



Desmontando escenas: estrategias performativas de investigación y creación¹

Ileana Diéguez

(Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa – CONACYT, México)

En América Latina, la investigación, más que una opción, ha sido una manera de plantearse y de reinventarse el teatro para quienes eligieron el camino alternativo de los teatros independientes desde la segunda década del siglo XX. Y estos procesos de búsquedas de otros lenguajes escénicos y dramáticos, de otros temas y puntos de vista, de otras formas de producción y comunicación desplegadas por los grupos independientes, constituyeron las verdaderas escuelas para muchos teatreros y teatristas.

En el contexto de una teatralidad que se había desmarcado de las formas tradicionales de producción y representación; que había generado la creación en grupo, las dramaturgias colectivas, las escrituras escénicas y corporales en diálogo con algunas prácticas de las culturas populares, con los dramas sociales, y que cada vez más se fue abriendo a la contaminación de discursos estéticos no legitimados por la convención teatral occidental, nació la práctica de mostrar procesos de trabajo.

En las "Notas sobre los trabajos-1991", Miguel Rubio apuntaba:

Esta temporada tiene un arranque distinto, no empieza propiamente con el espectáculo sino con la reflexión que hace una actriz acerca de los fundamentos de su trabajo. Para muchos puede parecer extraño, pero en la lógica del vínculo que tenemos con el público nos parece pertinente. Partimos de que el espectador que viene a vernos no está interesado solamente en los resultados sino también en los procesos. El

¹ Este trabajo, junto a los demás que componen el dossier del presente número de telondefondo.org, fue expuesto en el Seminario Internacional "Las artes escénicas como práctica de investigación. La transformación de los espacios académicos y artísticos (1990-2010)", organizado por el Institut del Teatre (Barcelona) y el Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC (Madrid), Línea de investigación "Texto, imagen e historia cultural", Proyecto: "Imaginaris sociales en las culturas de la globalización. Documentación y análisis de la creación escénica en Iberoamérica (1999-2010) (HAR 2008-06014-C02/ARTE), realizado en Barcelona, del 26 al 28 de mayo de 2010.



público debe saber lo que su presencia motiva en los actores, cómo no se puede imaginar un espectáculo sin imaginar un espectador. Para esa comunicación trabajamos, para que exista ese momento que hace que el hecho teatral sea posible. "Una actriz se prepara" pretende compartir que el actor o la actriz antes que un ser intuitivo, talentoso, especial, etc., antes que nada es un ser humano que trabaja y cada aspecto de su trabajo tiene una razón.²

Miguel Rubio, director de *Yuyachkani*, se refería a la demostración de trabajo de Ana Correa, integrante del grupo, en la cual se mostraba el conjunto de prácticas, disciplinas y estrategias que conforman el quehacer escénico de una actriz. Se trataba de actores que no sólo presentaban resultados, sino compartían los procesos de búsqueda, investigación, entrenamiento y construcción, integrándolos en un evento artístico-pedagógico. Esta práctica se fue desarrollando en la escena latinoamericana independiente, en diálogo con las demostraciones de trabajo de los actores del *Odin Teatret*. De manera que mostrar los procesos y no sólo los resultados del trabajo de investigación y creación escénica fue constituyendo una tipo de presentación esencialmente performativa y pedagógica.

Cada una de aquellas experiencias fueron un privilegio para cualquier persona interesada en conocer los mecanismos y referentes poéticos de los hacedores escénicos. Como también contribuyeron a definir la práctica de los investigadores teatrales interesados en la artesanía escénica, en vincularse a los procesos vivos de la teatralidad, en indagar fuera de los espacios conocidos o seguros, de las bibliotecas o archivos que tan a menudo y erróneamente separan actores, investigadores y teóricos.

Cuando los creadores optan por compartir sus procesos de trabajo emprenden itinerarios arriesgados, en una dirección muy distinta al montaje o representación de un texto previo. Lo que se decide compartir o mostrar no es una técnica o regla de cómo hacer el *trabajo de mesa* para interpretar el texto, o cómo repartir los papeles entre los actores y marcar un trazo escénico. El sustento de estas demostraciones está en los procesos de investigación, acumulación y creación de los actores, en diálogo con sus colaboradores o directores. Esos caminos de

² En Miguel Rubio, *Notas sobre teatro*, Lima-Minneapolis, Yuyachkani-University of Minnesota, 2001, p. 88.



búsquedas, de experimentación, hallazgos, dudas, reflexiones, donde se integran saberes culturales, aprendizajes espirituales e intelectuales, riesgos corporales y confrontaciones humanas, es lo que un grupo de creadores decide compartir amplia o mesuradamente. De allí que estas experiencias contribuyen a desarrollar el horizonte de estrategias poéticas, ponen en cuestión los tradicionales cánones, abren puertas, oxigenan los marcos artísticos y muy especialmente proponen nuevos retos a quienes estudian y reflexionan en torno a la escena.

