> [Consultado el 17 de octubre de 2017]

ORTIZ, Fernando. (1940) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Jesús Montero Editor, La Habana.

_____. (1946). *El engaño de las razas*. Editorial Paginas Habana, La Habana.

_____. (2002) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*, Madrid, Edición de Enrico Mario Santí/Cátedra. [Versión revisada y ampliada]

LOUDITT, Sharon (2002) Introduction: Dispossession or Repositioning? En: Louditt, Sharon (comp.), *Displaced Persons: Conditions of Exile in European Culture*. Aldershot: Ashgate. En: *Pacarina del Sur*. En: <http://www.pacarinadelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/318-destierro-y-exilio-en-america-latina-un-campo-de-estudio-transnacional-e-historico-en-expansion> [Consultado el 21 de abril de 2016]

OVIDIO. (s/f) *Las tristes*. En: <http://es.scribd.com/doc/3197186/OvidioLas-tristes> [Consultado el 22 de diciembre de 2016]

PAREDES, Diego. (s/f) De la estetización de la política a la política de la estética. En: <http://res.uniandes.edu.co/view.php/618/view.php> [Consultado el 25 de abril de 2017]

PAVIS, Patrice. (1980) *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Paidós, Barcelona

PAZ, Octavio. (1972) *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, México.

_____. (1995) *Los signos en rotación y otros ensayos*. Ediciones Altaya, Barcelona.

_____. (2016) Poesía de soledad y poesía de comunión. En: Salazar, Ina. *De la búsqueda del hombre perdido a la revelación del mexicano: o cómo el Laberinto de la soledad traza su camino desde*

- la poesía. L'Âge d'or*. En: <http://journals.openedition.org/agedor/301>; DOI: 10.4000/agedor.301 [Consultado el 09 de julio de 2017]
- PELOSO, Paolo. (2013) Fotografía de Horacio Czertok. En: <http://www.psychiatryonline.it/node/6859> [Consultado el 17 de marzo de 2018]
- PHELAN, Peggy. (1999) Performing question, producing witnesses. En: ETCHELLS, Tim. *Certain fragments: contemporary performance and forced entertainment*. Routledge, Nueva York
- PIAGET, J. (1961) *La formación del símbolo en el niño*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México.
- PIANCA, Marina. (1987) Teatro chileno en el exilio. *Diógenes: Anuario Crítico del Teatro*. Girol Books. Ottawa, Canadá.
- PICCIRILLI, L. (1976) Aristotele e l'atimia (Athen. Pol., 8, 5). En: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Vol. VI, 3. Pisa
- PINGARRÓN, Elena. (2018) *Etimología de la palabra exilio*. En: <http://etimologias.dechile.net/?exilio>
- PINTO LUNA, Carmen. (2012) Exilio chileno: 1973-1990. *Anaquel Austral*, 14 de Septiembre. Ed. Virginia Vidal. Editorial Poetas Antiimperialistas de América, Santiago de Chile. En: http://virginia-vidal.com/publicados/cronicas/article_491.shtml [Consultado el 18 de febrero de 2017]
- PLATÓN. (1871) Cratilo o de la propiedad de los nombres. *Obras completas de Platón*. Tomo 4, Medina y Navarro, Madrid
- PLUMMER, Robert. (2005) Condor legacy haunts South America. BBC News, 8 junio. En: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/3720724.stm> [Consultado el 17 de mayo de 2016]
- PLUTARCO. (2003) *Vidas de Aristides y de catón*. Edición de Luz Conti Jiménez. Ediciones akal, Madrid
- PONTE DI PINO, Oliviero. (2012) Teatro della persona, teatri delle persone. Una riflessione sul teatro sociale e di comunità. En: *Ateatro*, Webzine di cultura teatrale, n°139, Italia. [Consultado el 11 de marzo de 2019 de ateatro.org]
- POZZI, Emilio, MINOIA, Vito. (2009) *Recito, dunque sogno. Teatro e carcere*. Nuove Edizioni Catarsi, Urbino
- PRATT, Mary Louise. (1992) *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge, London.
- PRECIADO, Beatriz (2008) Cartografías Queer: El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multcartográfica, o cómo hacer una cartografía 'zorra' con Annie Sprinkle. En: CORTÉS, J.M.G. [dir] (2008): *Cartografías Disidentes*, SEACEX, Madrid
- PROGRAMA (1969) *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular*. Candidatura presidencial de Salvador Allende. Biblioteca Nacional, Sección Control, Santiago de Chile

PUNZO, Armando. (1977) Entrevista a Vito Minoia. En: *Teatri delle Diversità*, año 2, N° 1, marzo, Volterra

_____. (1999) Compagnia della Fortezza – Carte Blanche. En: *Robert Wilson o il teatro del tempo*. Ubulibri, Milano

QUESADA TALAVERA, Balbino. (2011) Aproximación al concepto de “Alteridad” en Lévinas. Propedéutica de una nueva ética como filosofía primera. *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. monográfico 3: Fenomenología y política. En: http://www.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen_M.03/pdf/25_QUESADA.pdf [Consultado el 17 de agosto de 2016]

QUADRI, F., MARTINEZ, A. (1999) (A cura di) *Robert Wilson o il teatro del tempo. L'opera di un maestro raccontata da lui stesso*. Al 5° Premio Europa per il teatro a Taormina arte, Ubulibri editore, Italia

RAMA, Ángel. (1978) La riesgosa navegación del escritor exiliado. Revista *Nueva Sociedad* 35, Marzo – Abril. En: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/10628/public/10628-16026-1-PB.pdf [Consultado el 11 de marzo de 2018]

RAMIS, Juan Pablo. (2005) Reflexiones sobre el trasfondo político en el juicio contra Sócrates. En: *Atenea* 491, 1° semestre, Mendoza, Argentina.

RANCIERE, Jacques. (1991) Breves viajes al país del pueblo. Trad. I. Agoff. Nueva Visión, Buenos Aires.

_____. (2000/2002) La división de lo sensible. Estética y política. Consorcio Salamanca. Salamanca.

_____. (2004) El giro ético de la estética y la política. Ponencia en *Forum de la Caixa*, Marzo, Barcelona. En: <https://crucecontemporaneo.files.wordpress.com/2013/04/jacques-rancic3a8re-el-giro-c3a9tico.pdf> [Consultado el 18 de agosto de 2017]

_____. (2005) *El viraje ético de la estética y la política*. Palinodia, Santiago de Chile.

_____. (1996/2007) *El desacuerdo. Política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires

_____. (2008) *Le Spectateur émancipé*. La FaBrique, París

_____. (2012) *El malestar en la estética*. Editorial clave intelectual. Buenos Aires

_____. (2015) La dimensión estética: estética, política, conocimiento. En: *Ciencia Política*, Vol. 10, N° 19, enero-junio, Desidentificación y experimentación política, Bogotá

- RICHARD, Nelly. (1980) *Cuerpo correccional*. Centro cultural Palacio la Moneda, centro de documentación de las artes, Santiago de Chile.
- _____. (1987) *Márgenes e Instituciones; Arte en Chile desde 1973*. Francisco Zegers. ed. Melbourne.
- RICO BOVIO, Arturo. (1998) *Las fronteras del cuerpo. Crítica a la corporeidad*. Ediciones ABYA-YALA, Ecuador
- RICOEUR, Paul. (1983) *Texto, Testimonio y Narración*. Editorial Andrés Bello. Santiago.
- _____. (1996) *Sí mismo como otro*. Siglo XXI, Madrid, España
- _____. (2003) *La memoria, la historia, el olvido*. Editorial Trotta, Madrid.
- RIDOLFI, Francesco. (s.f) Il teatro sociale. En: <http://www.psicoterapia.it/rubriche/print.asp?cod=10537> [Consultado el 11 de febrero de 2017]
- RIVANO, Juan. (1994) *El encierro del minotauro: Ejercicios del sinsentido, el mito y el poder*. Bravo y Allende editores, Santiago de Chile.
- _____. (1997) *Los mitos: Su función en la sociedad y la cultura*. 2º ed. Bravo y Allende editores, Santiago de Chile.
- RIVERA RÁPALO, Melba. (2012) La obra abierta: una metáfora epistemológica. Tecnológico de Monterrey, México. En: <https://www.sabersinfin.com/articulos/de-lo-cotidiano/271-la-obra-abierta-una-metfora-epistemologica?showall=1&limitstart=> [Consultado el 13 de diciembre de 2017]
- RIZO, M. (2014) Comunicación interpersonal y comunicación intersubjetiva. Algunas claves teóricas y conceptuales para su comprensión. Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social. *Disertaciones*, 7 (2), Artículo 1. En: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones/> [Consultado el 04 de noviembre de 2017]
- ROJAS, María Eugenia. (1988) La Represión Política en Chile: Los Hechos. Capítulo II. Tortura, parte I, editado por Equipo Nizkor y Derechos Human Rights. Editorial IEPALA, Madrid. En: <http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/represion/2a.html> [Consultado el 07 de abril de 2018]
- ROJAS MIRA, Claudia, SANTONI, Alessandro. (2013) Geografía política del exilio chileno: los diferentes rostros de la solidaridad. *Perfiles Latinoamericanos*, vol.21 N°41, Junio. México. En: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-76532013000100006 [Consultado el 27 de abril de 2018]
- ROJO, Grinor. (1985) *Muerte y resurrección del teatro chileno. 1973-1983*. Ediciones Michay, S.A., Madrid.
En: <http://www.wokitoki.org/wk/642/cada-colectivo-acciones-de-arte> [Consultado el 07 de junio de 2016]