Las demostraciones de los procesos de investigación de actores/actrices en Latinoamérica fueron generando procesos escénicos en los cuales se comenzó a utilizar el término *desmontaje*. Con este nombre se presentó la elaborada sesión de trabajo que Víctor Varela y el *Teatro Obstáculo* desarrollaron durante el X Taller de la *Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe, EITALC*, en 1993, en La Habana³. En 1995, cuando tuvo lugar el XVI Taller de la *EITALC* en Lima, el grupo anfitrión convocó bajo el título: *Desmontaje: Encuentro con Yuyachkani*. De manera que el procedimiento de desmontar se abría a la experiencia en el tiempo y a todo el universo de trabajo de un grupo teatral.

La palabra *desmontaje* ha sido depositaria de múltiples resonancias, teóricas y prácticas. Además de tener como antecedente las demostraciones de trabajo realizadas por actores y directores latinoamericanos, como por los integrantes del *Odin Teatret* desde los años ochenta; carga también una serie de implicaciones teóricas desarrolladas desde las márgenes del teatro, y específicamente desde la filosofía y las teorías literarias.

En la problematización del término *déconstruction* – a partir de la traducción de los conceptos heideggerianos de *Destruktion* y de *Abbau-*, Jacques Derrida consideraba la acción de descomponer y desmontar estructuras.⁴ La *deconstrucción* remite a una práctica filosófica y política aplicada a textos de la lingüística, la literatura, el arte, la religión, la filosofía, evidenciando los sistemas de poder que los habitan. Surgida en el contexto estructuralista, la palabra implicaba cierta atención a las estructuras; pero, en un gesto también antiestructuralista, apuntaba

³ Este desmontaje se realizó en torno al proceso de trabajo de *Segismundo exmarqués*, que en ese entonces era la creación más reciente del *Teatro Obstáculo*.

⁴ "Carta a un amigo japonés". *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A., 1997.



a las acciones de descomponer y desedimentar las estructuras afianzadas en los modelos. Su imposible vínculo a una "hermeneútica teológica"⁵ me interesa como referente para un desplazamiento hacia la escena no-teológica, donde se desmontan sistemas de una jerarquizada e institucionalizada forma de hacer.

La "escena teológica", que la mirada deconstruccionista de Derrida problematizara a la luz de los manifiestos artaudianos⁶, es también el territorio transgredido por los creadores que han hecho de la investigación una estrategia fundamental para desarrollar procesos experimentales de creación, al margen del patrón común, sin pretender reproducir un sistema teatral teológico, sino más bien desmontando su axiomática institucional.

Desmontar no es deconstruir, en apego al término derrideano, pero el propósito de desmontar procesos teatrales pone en tela de juicio el sistema estructural al someterlo a la mirada de los otros sin pretender perpetuar modelos, colocando en el terreno de la discusión la consistencia dura de las categorías, de las poéticas y de los sistemas cerrados de valoración y pensamiento. Se trata de procesos más cercanos a las inmersiones indagatorias, a los azares y pequeños hallazgos, y de ninguna manera pretenden totalizar la experiencia creativa. En cada uno de estos procesos, la investigación ha sido una experiencia particularizada por las necesidades prácticas, culturales y sociales de cada contexto representacional.

Al insistir en la densidad de los discursos corporales y escénicos, no matizados por relatos o anécdotas para ser contadas, los actores y creadores que optaban por desmontar los dispositivos implicados en sus procesos artísticos, actúan especialmente como *performers* productores de texturas y discursividades propias. En las operaciones que buscan develar los mecanismos disparadores de *teatralidad*, se instala la dimensión performativa. El cuerpo como plataforma, pero también como medio para producir una escritura esencialmente corporal, una partitura de acciones no matizadas por un texto dramático a representar.

Los desmontajes comenzaron a ser como *performances pedagógicas* en tanto tenían la intención de visibilizar los recorridos, los dispositivos, los tejidos

⁵ Raymundo Mier, "Incidencias: El deconstruccionismo en juego". *Cábala y deconstrucción*. Barcelona: Azul, 1999; p. 143.

⁶ Jacques Derrida. "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación". *La escritura y la diferencia*. Barcelona Anthropos, 1989.



escénicos; siempre a partir de partituras propuestas y desarrolladas, primordialmente por los actores en diálogo con los directores. Y si devinieron un *espectáculo* que complementaba el repertorio de los grupos, eran sobre todo *performances* que evidenciaban la complejidad poética y técnica de los creadores escénicos.

En contextos más apegados a la tradición de la escena teológica, a la práctica de las compañías institucionales que representan también un discurso artístico unívoco; pretender desmontar los discursos y estructuras entronizadas devino un desensamblaje político de las jerarquías representacionales, pues sin duda, ello implicaba desmontar el sistema de la práctica oficial y el cuerpo mismo de la representación legitimado por modelos dramatúrgicos y escénicos.

Este deshilar los tejidos representacionales es una operación fundamental para problematizar la cómoda clasificación de disciplinas y saberes. De manera simplista, la *mise en abyme* de la representación que designa un sistema de representantes⁷, ha sido clasificada como la escena de la representación, reservada al teatro por excelencia. En el otro extremo se colocaba el poder evanescente de la presencia, la apuesta al *in situ* y la efimeridad del arte de los *performers*. Fácil encajonamiento que abría la polémica entre los poetas y los sádicos, y que en la propia acción de sus practicantes se ponía bajo sospecha, se transgredía y hasta se reflexionaba. Lorena Wolffer como Guillermo Gómez Peña desmontan el fundamentalismo de la presencia y performean desde la simulación, la representación o incluso la teatralización. Ana Correa, Teresa Ralli o los integrantes del *Teatro Ojo* en México han optado por ejecutar acciones, por dar lugar a las escrituras corporales del *performer*, a la caminata en tiempo real en los laberintos de una ciudad, más que a representar la cadena de ficciones que anudarían personajes y actores.

⁷ Para decirlo con palabras de Derrida: "Representar por medio de los representantes, directores o actores, intérpretes sometidos que representan personajes que, en primer lugar mediante lo que dicen, representan más o menos directamente el pensamiento del 'creador'. Esclavos que interpretan, que ejecutan fielmente los designios provisionales del 'amo'" (Derrida, "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación". *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989, p. 322)



En marzo de este año (2010), *Teatro Ojo* realizó el *Proyecto Estado Fallido*, 1. *Pasajes*, a partir del mítico *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin. Partiendo de la dinámica situacionista de *la deriva*, el colectivo se propuso “deslizar sobre la Ciudad de México” fragmentos del texto de Benjamin mediante “recorridos, acciones, objetos, imágenes, y documentos en los pasajes comerciales del Centro Histórico”. En la idea misma de pasaje se sugería la “posibilidad de articular alegorías capaces de revelar un escenario histórico fantasmal”. A partir de los itinerarios sugeridos en una colección de postales, la ciudad se convertía en escenario distribuido en cuatro exhibidores fijos y seis ambulantes a lo largo de los pasajes América (calle Madero), Pasaje Catedral (calle República de Guatemala), Pasaje Monte de Piedad (calle Palma), Pasaje de la Santísima (calle Emiliano Zapata), Pasaje Slim (Corregidora), Pasaje de la Alhóndiga (Plaza Alonso García Bravo). Con este proyecto *Teatro Ojo* invitaba a los paseantes a perderse por las calles del Centro Histórico, a atravesar sus pasajes y estar atento a encontrarse y/o descubrir las distintas y minimalistas intervenciones escénicas, visuales y sonoras que habían generado.

Las acciones de *Teatro Ojo* entran en el campo expandido de lo escénico si pensamos el *espacio escénico* como aquel que puede emerger en una intervención urbana, una obra arquitectónica o una instalación visual, donde sucede la construcción de una *situación poética* para ser mirada o performeada por otros. En el trabajo de *Teatro Ojo* se observa un adelgazamiento de los dispositivos representacionales tradicionales; incluso, un debilitamiento extremo de la voluntad de representar o de escenificar mediante el principio de sustitución y/o de *mimesis*. Se trata de intervenciones en espacios públicos, cerrados y abiertos, que recurren a dispositivos ligeramente instalacionistas, o performativos: disposición de objetos y accionar de cuerpos sin ninguna pretensión de ficcionalización (salvo breves instantes) en lugares no enmarcados para escenificar