- RONIGER, Luis. (2015) Destierro y exilio en América Latina: Un campo de estudio transnacional e histórico en expansión. *Revista Pacarina del sur*, pensamiento crítico Latinoamericano, Noviembre. En: <http://www.pacarinadelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/318-destierro-y-exilio-en-america-latina-un-campo-de-estudio-transnacional-e-historico-en-expansion> [Consultado el 12 de septiembre de 2017]
- ROSENTAL, M., IUDIN, P. (1946) *Diccionario filosófico marxista*. Traducido del ruso por M. B. Dalmacio, Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo. En: <http://www.filosofia.org/enc/ros/utopia.htm> [Consultado el 17 de mayo de 2018]
- ROSSETTI, Manuela. (2010) Terzo teatro e dintorni 3. Da casciana all'Argentina del teatro Nucleo. En: <http://www.klpteatro.it/terzo-teatro-3> [Consultado el 03 de marzo de 2017]
- ROSSI, Alessandra, PAGLIARINO, Alberto. (2007) *Fare teatro sociale*. Dino Audino, Roma
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. (1832) *El contrato social o principios de derecho político*. Nueva Edición, Londres. Foederis aequas. Dicamus leges. VLRG. Documento digitalizado por Universidad complutense de Madrid. En: <https://books.google.es/books?id=1ETpQrgU-3oC&pg=PA148&dq=#v=onepage&q&f=false> [Consultado el 28 de septiembre de 2017]
- RUÍZ, Raúl. (1975) *Diálogo de exiliados*. [Film-DVD] Duración 1:40, idioma: español/francés, filmada en Francia. En: <https://vimeo.com/27965069> [Consultado el 07 de enero de 2017]
- SAID, Edward. (1990) *Representaciones del intelectual*. Debate, Barcelona
- _____. (1996) *Cultura e imperialismo*. Anagrama, Barcelona.
- _____. (1997) El tercer espacio. Ampliando el horizonte de la imaginación geográfica. Por Sandra Albino y Andrés Barsky. *Geographikós*, N° 8, 2º semestre.
- _____. (2002) *Orientalismo*. (Original 1978) Ed. Debate, Barcelona.
- _____. (2005) *Reflexiones sobre el Exilio*, Ed. Debate, Barcelona
- _____. (2006) *Reflexiones sobre el estilo tardío*. Traducción de Raquel Villanueva. El Universal, Suplemento de cultura. México
- _____. (2009) *Sobre el estilo tardío: Música y literatura a contracorriente*. Traducción de Roberto Falcó Miramontes, Debate, Barcelona
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. (1963) *La metamorfosis de Publio Ovidio Nasón*. Editorial Espasa- Calpe, S.A. Madrid
- SALAZAR, Ina. (2015) De la búsqueda del hombre perdido a la revelación del mexicano: o cómo el *Laberinto de la soledad* traza su camino desde la poesía. Revista digital *L'Âge d'or*, N° 8. En: <http://journals.openedition.org/agedor/301>; DOI: 10.4000/agedor.301 [Consultado el 17 de abril de 2018]
- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo. (1997) *Del exilio en México*. Grijalbo, México, D.F.

- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. (2004) *El mundo de Buñuel*. Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza
- SANDOVAL FORERO, E. (1993) *Migración e identidad. Experiencias del exilio*. UAEM. México.
- SANMARTÍN ESPLUGUES, José. (2002) *La mente de los violentos*. Ariel, Barcelona.
- _____. (2004) *El laberinto de violencia*. Ariel, Barcelona
- _____. (2006) *La violencia y sus claves*. Ariel, Barcelona
- _____. (2007) ¿Qué es violencia? Una aproximación al concepto y a la clasificación de la violencia. *Revista de Filosofía*, nº 42. En: <http://revistas.um.es/daimon/article/view/95881> [Consultado el 02 de enero de 2017]
- _____. (2010) Fragmento del capítulo Concepto y tipos de violencia. En: *Reflexiones sobre la violencia*, Siglo XXI, México
- SPENSER, R. (2010) Contented homeland peace: the motif of exile in Edward Said. En: A. Iskandar, H. Rustrum, E. Said. *A leageangy of emancipation and representation*. Pp. 389-413. University of California press, California
- SARRAZAC, Jean Pierre. (2009) *El drama en devenir. Apostilla a L'Ōavenir du drame*. Paso de Gato, México
- _____. (2015) *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato, México.
- SARTRE, J. P. (1979) *Un teatro de situaciones*. Losada S.A. Saura, J. (ed.) Buenos Aires.
- SASSO, Robert, VILLANI, Arnaud. (2003) *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Vrin, Paris
- SAUSSURE, Ferdinand. (1995) *Curso de lingüística general*. Ed. Payot, París.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. (2005) *Adiós a la estética*. Antonio Machado, Madrid
- SCHAEFFER, Pierre. (1988) *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Editorial, Madrid.
- SCHAEFER, Karine. (2003) The spectator as witness? Binlids as case study. *Studies in theatre and performance*, vol. 23, Nº 1.
- SCHECHNER, Richard. (1999) *Magnitudini della performance*. Bulzoni, Roma
- _____. (2000) *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires
- _____. (2012) *Estudios de la representación. Una introducción*. Fondo de Cultura Económica, México

- SEGRE, Cesare. (1969. Trad. 1970) *I segni e la critica*. Einaudi, Torino. Trad. española: *Crítica bajo control*. Planeta, Barcelona.
- _____. (2001) La teoría de la recepción de Mukarovsky y la estética del fragmento. *Cuadernos de Filología Italiana*, N° 8: 11-18
- SEIBEL, Beatriz. (2005) *Historia del circo*. Ediciones Del Sol, Buenos Aires.
- SERRES, Michel. (2011) *Variaciones sobre el cuerpo*. Trad. de Víctor Goldstein. (1ª ed. en español). FCE, Buenos Aires
- SHKLAR, Judith. (2010) *Los rostros de la injusticia*. Herder editores, Barcelona
- _____. (2018) *El liberalismo del miedo*. Herder editores, Barcelona
- SHKLOVSKI, Víktor. (1978) El arte como artificio. En: TODOROV, Tzvetan (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI, México DF.
- SHYER, Laurence. (1989) Christopher Knowles. En: *Robert Wilson and his Collaborators*. Theatre Communications Group, New York
- SIERRA, S. (2015) Grotowski, consideraciones sobre el trabajo del actor y el performer. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 55-65.
- SIMMER, Bill. (1976) Teatro come terapia. En: *Il teatro di Robert Wilson*. Franco Quadri ed., Edizioni de La Biennale di Venezia, Venezia, pp. 115-124
- SIMPSON, John (1995) The Oxford Book of Exile. Oxford University Press. Oxford. *Revista Pacarina del sur*, pensamiento crítico Latinoamericano. En: <http://www.pacarinadelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/318-destierro-y-exilio-en-america-latina-un-campo-de-estudio-transnacional-e-historico-en-expansion> [Consultado el 17 de diciembre de 2017]
- SOTO, Ivanna. (2013) Cómo funciona el ritual del teatro en una obra 100% virtual. En: http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/teatro-virtual-matias-umpierrez-distancia_0_995900786.html [Consultado el 15 de marzo de 2017]
- STANISLAWSKI, Constantine. (1929) L'Arte dell'attore e l'arte del regista. En: F. Cruciani e C. Falletti, *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Il Mulino, Bologna.
- _____. (1981) *Un actor se prepara*. Editorial Diana, México.
- STOCKING, Jr., GEORGE, W. (1987) *Victorian Anthropology*. Free Press, New York
- SUMMA, Lucio. (s.f.) Fotografías Laboratorio Esodi. En: <http://www.operapadremarella.it/49-notizie/234-esodi.html> [Consultado el 08 de marzo de 2018]

SURVIN, Darko. (2006) Personas desplazadas. *New Left Review*, enero-febrero, número 36, Ediciones Akal, Madrid. En: <http://newleftreview.es/36> [Consultado el 12 de noviembre de 2017]

SUZUKI, Tadashi. (2002) La gramática de los pies. *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, N° 92, sept.-oct., pp. 218- 19, España.

TEATRO DELL'ARGINE (2017) Textos y fotografías. En: www.teatrodellargine.org [Consultado el 07 de febrero de 2017]

TEATRO ROSSI. (2015) Cantieri meticci: *Sulle tracce di Calibano. Sinossi del progetto presentato per la Chiamata alle arti*. En: <http://www.teatrorossiaperto.it/cantieri-meticci-1/> [Consultado el 25 de julio de 2017]

TEJEDA, Isabel (2002) *Tadeusz Kantor: La clase muerta*. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Junta de Castilla y León, Museo de la Universidad de Alicante. En: <http://www.enfocarte.com/3.18/teatro.html> [Consultado el 27 de abril de 2016]

TIBALDI, Gianni. (2009) Per una introduzione alla «drammanalisi». En: *Teatri delle diversità*, N° 51, anno 14, ottobre.

TODOROV, Tzvetan. (1975) *Poética*. 2° ed. Editorial Losada, Buenos Aires.

_____. (1983) *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*. Seuil, París

_____. (1987) *La conquista de América: el problema del otro*. Siglo XXI editores, México.

_____. (1993) *La memoria amenazada*. Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales. En: www.cholonautas.edu.pe

TRECCANI. (s.f.) Enciclopedia online. Argine e Testimonianza. En: <http://www.treccani.it/vocabolario/argine/> En: <http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/testimonianza/> [Consultado el 07 de enero de 2016]

TRILLES, Karina. (2004) El cuerpo vivido: algunos apuntes desde Merleau-Ponty. *Thémata*. Revista de filosofía, n° 33. Facultad de filosofía, Universidad de Sevilla. En: <http://institucional.us.es/revistas/themata/33/13%20trilles.pdf> [Consultado el 07 de abril de 2016]

TURNER, Víctor. (1964) Entre lo uno y lo otro: El período liminar en los “Rites de passage”. Conferencia. (Documento pdf) Publicado originalmente En: *The proceedings of the American Ethnological society*, Pittsburgh

_____. (1975) *Drama, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Cornell University, New York.

_____. (1986) *Dal rito al teatro*. Il Mulino, Bologna

- _____. (1987) *Anthropology of performance*. PAJ Publication, New York.
- _____. (1988) *El proceso ritual: estructura y anti-estructura*. Taurus, Madrid
- _____. (1999) *La selva de los símbolos*. Siglo XXI, Madrid
- TWEED, Thomas A. (1997) *Our Lady of the Exile. Diasporic Religion at a Cuban Catholic Shrine in Miami*. Oxford University Press. New York. *Pacarina del Sur*. En: <http://www.pacarinadelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/318-destierro-y-exilio-en-america-latina-un-campo-de-estudio-transnacional-e-historico-en-expansion> [Consultado el 05 de junio de 2017]
- UBERSFELD, Anne. (2002) *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires. Editorial Galema.
- VAJTANGOV, Evgeni. (1997) *Teoría y práctica teatral*. Asociación de directores de escena de España, Madrid.
- VALENTI, Cristina. (2008a) *Storia del Living theatre conversazioni con Judith Malina*. Titivillus edizioni, Corazzano (PI)
- _____. (2008b) Normalmente stranieri. En: *Teatri delle diversità*, año XIV, N° 2, diciembre, Bologna
- _____. (2012) Arte ed emozione dal sociale. Il teatro per l'educazione e l'inclusione. En: Revista digital *teatro.org*, N° 139, mayo. Bologna
- _____. (2015) Judith Malina, la più radicale e profonda rivoluzionaria del teatro. En: Revista digital *teatro.org*, N° 154, abril. Bologna
- _____. (2016) Liberarsi da Shakespeare, ovvero gli Shakespeare della Fortezza. *Prove di dramaturgia*, ½, pp. 4-13. Italia
- VALENTI, Cristina y MARINO, Massimo. (2012) Arte ed emozione dal sociale. Il teatro per l'educazione e l'inclusione. L'intervento al convegno-seminario teatri solidali. Arti e promozione dal sociale, 17 aprile. En: *Ateatro*, webzine di cultura teatrale, Bologna [Consultado el 11 de marzo de 2019 en: ateatro.org]
- VAN GENNEP, Arnold. (2008) *Los Ritos de Paso*. Editorial Alianza, Madrid.
- VASQUEZ, Ana y ARAUJÓ, Ana María. (1988) *Exils latino-americains. La malediction d'Ulysse*. CIEMI y L'Harmattan, París
- VASQUEZ BRONFMAN, Ana. (1990) La leyenda de Ulises, mito del exilio. En: *América: Cahiers du CRICCAL*, N°7. L'exil et le roman hispanoaméricain actuel.
- _____. (2002) *Las jaulas invisibles*. LOM editores, Santiago de Chile

- VARGAS, Juan Carlos. (2009) La perspectiva decolonial y sus posibles contribuciones a la construcción de Otra economía. En: *Otra Economía* - Volumen III - N° 4 - 1° semestre. En: www.riless.org/otraeconomia
- VATTIMO, Gianni. (2000) Prefacio. En: Franca D'Agostini, *Analíticos y continentales*. Cátedra, Madrid
- VELAZCO, Ana María. (1981) Literatura chilena en el exilio. Ediciones de la Frontera, 1981-1985. 4 v., Los Ángeles, California. En: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3555.html> [Consultado el 01 de agosto de 2017]
- VELÁZQUEZ, Alejandra. (2002) Ignorancia y conocimiento en la Cábala del caballo Pegaso. En: *Giordano Bruno (1600-2000)*. Laura benitez y José Antonio robles compiladores. Facultad de filosofía y letras, Universidad nacional autónoma de México.
- VIDAL CALATAYUD, José. (1997) *Ontología del arte y estética postmetafísica. Sobre la filosofía del arte de H. G. Gadamer*. Anales del Seminario de Metafísica, Núm. 31. Publicaciones Universidad Complutense de Madrid.
- VIDAL, Carlos. (2015) Edward W. Said: exilio, arte y diferencia. En: http://salonkritik.net/10-11/2015/03/edward_w_said_exilio_arte_y_di.php [Consultado el 24 de abril de 2017]
- VILLAFANE, Juano. (2008) Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad por Jorge Dubatti. En: *La revista del CCC*. Enero / Abril, N° 2. En: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/52/> [Consultado el 12 de mayo de 2017]
- VILLEGAS, Claudia. (2012) *Tecnologías en escena: Del teatro multimedia al teatro cibernético en España y las Américas*. Tesis doctoral, Ph.D., Hispanic Languages and Literatures, University of California, Los Angeles
- VILLEGAS, Juan. (2005) Historia multicultural del teatro y las teatralidades en America Latina. 1° ed., Galerna, Buenos Aires.
- VIVIESCAS, Víctor. (2006) Dramaturgia colombiana: El hombre roto. En: *Revista Conjunto* 141: 22-32. Casa de las Américas, La Habana, Cuba
- _____. (2010) La escritura fragmentaria y el testimonio de la desaparición en la escritura dramática colombiana. En: Beatriz J Rizk; Nelsy Echávez-Solano. *Paradigmas recientes en las artes escénicas latinas y latinoamericanas*. Homenaje al Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami. Ediciones Universal, Miami
- VOGHERA, Miriam. (2015) Il senso compiuto delle parole: esempi di grammelot. Carocci editore. En: *Testi e linguaggi Rivista di studi letterari, linguistici e filologici* dell'Università di Salerno
- VOLLI, Ugo. (1976) La frusta uccide la zingara che ha la colpa di amare. En: *La Repubblica*, 6 giugno. En: https://www.youtube.com/watch?v=06fdq_ehUDE [Consultado el 15 de abril de 2018]

WALDENFELS, Bernhard. (1998) La pregunta por lo extraño. En: *LOGOS*. Anales del seminario de metafísica, N° 1, pp. 85-98. Servicio de publicaciones, Universidad Complutense de Madrid.

_____. (2012) Fundamentos para una fenomenología de lo extraño. Traducción de: Olivia C. Díaz Pérez Departamento de Lenguas Modernas Universidad de Guadalajara, *Revista Sincronía*, de Filosofía y Letras Departamento de Filosofía / Departamento de Letras, año XVI, N° 62, Julio-diciembre.

WEGNER, Phillip. (2002) Spatial Criticism: critical geography, space, place and textuality. En: Wolfreys, Julian (Ed.). *Introducing criticism at the 21st century*. Edinburgh University Press, Edinburgh

WILSON, Bob. (2009) Una entrevista di Eric Dahan. En: *Libération*, 18 settembre.

ZACCARIELLO, Giulia. (2015) Lampedusa Stories, lo spettacolo itinerante che porta in scena il dramma dei migranti. Bologna. En: <http://notizie.tiscali.it/feeds/Lampedusa-Stories-lo-spettacolo-itinerante-che-porta-in-scena-il-dramma-dei-migranti/> [Consultado el 13 de marzo de 2018]

ZGUSTOVÁ, Monika. (2008) Transformaciones en el exilio. Revista: *Los mediterráneos* N° 10, Abdul Filali Ansari Icaria editorial, Instituto Europeo del Mediterráneo, Barcelona

ZIZEK, Slavoj. (1998) Multiculturalismo o la lógica cultural del Capitalismo multinacional. En: *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós, Buenos Aires.

_____. (2003) La estructura de dominación y los límites de la democracia. Conferencia ofrecida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. En: <http://www.lacan.com/zizek-buenosaires.htm> [Consultado el 11 de mayo de 2018]

ANEXOS

1. Bibliografia complementaria sobre teatro social

(di Giulia Emma Innocenti Malini – Pontificia Università Cattolica del sacro cuore, Milano, Gennaio 2016)

Presentiamo una prima raccolta bibliografica sul teatro sociale, suddivisa nei seguenti paragrafi:

1. Teatro sociale
2. Matrici ed origini del teatro sociale
3. Teatro dell'Oppresso
4. AppliedTheatreandPerformance
5. Psicologia, psicoterapia e teatro
6. Sociologia del teatro e strumenti di indagine sociologica
7. La ricerca sul teatro sociale

1. Teatro sociale

Altre visioni. Percorsi espressivi nei luoghi del disagio, Atti del Convegno (Cremona, 24 maggio 1991), Provincia di Cremona, Cremona, 1992.

ARTESTUDIO (a cura di), *Per un teatro educativo e sociale*, visionato il 5/6/2014 alla pagina <http://artestudioteatrosocialeubuntu.wordpress.com/2012/09/16/per-un-teatro-educativo-e-sociale-a-cura-di-artestudio/>

BADOLATO GIUSEPPE, FIASCHINI FABRIZIO, INNOCENTI MALINI GIULIA, VILLA ROBERTA, *La scena rubata. Appunti sull'handicap e il teatro*, Euresis Edizioni, Milano 2000.

BERNARDI CLAUDIO, *La bimba e il drago. Dramma e riti di liberazione nella società postmoderna*, in BERNARDI C., CANTARELLI L. (a cura di), *Emozioni. Riti teatrali nelle situazioni di margine*, numero monografico dei "Quaderni dell'Ufficio di Promozione Educativa e Culturale", N° 2, Provincia di Cremona, 1995, pp. 11-14.

ID., *Corpus Hominis. Riti di violenza, teatri di pace*, Euresis Edizioni, Milano, 1996.

ID. *Il teatro sociale*, in BERNARDI C., CUMINETTI B., (a cura di), *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative*, Euresis Edizioni, Milano 1998.

ID., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2004.

ID., *Il teatro sociale come strumento di formazione dell'individuo, del gruppo e della comunità*, in *Scene senza barriere. Un'occasione di dibattito sulle iniziative per il teatro della differenza*, Provincia di Pordenone, Pordenone, 15-21 aprile 2002, 2005, p. 21-32.

ID., *A corpo libero. Le donne da oggetti a soggetti della scena pubblica*, in BOTTERI M.; CONTINISIO C., ZANLONGHI G. (a cura di), *Il corpo dell'uomo. Storie di un rapporto*, Grafo, Brescia, 2006, pp. 31-47.

ID., *Teatro, arte della diversità*, in PERINA R. (a cura di), *Teatro al limite. La passione dell'incontro e la mediazione socioeducativa*, QuiEdit, Verona, 2007, pp. 71-80.

- ID., *L'emozione sociale. Drammaturgia rituale tra famiglia, scuola e territorio*, in DI RAGO R. (a cura di), *Emozionalità a teatro. Di pancia, di cuore, di testa*, Franco Angeli, Milano, 2008, p. 97-110.
- ID., *On the dramaturgy of communities*, in JENNINGS S. (a cura di), *Dramatherapy and Social Theatre. Necessary dialogues*, Routledge, London and New York, 2009, p. 63-69.
- ID., *L'invenzione della comunità*, in *Sacre rappresentazioni: arte, etica, vangelo delle comunità*, Gubbio 9/10 aprile 2010, atti del convegno, Diocesi di Gubbio, 2012 pp. 317 – 327.
- ID., *Agenda aurea. Festa, teatro, evento*, Fabrizio Serra Editore, PISA – ROMA 2012 ID., *Pubblico o comunità?*, in AA.VV. *Il teatro e il sacro. Storie, riflessioni, esperienze*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo, 2013, p. 89-105.
- ID., *La memoria della comunità. Il teatro sociale nelle residenze per anziani*, in BERNARDI C., CHIGNOLA A., AIMO L. (a cura di), *TI AMO. Il teatro sociale e di comunità nel territorio mantovano*, Educatt, Milano, 2014, pp. 51-66
- ID., CANTARELLI LAURA (a cura di), *Emozioni. Riti teatrali nelle situazioni di margine*, numero monografico dei “Quaderni dell’Ufficio di Promozione Educativa e Culturale”, N° 2, Provincia di Cremona, 1995.
- ID., CUMINETTI BENVENUTO, (a cura di), *L’ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative*, Euresis Edizioni, Milano 1998.
- ID., CUMINETTI BENVENUTO, DALLA PALMA SISTO, *I fuoriscena*, Euresis Edizioni, Milano 2000.
- ID., PERAZZO DANIELA (a cura di), *Missioni impossibili. Esperienze di teatro sociale in situazioni d'emergenza*, numero monografico di <<Comunicazioni sociali>>, XXIII, sett. – dic. 2001.
- ID., DRAGONE MONICA, SCHININÀ GUGLIELMO (a cura di), *War theatres and actions for peace. Teatri di guerra e azioni di pace*, Euresis Edizioni, Milano 2002.
- ID., GIACCARDI CHIARA (a cura di), *Comunità in atto. Conflitti globali, interazioni locali, drammaturgie sociali*, <<Comunicazioni Sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali>>, anno XXIX, N. 3, Vita e Pensiero, Milano 2007.
- ID., GIACCARDI CHIARA, *La comunità come utopia e come limite*, in BERNARDI C., GIACCARDI C. (a cura di), *Comunità in atto. Conflitti globali, interazioni locali, drammaturgie sociali*, <<Comunicazioni Sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali>>, anno XXIX, N. 3, Vita e Pensiero, Milano 2007, p. 327-335.
- ID., COLOMBO MADDALENA (a cura di), *PER-FORMAZIONE. Teatro e arti performative nella scuola e nella formazione della persona*, «Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali », anno XXXIII, N. 2, Vita e Pensiero, Milano 2011.

- ID., CHIGNOLA ALICE, AIMO LAURA (a cura di), *TI AMO. Il teatro sociale e di comunità nel territorio mantovano*, EDUCatt, MILANO, 2014
- BILLINGHAM P. (a cura di), *Radical Initiatives in Interventionist and Community Drama*, Intellect Books, Bristol, 2005.
- BOEHM AMNON, BOEHM ESTHER, *Community Theatre as a Means of Empowerment in Social Work. A Case Study of Women's Community Theatre*, in <<Journal of Social Work>>, 3(3), 2003, online version www.sagepublications.com
- BULL J., *Introduction: On Interventionist and Community Theatre*, in BILLINGHAM P. (a cura di), *Radical Initiatives in Interventionist and Community Drama*, Intellect Books, Bristol, 2005, pp.
- BUNGAY HILARY, VELLA-BURROWS TRISH, *The effects of participating in creative activities on the health and well-being of children and young people: a rapid review of the literature*, in <<Perspectives in Public Health>> , Vol. 133, N. 1, January 2013, online version <http://rsh.sagepub.com/content/133/1/44>
- CARPANI ROBERTA, DI RAGO ROSA (a cura di), *Il giullare nel curriculum. Il teatro dei ragazzi e della scuola*, Franco Angeli, Milano, 2006.
- CARUSO, FRANCESCA A. M., *Il teatro delle azioni sociali*, Bonanno, Acireale, 2009
- CASCETTA, Annamaria, *Tangenze e intersezioni. Analogie e differenze fra azione teatrale e azione sociale, fra teatro e vita. Comunicazione teatrale e comunicazione letteraria. Rito e teatro*, in CASCETTA A., PEJA L., *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Le Lettere, Firenze 2003: 233- 240.
- CONTE IVANA, FABBRI ILARIA, FELICI BRUNA, MINOIA VITO, PARETTI CLAUDIO, POZZI EMILIO, TESTA GIORGIO, VIALLI STEFANO (a cura di), *Teatro e disagio. Primo censimento nazionale di gruppi e compagnie che svolgono attività con soggetti svantaggiati/disagiati*, Cartoceto (PU), 2003.
- CONTE IVANA (a cura di), *Il pubblico del teatro sociale*, Franco Angeli, Milano, 2012.
- DALLA PALMA SISTO, *La scena dei mutamenti*, Vita e Pensiero, Milano 2004.
- D'ANGELO LAURETTA, DI RAGO ROSA (a cura di), *Teatro, didattica attiva, intercultura. Teatri visibili e teatri invisibili*, FrancoAngeli, Milano 2009.
- DE MARINIS MARCO, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea, la casa* Usher, Firenze, 2011.
- DI RAGO ROSA (a cura di), *Il teatro della scuola. Riflessioni, indagini ed esperienze*, Franco Angeli, Milano 2001.

DI RAGO ROSA (a cura di), *Emozionalità a teatro. Di pancia, di cuore, di testa*, Franco Angeli, Milano, 2008.

DUBOIS JEROME, *Les usages sociaux du ospita hors ses murs: Ecole, entreprise, ospital, prison, etc. – Témoignages et analyses*, Editions L'Harmattan, Paris 2011

FIASCHINI FABRIZIO, *Bobò e la cognizione del dolore: note sull'abilità dell'attore disabile*, in BADOLATO G., FIASCHINI F., INNOCENTI MALINI G., VILLA R., *La scena rubata. Appunti sull'handicap e il teatro*, Euresis Edizioni, Milano, 2000, p. 105-119.

ID., *Teatri di confine: problemi epistemologici e metodologici*, in BERNARDI C., CUMINETTI B., DALLA PALMA S. (a cura di), *I Fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Milano, Euresis Edizioni, 2000, pp. 275- 353 (con *Bibliografia*).

ID., *Il laboratorio teatrale di comunità*, ITINERARI MEDIALI, vol. 5, 2003, p. 65- 69.

ID., *Uscire di sé per ritrovarsi. Il paradosso dell'attore nel Novecento*, in Portoghese Nino, Vanetti Annibale (a cura di), *D'io e D'altro. Arte, Fede e Follia*, Catalogo della Mostra (Siracusa, 26 marzo – 25 aprile 2004), Associazione culturale L'Arco e la Fonte, Siracusa, 2004, p. 25-30.

ID., *Per una mappatura delle pratiche di teatro laboratorio nelle scuole: l'ipotesi del questionario*, Comune di Pavia, Pavia 2005, pp. 24.

ID., *L'utopia praticabile. Teatro e comunità nel '900*, ITINERARI MEDIALI, vol. 2, 2007, p. 4-15.

ID., *Teatro, territorio e comunità: nuove prospettive del teatro sociale*, in Nuraghi Silvia, Stringa Paola, *Cultura e territorio. Beni e attività culturali*, Franco Angeli, Milano, 2008, p. 61-65.

ID., *Il ruolo dell'Università nei processi di formazione alle pratiche di teatro sociale*, COMUNICAZIONI SOCIALI, vol. 33, 2011, p. 217-228.

ID., *Il teatro e gli orizzonti della "cura": una prospettiva comunitaria*, in Grazioli Elio , Grespi Barbara , Daminai Sara, *Fuori quadro. Follia e creatività fra arte, cinema e archivio*, Aracne, ROMA, 2013, p. 79-88.

ID., *Theatre e Schools: validations, critiques and the legacy of the Sixties*, DRAMATHERAPY, vol. 36, 2014, p. 135-146.

ID., *Di cosa parliamo quando parliamo di teatro sociale*. BIBLIOTECA TEATRALE, vol. 105-106, 2014, p. 153-171.

ID., *Processo vs prodotto. Uno sguardo retrospettivo sui rapporti fra teatro, scuola e animazione*, IL CASTELLO DI ELSINORE, vol. XXVIII, 2015, p. 93-108.

GARAVAGLIA VALENTINA, *Teatro, educazione, società*, Utet, Torino, 2007. ID., *Bruno Munari. Il gioco del teatro*, Unicopli, Milano, 2013.

ID., *Teatri di confine. Il postdrammatico al carcere di Bollate*, Mimesis, Milano, 2014.

GIUGGIOLI MASSIMO, *Capriole tra le stelle*, Monti, Milano, 2001.

INNOCENTI MALINI GIULIA, *La sperimentazione teatrale con l'handicap: nuove possibilità d'essere*, in REDUZZI E. (a cura di), *È quel che è. Seminario sulle esperienze di Teatro e Handicap*, Edizioni della Provincia di Milano, Milano 1996, pp. 60-68.

ID. (a cura di), *La luce del corpo*, Atti del Convegno, Edizioni della Provincia di Milano, Milano 1998.

ID., *Interazioni Teatrali*, in BERNARDI C., CUMINETTI B. (a cura di), *L'ora di teatro*, Euresis Edizioni, Milano 1998, pp. 143-156.

ID., *Il corpo in-contro: interazione e aggressività*, in ID. (a cura di), *La luce del corpo*, Atti del Convegno, Edizioni della Provincia di Milano, Milano 1998, pp. 47- 52.

ID., *Teatro e carcere*, in CAPPA F., GELLI P., MATTAROZZI M. (a cura di), *Dizionario dello spettacolo del '900*, Baldini e Castoldi Dalai Editore, Milano, 1998, pp. 203 – 204.

ID., *Le attività formative di teatro*, in GOLA G., MICHELONE G. (a cura di), *I laboratori della comunicazione. Esperienze, resoconti, riflessioni della Scuola di Specializzazione in Comunicazioni sociali*, numero monografico di <<Comunicazioni sociali>>, XX, aprile – giugno 1998.

ID., *Teatro e drammaturgia sociale: l'arte che serve la vita*, in <<NOSTRO CINEMA. Analisi e riflessioni sullo spettacolo>>, anno XXXVII, N° 3/99, ACEC, ANCCI, FERDER.GAT, Roma, 1999.

ID., *Teatro e handicap*, in BERNARDI C., CUMINETTI B., DALLA PALMA S. (a cura di), *I fuoriscena*, Euresis Edizioni, Milano 2000 .

ID., *Appunti sul valore pedagogico del teatro*, in BADOLATO G., FIASCHINI F., INNOCENTI MALINI G., R. VILLA (a cura di), *La scena rubata*, Euresis Edizioni, Milano 2001.

ID., *Per concludere.... Appunti su teatro e anziani*, in BERNARDI C., PERAZZO D. (a cura di), *Missioni impossibili. Esperienze di teatro sociale in situazioni d'emergenza*, numero monografico di <<Comunicazioni sociali>>, XXIII, sett. – dic. 2001.

ID., *La grande impresa del teatro*, in ZANLONGHI G. (a cura di), *Il teatro al lavoro*, numero monografico di <<Comunicazioni sociali>>, XXVII, maggio – agosto 2005.

ID., *Teatro del corpo, teatro del limite*, in MERISI F., CONTIN C. (a cura di), *Scene senza barriere*, Provincia di Pordenone, 2005.

ID., *La mano nel cappello. Riflessioni tra teatro e dinamiche di handicap nei processi di integrazione scolastica*, in CARPANI R., DI RAGO R. (a cura di), *Il giullare nel curriculum. Il teatro dei ragazzi e della scuola*, Franco Angeli, Milano, 2006.

- ID., *Teatro Dentro*, Società Umanitaria, Milano 2007.
- ID., *Come un seme*, in PAGLIARINO A., ROSSI GHIGLIONE A. (a cura di), *Fare teatro sociale*, Dino Audino Editore, Roma 2007.
- ID., *Tradire il teatro*, in MERLI C. (a cura di), *Il CRT, Centro di Ricerca per il Teatro*, Quaderni di Gargnano, Bulzoni Editore, Roma, 2007.
- ID., *Diversi insieme. Teatralità e approcci interculturali*, in D'ANGELO L., DI RAGO R. (a cura di), *Teatro, didattica attiva, intercultura. Teatri visibili e teatri invisibili*, FrancoAngeli, Milano 2009.
- ID., *La giustizia della grazia*, in <<Catarsi. I teatri delle diversità>>, n° 53, aprile 2010.
- ID., *Niente è come sembra. Sviluppi contemporanei del teatro in carcere: l'esperienza di Brescia*, in <<Comunicazioni Sociali Online>>, ottobre 2011.
- ID., *Tempo di comunità. Pratiche teatrali e festive nella relazione tra scuola, comunità locale e territorio nell'area mantovana*, in BERNARDI C., COLOMBO M. (a cura di), *Per-formazione. Teatro e arti performative nella scuola e nella formazione della persona*, in “Comunicazioni sociali”, XXXIII, 2011, n. 2, pp. 194- 207.
- ID., *Introduzione*, in COLOMBO M., CICOGNANI L., CORRIDORI C., INNOCENTI MALINI G. (a cura di), *Incontr.Arte. Arti performative e intercultura*, Franco Angeli, Milano 2011.
- ID., *Dell'irriducibile dolore. Criteri di metodo del teatro sociale*, in INNOCENTI MALINI G., REPOSSI A. (a cura di), *Il teatro come ponte per la comunità*, «ERREPIESSE. Rivista su una via italiana alla riabilitazione psicosociale», Anno VII, N° 1, www.errepiesse.it , Update International Congress, Milano, 2013.
- ID., *“Legami in spazi aperti”: il laboratorio di teatro sociale della Casa di reclusione di Verziano come pratica interculturale performativa*, in COLOMBO, Maddalena (a cura di), *Immigrazione e contesti locali. Annuario CIRMIB 2013*, Vita e Pensiero, Milano, 2013; pp. 225-230.
- ID., *Resistenza è creazione di opzioni diverse. Se questa è l'epoca di un lavoro intensivo, locale, in rete. Intervista a Miguel Benasayag a cura di Giulia Innocenti Malini*, «Animazione sociale», 280, febbraio 2014, Edizioni Gruppo Abele, Torino, 2014; pp. 3-13.
- ID., *Sintesi dell'esperienza di teatro sociale nel territorio mantovano. 1995-2010*, in BERNARDI C., CHIGNOLA A., AIMO L. (a cura di), *TI AMO. Il teatro sociale e di comunità nel territorio mantovano*, EDUCatt, MILANO, 2014, pp. 153-177
- ID. con CANTARELLI LAURA, *Modelli di riferimento nelle pratiche e nei metodi della conduzione di esperienze teatrali nella scuola* in DI RAGO R. (a cura di), *Il teatro della scuola. Riflessioni, indagini ed esperienze*, Franco Angeli, Milano 2001.
- ID., BADOLATO GIUSEPPE, FIASCHINI FABRIZIO, VILLA ROBERTA, *La scena rubata*, EuresisEdizioni, Milano 2001.

ID. con REPOSSI ALESSIA, *Co-creatività e Improvvisazione nel laboratorio di teatro sociale in contesti psichiatrici*, in FRANCESETTI G., GECELE M., GNUDI F., PIZZIMENTI M. (a cura di), *La creatività come identità terapeutica*, Franco Angeli, Milano 2011.

ID., COLOMBO MADDALENA, CICOGNANI LAURA, CORRIDORI CAMILLA, *IncontrArti. Arti performative e intercultura*, Franco Angeli, Milano 2011.

ID., GENTILE FRANCESCA, *Non solo teatro. L'esperienza identitaria nel percorso di teatro sociale del gruppo Nonsolomamme... (Vimodrone 2004 – 2008)*, "Comunicazioni sociali", 2012, n. 3, pp. 549-559.

ID., BIGOTTI SARA, CASTELLI MARTA, CICOGNANI LAURA, LEWICKI TADEUS, *L'enigma del burattino*, in PAROLA, A., ROSA, A., GIANNATELLI, R. (a cura di), *Media, linguaggi, creatività. Un curriculum di media education per la scuola secondaria di primo grado*, Erickson, Trento 2013, pp. 229-258

ID., REPOSSI ALESSIA (a cura di), *Il teatro come ponte per la comunità*, «ERREPIESSE. Rivista su una via italiana alla riabilitazione psicosociale», Anno VII, N° 1, www.errepiesse.it, Update International Congress, Milano, 2013.

JENNINGS SUE (a cura di), *Dramatherapy and Social Theatre. Necessary dialogues*, Routledge, London and New York, 2009.

LEWICKI TADEUSZ, *Sul palco e dietro le quinte. Il teatro palestra di socializzazione*, Paoline Editoriale Libri, Milano, 2012.

MERISI FERRUCCIO, CONTIN CLAUDIA (a cura di), *Scene senza barriere*, Provincia di Pordenone, 2005.

MINOIA VITO (a cura di), *Mariano Dolci, dialogo sul trasferimento del burattino in educazione*, Edizioni Nuove Catarsi, Urbino, 2009.

MINOIA VITO, POZZI EMILIO (a cura di), *Di alcuni teatri delle diversità*, ANC Edizioni, Cartoceto (PS), 1999.

MINOIA VITO, POZZI EMILIO, <<Catarsi-Teatri delle diversità>> rivista fondata nel 1996.

NAVA GIULIO, *Il teatro degli affetti. Azione, costruzione e progetto dell'arte 8 teatrale*, Sugarco, Milano, 1998

PERINA RENATO (a cura di), *Teatro al limite. La passione dell'incontro e la mediazione socioeducativa*, QuiEdit, Verona, 2007. ISBN 978-88-89480-76-2 PERISSINOTTO

LOREDANA, FACCHINELLI CLAUDIO (a cura di), *Guardarsi in scena. Riflessioni (e rifrazioni) sul teatro della scuola*, Valdarno Fiorentino, 2007. PITRUZZELLA SALVO, *Persona e soglia. Fondamenti di Drammaterapia*, Armando editore, Roma, 2003.

ID., *Manuale di teatro creativo*, Franco Angeli, Milano, 2005.

PONTE DI PINO OLIVIERO, *Teatro della persona, teatri delle persone. Una riflessione sul teatro sociale e di comunità*, in <<ateatro Webzine di cultura teatrale>>, N. 139.7, al link <http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=139&ord=7> consultato il 3 febbraio 2015.

A. PONTREMOLI, *Itinerari di educazione teatrale nella scuola media*, SCUOLA E DIDATTICA, vol. XXX, n. 10, 1985, p. 49-63.

ID., *Comunità e rappresentazione/Community and Representation*, in Pontremoli A. (a cura di), *Teatro di Comunità*, Città di Torino – Stalker Teatro, Torino, 16-17 novembre 2001, Torino, 2002, p. 23-32-131-133.

ID., (a cura di) *Teatro di Comunità*, Comune di Torino – Stalker Teatro, Torino, 2002.

ID., *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, UTET Libreria, Torino, 2005. ID., *Danzare il corpo*, in RUFFINI P., *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Editoria & Spettacolo, ROMA, 2005, p. 253-270.

ID., *Corpo e teatro*, in PERINA R., *Teatro al limite. La passione dell'incontro e la mediazione socioeducativa*, QuiEdit, Verona, 2007, p. 81-87.

ID., *Per un teatro della persona. Il teatro sociale in una "società liquida"*, in A. DETTA, MALTESE F., PONTREMOLI A. (a cura di), *I teatri dell'abitare. Il cantiere Torino*, GRUPPO ABELE, Torino, 2008, p. 7-14.

ID., *Il teatro sociale*, in APPIANO A. (a cura di), *Senso comune e creatività. Nuove prospettive della comunicazione sociale*, Cartman, Torino, 2010, p. 47-54.

ID., *Il teatro sociale tra verità, rappresentazione ed etica*. COMUNICAZIONI SOCIALI, vol. 33, 2011, p. 142-147.

ID., *Teatro, corpo e cura*, in ROSSI GHIGLIONE A., *Teatro e salute. La scena della cura in Piemonte*, Ananke, Torino, 2011, p. 85-92.

ID., *Introduction to Social and Community Theatre*, in PESTOTNIK D. (a cura di), *Rising from the Crisis. "Caravan", Project of Community Theatre*, Maribor: Association for Culture and Education KIBLA, 2014, p. 32-34.

ID., *Logos e miracolo*, in BARLAAM L. (a cura di), *Il corpo pensante e la mente danzante*, Guaraldi, RIMINI, 2014, p. 9-14.

ID., *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, UTET Università, Torino, 2015.

ID., ROSSI GHIGLIONE ALESSANDRA, *Un lavoro drammaturgico che genera tessuto sociale. Elementi per un percorso in cui la comunità si fa autore e attore*, in ANIMAZIONE SOCIALE, vol. 11, 2005, p. 47-55.

ID., N. DE PICCOLI, *Un teatro per farsi comunità. Teatro Comunità tra coesione sociale e narrazione collettiva*, ANIMAZIONE SOCIALE, vol. 11, 2005, p. 40-46.

ID., NICOTERA R., NICOLICCHIA P., ALTINI PIETRO, ROSSI GHIGLIONE A., DIMONTE V., CIRIO L., *L'esperienza del laboratorio teatrale nella formazione degli studenti del corso di laurea in infermieristica di Torino. Dall'esperienza in aula alla cura a letto del malato*, in *Congresso internazionale Le sfide emergenti dell'infermieristica – Atti abstract e poster*. Trento, 19-20 Ottobre 2007, Trento, IPASVI Trento 2007.

ID., DETTA A., MALTESE F. (a cura di), *I teatri dell'abitare. Il cantiere Torino*, GRUPPO ABELE, Torino, 2008, p. 1-96.

ID., NICOTERA R., NICOLICCHIA P., ALTINI PIETRO, ROSSI GHIGLIONE A., DIMONTE V., CIRIO L., *I diari come strumento di analisi critica dell'esperienza di tirocinio clinico dal laboratorio teatrale al letto del paziente. La cura dell'altro attraverso la consapevolezza di sé*, in *XIV Congresso SIPeM – Immagini, parole e cura. TUTOR*, vol. 8, p. 82, Rimini, 20-23 febbraio 2008.

ID., NICOTERA R., NICOLICCHIA P., ALTINI PIETRO, ROSSI GHIGLIONE A., DIMONTE V., BORRACCINO A., *Formazione alle competenze relazionali. L'esperienza del laboratorio teatrale al Corso di Laurea in Infermieristica di Torino. TUTOR*, vol. 9, 2009, p. 113-120.

ID., NICOTERA RAFFAELA, ALTINI PIETRO, BORRACCINO ALBERTO, DIMONTE VALERIO, *L'esperienza teatrale nella formazione alle competenze relazionali: La valutazione del percepito degli studenti attraverso la tecnica del focus group*, in *XVI Congresso Nazionale della Società Italiana di Pedagogia Medica. TUTOR*, vol. 13, Garda, 14-17 novembre 2012 – Abstract in Atti di convegno 2013 p. 25-26.

POZZI EMILIO, MINOIA VITO, <<Catarsi-Teatri delle diversità>> rivista fondata nel 1996

POZZI EMILIO, MINOIA VITO (a cura di), *Di alcuni teatri delle diversità*, ANC Edizioni, Cartoceto (PS), 1999.

REDUZZI ELENA (a cura di), *È quel che è. Seminario sulle esperienze di Teatro e Handicap*, Edizioni della Provincia di Milano, Milano 1996.

RIZZO SCHETTINO RINO, BIANCHI LORETTA, *Il palcoscenico dei desideri. L'attività teatrale del C.S.E. di Pioltello*, Cooperativa Sociale Pensieri e Colori, Milano.

ROSSI GHIGLIONE ALESSANDRA, *Teatro e salute. La scena della cura in Piemonte*, Ananke, Torino, 2011.

ID., *Teatro sociale e di comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, Dino Audino, Roma 2013

ID., PAGLIARINO ALBERTO, *Fare teatro sociale*, Dino Audino, Roma 2007. SCHECHNER RICHARD, THOMPSON JAMES, *Why "Social Theatre"?*, *The Drama Review*, 48.3, NYU and MIT, 2004, pp.11-16.

SERAGNOLI DANIELE *Ascoltare l'altro. Teatro e handicap mentale: un laboratorio di sentimenti*, in POZZI EMILIO, MINOIA VITO (a cura di), *Di alcuni teatri delle diversità*, a c. di, Cartoceto (PS), ANC Edizioni, 1999, pp. 23-36 (già pubblicato in "Quaderni di Catarsi", n. 2, supplemento alla rivista *Catarsi*", n. 1, Marzo 1997)

ID., *Luoghi appartati ed "evidenza" del teatro*, in AA. VV. (a cura di), *Teatro e disagio. Primo censimento nazionale di gruppi e compagnie che svolgono attività con soggetti svantaggiati/disagiati*, promosso da ETI, ENEA, Università degli Studi di Urbino, Nuove *Catarsi – Teatri delle Diversità, Diverse Abilità*, s. l., s. e., 2003, pp. 23-33.

ID., *Sul teatro d'interazione sociale: ingrandimenti e primi piani*, in "Annali dell'Università di Ferrara. Sezione Storia", Ottobre 2004, n. 1, Firenze, Le Lettere, pp. 279-303.

ID. (a cura di), *Il teatro negli spazi aperti*, dossier in «*Prove di Drammaturgia*», VI, n. 1, Settembre 2000, pp. 17-24.

ID. (a cura di), *La svolta verso il sociale del Centro Teatrale di Ferrara*, prima parte, dossier in "Teatri delle diversità", n. 39, Ottobre 2006, pp. 43-46.

VALENTI CRISTINA, *Il cantiere del teatro in carcere*, in: A. ZANINI, *Alla luce delle prove. Il teatro nel carcere minorile di Bologna*, BOLOGNA, Bononia University Press, 2009, pp. 5 – 12.

ID., *STANZE DI TEATRO IN CARCERE 2012. INDAGINE SULLA VALUTAZIONE DELLE ATTIVITÀ. CARTELLONE DI TEATRO CARCERE IN EMILIA ROMAGNA.*, 2012.

ID., *Arte ed emozione dal sociale. Il teatro per l'educazione e l'inclusione*, «ATEATRO», 2012, 139.47 5/30/2012, pp. 1 – 5.

ZANLONGHI G. (a cura di), *Il teatro al lavoro*, numero monografico di <<Comunicazioni sociali>>, XXVII, maggio – agosto 2005.

2. Matrici ed origini del teatro sociale

ALIVERTI MARIA INES, *Jaques Copeau*, Editori Laterza, Bari, 1997. APOLLONIO MARIO, *Storia dottrina prassi del coro*, Morcelliana, Brescia, 1956. ID., *Scritti teatrali (1954 – 1959)*, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia, 1993.

ID., DALLA PALMA SISTO, FIASCHINI FABRIZIO, *Storia del teatro italiano*, nuova edizione integrata, prefazione di Sisto Dalla Palma, varianti e integrazioni a cura di Fabrizio Fiaschini. vol. 2 volumi, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2003.

BARBA EUGENIO, *La canoa di carta, trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna, 1993.

- ID., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano, 1985, 1996.
- BARKER CLIVE, *Theatre Games*, Eyre Methuen Ltd, England, 1977; ed. it. *Giochi di teatro. Strumenti per l'attore*, Bulzoni Editore, Roma, 2000.
- BINO CARLA MARIA, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del "teatro della misericordia" nel Medioevo (V-XIII sec.)*, Vita e Pensiero, Milano 2008.
- ID., *Rock Passion Live 2009*, in Fiaschini, F. (a cura di), *La lotta di Giacobbe. Inquietudini della fede nella scena contemporanea*, Titivillus, Pisa, 2013, p. 29- 49.
- ID., *Lo spettacolo inutile e la scena responsabile. Il teatro cristiano come relazione*, in *Il teatro e il sacro. Storie, riflessioni, esperienze*, Edizioni San paolo, Cinisello
- CARPANI ROBERTA, *Educazione, edificazione, intrattenimento: tracce di teatro nei monasteri milanesi in età spagnola*, in *Barocco Padano 7. Atti del XV Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII- XVIII*, Milano 14-16 luglio 2009, A.M.I.S., Como 2012, p. 701-742.
- CARPANI ROBERTA, PEJA LAURA, AIMO LAURA (a cura di), *Scena madre. Donne personaggi e interpreti della realtà*, Vita&Pensiero, Milano, 2014.
- CARPANI ROBERTA, *PERFORATING HISTORY. PRESENCE, STORYTELLING, TESTIMONY ANDTHEATRE IN "KAZAKHSTAN BODENPROBE" BY RIMINI PROTOKOLL*, <<Comunicazioni sociali>>, 2014; xxxiv (1), p. 81-92.
- CASCETTA ANNAMARIA (a cura di), *Il teatro verso la performance*, monografico di <<Comunicazioni Sociali>>, XXXVI, 2014.
- ID., PEJA LAURA (a cura di), *La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, Vita e Pensiero, Milano 2005.
- ID., PEJA LAURA (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Le Lettere, Firenze 2003.
- ID., PEJA LAURA (a cura di), *Elementi di drammaturgia*, ISU Università Cattolica, Milano 2002.
- CRUCIANI FABRIZIO, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Editoria & Spettacolo, Roma, 1985 (1°ed), rivista 2006.
- CRUCIANI FABRIZIO, FALLETTI CLELIA (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Il Mulino, Bologna, 1986. Balsamo 2013, p. 26-37, *Teatro e arti visive: intersezioni dell'ultimo Novecento. Premessa*, <<Comunicazioni sociali>>, 2010; XXXII (2), p. 119-122.
- CUPPONE ROBERTO, *Squarzina "comico della strada". Dalla compagnia sociale al circo della storia*, in PUPPA P. BIGGI M.I., (a cura di), *Luigi Squarzina studioso, drammaturgo e regista teatrale*, Accademia dei Lincei, Fondazione Cini, Venezia, 2013, p. 321-336.

DALLA PALMA SISTO, *Il teatro e gli orizzonti del sacro*, Vita e Pensiero, Milano 2004.

ID., *Apollonio e le poetiche teatrali del secondo dopoguerra*, in ANNONI CARLO (a cura di), *Istituzione letteraria e drammaturgia. Mario Apollonio (1901-1971). I giorni e le opere*. Atti del Convegno, Brescia-Milano, 4-7 novembre 2001, pp. 423-431.

ID., *La teatralità diffusa*, <<Comunicazioni sociali>>, XX, 1998, 2, p. 244.

ID., *La transizione teatrale*, <<Comunicazioni sociali>>, X, 1988, 2, pp. 101/103.

ID., *La poetica della persona e le istanze della corallità*, <<Comunicazioni sociali>>, VIII, 1986, pp. 238-246.

ID., *Teatro di ricerca e strategie educative*, <<Comunicazioni sociali>>, VII, 1985, p. 28-36.

DE MARINIS MARCO, *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo Teatro della Crudeltà (1945 – 1948)*, I Quaderni del Battello Ebbro, Bologna, 1999.

DE MARINIS, MARCO, *In cerca dell'attore, un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma, 2000.

DE MARINIS MARCO (a cura di), *Arti della scena, arti della vita*, numero monografico di “Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo”, N° 5, 2001.

DI PALMA GUIDO, *Prolegomeni allo studio della fabulazione. La voce del mito: oralità e racconto*, BIBLIOTECA TEATRALE, vol. 7, N.S., 1987, p. 105-144.

ID., *Il racconto come evento, in Il silenzio e la voce atti dei seminari di antropologia letteraria*, vol. 1, Provincia autonoma di Trento, Trento, 1990, p. 135-159.

ID., *Un testimone dell'apocalisse, Tradizione e invenzione nella fabulazione di Ascanio Celestini*, in PORCHEDDU ANDREA (a cura di), *L'invenzione della memoria, il teatro di Ascanio Celestini*, Il Principe Costante, Pozzuolo del Friuli, 2005, p. 85-112.

ID., *Peter Brook e la scena: dallo spazio della composizione allo spazio di relazione (1945-1962)*, CULTURE TEATRALI, vol. 15, 2006, p. 153-170.

ID., *La trasmissione dei saperi del corpo- trasformazione del modello pedagogico tradizionale dell'opera dei pupi di area palermitana*, in BIRBAUMER U., HUTTLER M., DI PALMA G., *Corps du Théâtre, organicité, contemporanéité, Interculturalité*, vol.1, Verlag Lehner / Wissenschaftsverlag, WIEN, 2010, p. 203-230. ID., *Dario Fo, l'invenzione della tradizione*, raleigh, Edizioni lulu, North Carolina, 2011.

ID., *Dario Fo und die italienische Theatertradition*, in Kirschstein Corinna, Hauck Sebastian (a cura di), *Akteure und ihre Praktiken im Diskurs*, Aufsätze, Universitätsverlag, Lipsia, 2012, p. 287-332.

- ID., *"La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera"* Jacques Copeau, Suzanne Bing e i Copiaus, in BIBLIOTECA TEATRALE, vol. 104, 2014, p. 13-51.
- ID. (a cura di), *Un'avventura pedagogica. Jacques Copeau e Suzanne Bing*, BIBLIOTECA TEATRALE, Bulzoni, Roma, 2014, p. 1-142.
- ID., BIRBAUMER ULF, HÜTTLER MICHAEL (a cura di) *Corps Du Théâtre / Il Corpo Del Teatro. organicité, contemporanéité, interculturalité / organicità, contemporaneità, interculturalità*, dii AA. VV.. vol.1, Verlag Lehner / Hollitzer Wissenschaftsverlag, WIEN, 2010, p. 1-255.
- FINK EUGEN, *Spiel als Weltsymbol*, W. Kohlhammer GmbH, Sturrgart, 1960; ed. it. *Il gioco come simbolo del mondo*, Hopeful Monster editore, Firenze, 1990.
- FIASCHINI FABRIZIO, *Dionysus in 69. Richard Schechner tra teoria e prassi della performance*, in *Performance e Performatività*. Atti del V Convegno Annuale della COMPALIT (Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura) Messina 12-20 novembre 2010, MANTICHORA, vol. I, 2011, p. 238- 261.
- ID., *Una danza sull'orlo della vita*, in Bionda Nicola, Gualdoni Chiara (a cura di), *Visioni incrociate. Pippo Delbono tra cinema e teatro*, vol. 96, Titivillus, CORAZZANO, 2011, p. 107-120.
- ID., *Dancer au coeur de la vie: le théâtre de Pippo Delbono*, in Suutela Hanna (a cura di), *Utopie et pensée critique dan le processus de création théâtrale*, Actes du Colloque de Tampere . Tampere (Finlandia), 20-23 ottobre 2010, Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 89-104.
- ID., *The End*, in Fiaschini Fabrizio, *La lotta di Giacobbe. Inquietudini della fede nella scena contemporanea*, vol. 119, Titivillus, CORAZZANO (PI), 2013, p. 73-88.
- GHIGLIONE ALESSANDRA, FIASCHINI FABRIZIO, BALIANI MARCO, *Racconti a teatro*, Loggia de' Lanzi, Firenze, 1998.
- GROTOWSKI JERZY, *Towards a Poor Theatre*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1968; ed. it. *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970.
- LE BRETON DAVID, *Anthropologie du corps et modernité*, Presses Universitaires de France, Paris, 2000; ed. it. *Antropologia del corpo e modernità*, Giuffrè Editore, Milano, 2007.
- LECOQ JACQUES, *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Actes Sud-Papiers, Arles, 1997; ed. it. *Il corpo poetico. Un insegnamento della creazione teatrale*, Ubulibri, Milano, 2000.
- LEVI-STRAUSS CLAUDE, *La voie des masques*, Librairie plon, Paris, 1979; ed. it. *La via delle maschere*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1985.
- MELCHIORRE VIRGILIO, CASCETTA ANNAMARIA (a cura di), *Il corpo in scena*, Vita e pensiero, Milano, 1983.

MERLI CHIARA (a cura di), *Il CRT, Centro di Ricerca per il Teatro*, Quaderni di Gargnano, Bulzoni Editore, Roma, 2007.

PANDOLFI VITO, *Regia e registi nel teatro moderno*, Universale Cappelli, Bologna, 1973.

PEJA LAURA, *Il teatro di Dacia Maraini*, in AIMO L., FRATTALI A. (a cura di), *Il teatro al femminile: declinazioni e incroci di due differenze*, «Comunicazioni Sociali», XXXIV (2012), 1, pp. 115-135.

ID., *Beckett maestro d'attori. Sulle tracce del pre-espressivo nell'opera di Beckett*, in *Studi in onore di Ferruccio Marotti*, n. speciale «Biblioteca teatrale», vol 93-94, 2010 [ma 2012], pp. 149-167.

ID., *Autentiche finzioni e finte autenticità: gli sconfinamenti tra vita e arte nel teatro di Dario Fo e Franca Rame* in BARSOTTI A., MARINAI E. (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2011, pp. 68-80.

ID., *Voce, memoria, identità: per un profilo del teatro di narrazione di "seconda generazione"*, in AROLDI P. (a cura di), *Media + Generations. Identità generazionali e processi di mediatizzazione*, Vita e Pensiero, Milano 2011, pp. 315-328.

L. PEJA, *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*, Le Lettere, Firenze 2009

ID., *La questione del Vietnam nella scrittura collettiva firmata da Peter Brook*, in CASCETTA A., PEJA L. (a cura di), *La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 97-143.

L. PEJA (a cura di), *1993-2003: a dieci anni dalla morte un pensiero a Giovanni Testori*, sezione monografica di «Comunicazioni Sociali», XXIV (2002), 3, pp. 367- 439 (comprende la trascrizione dell'"inedito" di Testori: La parola, come? Tre conversazioni di Giovanni Testori, pp. 372-394).

ID., CASCETTA ANNAMARIA, (a cura di), *La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, Vita e Pensiero, Milano 2005.

ID., CASCETTA ANNAMARIA, (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Le Lettere, Firenze 2003.

ID., CASCETTA ANNAMARIA, (a cura di), *Elementi di drammaturgia*, ISU Università Cattolica, Milano 2002.

RICHARDS THOMAS, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano, 1993.

SCHALL EKKEHARD, *Meine Schule des Theaters. Seminare – Vorlesungen – Demonstrationen – Diskussionen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Maim, 2001; ed. it. *La mia scuola di teatro. Seminari, lezioni, dimostrazioni, discussioni*, Ubulibri, Milano, 2004.

SCHECHNER RICHARD, *La teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni, Roma, 1984.

ID., *Magnitudini della performance*, Bulzoni, Roma, 1999.

TURNER VICTOR, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts journal Publications, New York, 1982; ed. it. *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986.

ID., *The Anthropology of Performance*, Paj Publications, New York, 1986; ed. it. *Antropologia della performance*, Società Editrice Il Mulino, Bologna, 1993.
AA.VV. *Il teatro e il sacro. Storie, riflessioni, esperienze*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo, 2013

3. Teatro dell'Oppresso

BOAL AUGUSTO, *Il teatro degli oppressi. Teoria e pratica del teatro latino- americano*, Feltrinelli, Milano, 1977.

ID., *Stop: C'est Magique*, Hachette, Paris, 1980.

ID., *Games for Actors and Non Actors*, Routledge, London-New York, 1992.

ID., *Il poliziotto e la maschera. Giochi, esercizi e tecniche del teatro dell'oppresso*, la Meridiana, Molfetta BA, 1993.

ID., *L'arcobaleno del desiderio*, la Meridiana, Molfetta BA, 1994. ID., *Legislative Theatre*, Routledge, London, 1998.

ID., *Dal desiderio alla legge. Manuale del teatro di cittadinanza*, la Meridiana, Molfetta BA, 2002.

ID., *L'Estetica dell'Oppresso. L'Arte e l'Estetica come strumenti di libertà*, La Meridiana, Molfetta BA, 2011.

BOAL AUGUSTO, JACKSON ADRIAN, *Aesthetics of the Oppressed*, Paperback, London, 2006.

MELLI CLAUDIA, *Augusto Boal o l'Arcobaleno del desiderio*, in "Teatro e Storia", annali 2, pp. 231-240.

SCHININÀ GUGLIELMO, *Storia critica del Teatro dell'Oppresso*, ed. La Meridiana, Molfetta BA, 1998.

4. Applied Theatre and Performance

ALTER Jean, *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, University of Pennsylvania Press, USA, 1990.

COHEN-CRUZ Jan, *Engaging Performance: Theatre as Call and Response*, Ed. Routledge, London and New York, 2010.

- FISCHER-LICHTE Erika, ARJOMAND Minou, MOSSE Ramona, *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grund Lagen des Fachs*, Narr Francke Attempto, Verlag GmbH KG 2009; english language version *Theatre Studies: An Introduction*, Ed. Routledge, Oxon UK and New York USA, 2014.
- GALLAGHER Kathleen, NEELANDS Jonothan, *Drama and Theatre in Urban Contexts*, Ed. Routledge Oxon UK and New York USA, 2013.
- IGWEONU Kenechukwu, *Trends in Twenty-first Century African Theatre and performance*, Ed Rodopi, Amsterdam-New York, 2011.
- JACKSON ANTHONY, *Theatre, education and the making of meanings. Art or instrument?* Manchester University Press, Manchester and New York, 2007.
- JEFFERS Alison, *Refugees, Theatre and Crisis: Performing Global Identities*, Palgrave Macmillan, Hampshire UK and New York USA, 2012.
- MCCARTHY Julie, GALVAO Karla, *Enacting Participatory Development: Theatre- based Techniques*, Ed. Earthscan, London UK and Sterling USA, 2004.
- NICHOLSON Helen, *Applied drama: The gift of theatre*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2005.
- PAGE Philippa J., *Politics and Performance in Post-dictatorship Argentine Film and Theatre*, Ed. Boydell&Brewer Ltd, Suffolk (UK) and New York, 2011.
- PRENDERGAST Monica, SAXTON Juliana, *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*, Ed. Intellect, Bristol UK and Wilmington US, 2009.
- PRENTKI Tim, PRESTON Sheila, *The Applied Theatre Reader*, Ed. Routledge, Oxon UK and New York USA, 2009.
- PRENTKI Tim, SELMAN Jan, *Popular Theatre in Political Culture: Britain and Canada in focus*, Ed. Intellect, Bristol UK and Wilmington US, 2000.
- RAE Paul, *Theatre and Human Rights*, Palgrave Macmillan, Hampshire UK and New York USA, 2009.
- SHAUGHNESSY NICOLA, *Applying Performance. Live Art, Socially Engaged Theatre and Affective Practice*, Palgrave Macmillan, 2012, 312pages - ISBN 9780230241336.
- SNYDER-YOUNG Dani, *Theatre of Good Intentions: Challenges and Hopes for Theatre and Social Change*, Ed. Palgrave Macmillan, 2013.
- TAYLOR PHILIP, *Assessment in art education*, Heineman, Portsmouth (NH) USA, 2006.
- THOMPSON James, *Dipping Up Stories: Applied Theatre, Performance and War*, Manchester University Press, UK, 2005.

VÁSQUEZ Eva Cristine, *Pregones Theatre: A Theatre for Social Change in the South Bronx*, Ed. Routledge, Oxon UK and New York USA, 2003.

WHITE Gareth, *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the invitation*, Palgrave Macmillan, Hampshire UK and New York USA, 2013.

5. Psicologia, psicoterapia e teatro

BORIA GIOVANNI, *Tele. Manuale di psicodramma classico*, Franco Angeli, Milano, 1983.

DE LEONARDIS PAOLA, *Che cosa succede nella sessione psicodrammatica? Le funzioni psicoterapeutiche attivate in psicodramma: proposta di uno schema di analisi del processo di cambiamento*, in “Psicodramma classico. Quaderni della associazione italiana psicodrammatisti moreniani”, anno XV, N° 1-2, Milano, Novembre 2013, ISSN 2239- 0154; pp. 9-48.

DOWNING GEORGE, *The Body and the Word. A Direction for Psychotherapy*, 1995; ed. it. *Il corpo e la parola*, Astrolabio – Ubaldini Editore, Roma, 1995.

ID., *Il corpo dell'attore tra persona e personaggio*, in *La corporeità nelle artiterapie*, Lecco, s.e., 2004, pp. 37-41. Collana Quaderni del Centro di Formazione nelle Artiterapie, n.1.

FIASCHINI FABRIZIO, *Ritorno alle origini: setting e laboratorio teatrale nel primo Novecento*, in *Le artiterapie a confronto: il setting*, Centro di Formazione nelle Artiterapie, Lecco 2005, pp. 38-41. Collana Quaderni del Centro di formazione nelle Artiterapie, n.2).

ID., *Posta aerea, I sentieri di pollicino, L'Olimpo*, in Pitruzzella Salvo, Bonanomi Claudio (a cura di), *Esercizi di creatività. Ottanta attività tratte dalle Artiterapie per sviluppare le potenzialità creative*, Franco Angeli, Milano, 2009, p. 173-182.

ID., *Creativity and Scenic Presence: the Secrets of Disabled Actors*, DRAMATHERAPY, vol. 34, 2012, p. 20-26.

FRANCESETTI G., GECELE M., GNUDI F., PIZZIMENTI M. (a cura di), *La creatività come identità terapeutica*, Franco Angeli, Milano 2011.

GIANI GALLINO TILDE, *Il bambino e i suoi doppi. L'ombra e i compagni immaginari nello sviluppo del Sé*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993.

GUGLIELMIN MARIA SILVIA, *La ricerca scientifica in psicodramma. Strumenti utili per attivare iniziative di ricerca in ambito psicoterapeutico e in contesti formativi*, in “Psicodramma classico. Quaderni della associazione italiana psicodrammatisti moreniani”, anno XV, N° 1-2, Milano, Novembre 2013, ISSN 2239- 0154; pp. 71-89.

MASSAGRANDE RAFFAELLA, *Lo psicodramma. La terapia teatrale come risoluzione del conflitto psichico*, Xenia, Milano, 2000.

MCDUGALL JOYCE, *Théâtres du Je*, Editions Gallimard, Parigi, 1982; ed. it. *Teatri dell'io. Illusione e verità sulla scena psicoanalitica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1988.

MCDUGALL JOYCE, *Theaters of the body*, Free Association Books, London, 1989; ed. it. *Teatri del corpo. Un approccio psicoanalitico ai disturbi psicosomatici*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1990.

NAVA GIULIO, *Il teatro degli affetti. Azione, costruzione e progetto dell'arte teatrale*, Sugarco, Milano, 1998.

PETRELLA FAUSTO, *La mente come teatro: antropologia teatrale e psicoanalisi*, Centro scientifico torinese, Torino, 1985.

PITRUZZELLA SALVO, *Persona e soglia. Fondamenti di Drammaterapia*, Armando editore, Roma, 2003.

ID., *Manuale di teatro creativo*, Franco Angeli, Milano, 2005.

RUGGIERI VEZIO, *L'identità in psicologia e teatro*, Edizione Scientifica Ma.Gi., Roma, 2001.

SACCHETTI GIOVANNI LAURO (a cura di), *Setting arteterapeutici e clinica sociale. Interventi in ambito comunitario residenziale geriatrico e psichiatrico*, Fantigrafica, Cremona, 2002.

TRINCI MANUELA (a cura di), *Il bambino che gioca*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993.

JENNINGS SUE (a cura di), *Dramatherapy and Social Theatre. Necessary dialogues*, Routledge, London and New York, 2009.

6. Sociologia del teatro e strumenti di indagine sociologica

BALDRY ANNA, *Focus gorup in azione. L'utilizzo in campo educativo e psicosociale*, Carocci Editore, Roma, 2005.

BAUMANN ZYGMUNT, *Missing Community*; ed. It. *Voglia di comunità*, Gius. 21, Laterza e figli, Roma – Bari, 2001.

BAUMANN ZYGMUNT, *Homo consumens. Lo sciame inquieto dei consumatori e la miseria degli esclusi*, 2006 Zygmunt Baumann, ed. it. Edizioni Erickson, Trento, 2007.

D'AMBROSIO Cleopatra, MARITAN Nicoletta (a cura di), *Interventi di comunità. La progettazione e la realizzazione di "contesti" riabilitativi e terapeutici per adolescenti e giovani in difficoltà*, Atti del convegno, vol. II, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 1987, 2 vol.

DUBOIS JEROME, *La mise en scène du corps social. Contribution aux marges complémentaires des sociologies du heater et du corps*, L'Harmattan, Parigi, 2007.

DUVIGNAUD JEAN, *Recherches pour une description sociologique de l'étendue scénique*, <<Cahiers Internationaux de Sociologie>>, vol. XVIII, janvier-juin, 138- 159, 1955.

DUVIGNAUD Jean, *Les ombres collectives. Sociologie du theater*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965; trad. It. *Le ombre collettive. Sociologia del teatro*, Officina Edizioni, Roma, 1974.

DUVIGNAUD Jean, *L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédién*, Edition Gallimard, Paris, 1965; trad. it. *Sociologia dell'attore*, Ghisoni editore, Milano, 1977.

FRISINA ANNALISA, *Focus group. Una guida pratica*, Il Mulino, Bologna, 2010.

GOFFMAN, ERVING, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor, Garden City, New York. 1959; trad. It. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1969.

ID. *Encounters: two studies in the sociology of interaction*, Bobbs-Merill, Indianapolis, 1961; trad it. *Espressione e identità. Gioco, ruolo, teatralità*, Mondadori, Milano, 1979.

GURVITCH GEORGES, *Sociologie du théâtre*, <<Le lettres nouvelles>>, année IV, n. 35, février 1956, p. 196 – 210. Trad. It. Di Marco Serino, *Sociologia del teatro*, Edizioni Kurumuny, Calimera (Le), 2011.

KANEKLIN Cesare, D'AMBROSIO Cleopatra (a cura di), *Interventi di comunità. La progettazione e la realizzazione di "contesti" riabilitativi e terapeutici per adolescenti e giovani in difficoltà*, Atti del convegno, vol. I, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 1987, 2 vol.

MELDOLESI CLAUDIO, *Ai confini del teatro e della sociologia*, in *TEATRO E 22 STORIA*, anno I, n° 1, ottobre 1986, p. 77-151.

LIONETTI ROBERTO (a cura di), *Lineamenti di metodologia della ricerca partecipativa*, "Quaderni CIESSE. Centro servizi volontariato del Friuli Venezia Giulia", N° 5 Tergeste Grafica e Stampa, Trieste, 2006.

TOTA ANNA LISA, *Etnografia dell'arte: per una sociologia dei contesti artistici*, Ledizioni, Milano, 2011, ISBN 9788895994338

TROMBETTA CARLO, ROSIELLO LOREDANA, *La ricerca-azione. Il modello di Kurt Lewin e le sue applicazioni*, Erickson, Trento, 2000.

WALLON EMMANUEL, *Sociologie du theatre*, in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 2008.

7. La ricerca sul teatro sociale

DONOVAN CLAIRE, *The Australian Research Quality Framework: A live experiment in capturing the social, economic, environmental, and cultural returns of publicly funded research*, New Directions for Evaluation, 118, 2008, P. 47–60.

DUNCAN SOPHIE, SPICER SUZANNE, *The engaging researcher*, Careers Research and Advisory Centre (CRAC), 2010, estremo il 4 gennaio al link <http://www.bris.ac.uk/researchstaff/yourcareer/vitae-booklets/engaging-researcher.pdf>

HOLBROOK BRITT, FRODMAN ROBER, *Peer review and the ex ante assessment of societal impacts*, *Research Evaluation*, 20(3), 2011, P. 239–246.

PIAZZA STEFANO, MATTEUCCI MARIA CRISTINA, *La valutazione d'impatto socio-economico e culturale della ricerca nelle scienze umane e sociali: uno studio di caso in una Università del Regno Unito*, *A Journal on Research Policy & Evaluation* 1, 2015, al link riviste.unimi.it/index.php/roars/article/download/4318/4801

RIVISTE

Applied Theatre Researcher Journal
The Drama Review
Research in Drama Education
Theatre Research International
Catarsi. I teatri delle diversità
Sipario
Teatro e Storia
Ateatro.org

2. Links de videos de las compañías analizadas en esta tesis

1. Compagnie des Arts Exilio:

Las obras de esta compañía pueden consultarse en el archivo documental de la Escuela de Teatro de la P. U. Católica de Chile, dirigido por María de la Luz Hurtado. Otras obras presentadas desde el año 1999 al año 2014, solo se encuentran en poder del director.

Algunos fragmentos de las últimas apariciones de Alberto Kurapel en sus unipersonales se encuentran en:

Nomads Land (2015) <https://vimeo.com/109553376>

Geografía de ausencias (2017-2018) <https://vimeo.com/251749034>

2. Teatro Nucleo

La página web de la compañía es: <http://www.teatronucleo.org/?lang=es>

Algunos fragmentos de obras se encuentran en:

Herodes o il massacro degli innocenti (1977) https://www.youtube.com/watch?v=06fdq_ehUDE

Quijote (1995) <https://www.youtube.com/watch?v=KWDHquPDIfk>

Francesco (1993) <https://www.youtube.com/watch?v=kAVyorhZx24>
Domino (2018) <https://www.youtube.com/watch?v=ooETWpurPxx>

3. Teatro dell'Argine

La página web de la compañía es: <https://www.teatrodellargine.org/site/lang/it-IT/page/39/show/724>

Algunos fragmentos de obras se encuentran en:

Nel paese dei Pinocchi (Esodi, 2016) https://www.youtube.com/watch?v=G6QPS_rZIJw
L'eredità di Babele (Esodi, 2017) <https://www.youtube.com/watch?v=neV3ztQ4xfc>

4. Cantieri Meticci

La página web de la compañía es: <https://www.cantierimeticci.it>

Algunos fragmentos de obras se encuentran en:

Il violino del Titanic (2015) <https://www.youtube.com/watch?v=H4G2Av0mJkQ>
(otro fragmento) <https://vimeo.com/132359485>
Calibano (2016) <https://www.youtube.com/watch?v=ID3v-ZTNyBI>
Gli acrobati (2016) <https://www.youtube.com/watch?v=CcJ57byOzFc>