Desmontar la representación, los arquetipos representacionales, es quizás una manera de detonar la problematización que expone los vínculos entre representados y representantes, entre personajes, actores y *performers*. Pero desmontar esos arquetipos es poner en duda ciertas palabras legitimadas por los saberes y espacios de poder. Poner en duda la certeza del constructo teatro, o la



inapresable radicalidad de la *performance*. Poner en duda la idea misma de arte, la eficacia poética, la contemplación sublimadora. Los mitos del arte y de los artistas son también relatos a representar en el gran teatro, incluso cuando se destronan personajes pero se resguarda el territorio del arte. Visibilizar los dispositivos, los detonadores de una acción, las pasiones y razones de su construcción, puede implicar un desmadejamiento de ciertas clasificaciones, o de ciertos consensos tácitos. Por ejemplo, cuando un creador se asume también como activista se enuncian bordes o intersticios incómodos.

Durante la presentación de su último proyecto, *Expuestas: registros públicos*, Lorena Wolffer sugería la posibilidad de moverse en un *tercer espacio*, en una zona no resguardada por y para el arte. Durante tres años había acompañado a mujeres refugiadas en centros en los cuales estaban temporalmente (tres meses) protegidas de la violencia familiar. Las acciones realizadas por Lorena Wolffer desde las estrategias del arte habían consistido en hacer visible esa realidad y en detonar la silenciosa aceptación de los hechos en la rutina de la ciudad. Detonar, activar preguntas, incomodar el silencio, exponer y circular las evidencias. Más que una actuación de *performer* había sido una especie de incomodadora social, coordinando acciones y escrituras públicas, realizando encuestas, solicitando y recibiendo objetos y testimonios para ser expuestos como evidencias. Arte o activismo en el ilimitado espacio de una ciudad. Ya no se transgreden las disciplinas para tejer en los bordes artísticos donde lo híbrido es un índice de negociadora pertenencia a los complejos territorios del arte. Lo que se enuncia es otro lugar, otro accionar que no produce residuos para contemplar.

Las prácticas artísticas contemporáneas han dislocado todas las categorías seguras para definir el arte. Los desplazamientos de estrategias atraviesan los campos estéticos y se contaminan de formas de hacer que suelen visitar otros campos como la antropología, la sociología, la filosofía. Muy especialmente, el tejido entre investigación y creación ha ido configurando propuestas y prácticas artísticas desarrolladas como laboratorios de experiencias que no buscan una fijación formal reconocida en los territorios seguros de la morfología del arte. Aplicadas a la problemática de la memoria, las relaciones entre investigación y creación están también atravesadas por las singularidades de las memorias.



La obra como archivo, como acumulación de documentos y pertenencias familiares, como registro de memorias; la obra también como *situación*, puede ser un corpus que se resiste al montaje final, al ordenamiento para ser clasificada como producto artístico. Partiendo del deshilvanamiento de una memoria familiar, la bailarina y *performer* Tamara Cubas inició lo que consideraba un proceso de construcción de archivo familiar, a la vez que iniciaba una investigación corporal capaz de generar ficciones que le ayudaran a imaginar los huecos negros de su memoria. De este doble proceso, surgió un archivo ficcional y un archivo documental. Doble cuerpo que se resistía a un montaje final y que aún defiende su existencia en la ambigüedad de su desmontaje estructural.

Desmontar los recorridos de un tejido artístico implica develar ciertos compromisos y negociaciones con la vocación de investigador o de *performer conceptual* que anima a un buen número de creadores. Optar por compartir procesos de trabajo, y no sólo mostrar resultados, es emprender itinerarios arriesgados en una dirección muy distinta al montaje o representación de un texto previo. Sobre todo, cuando se trata de procesos creativos que desmontan los modelos estéticos de representación y producción.

Las operaciones de desarmar, de desmontar, o simplemente problematizar la crisis estructural que supone lo destejido, me ha interesado en su recurrencia negativista, en su opción desestructuradora, desequilibradora y antisistémica, capaz de poner en disputa los vastos territorios de la representación. Un interés más reciente en el término ha estado vinculado a los destronamientos, más específicamente los descabezamientos, en un registro de cuerpo específico, singular, humano, pero sobre todo aplicable a la simbólica social: el desmembramiento y descabezamiento de los cuerpos, y su disposición escénica en los espacios cotidianos es quizás la señal del inconsciente desmontaje de un sistema de poder que ha empezado a representar la crisis de su *teatralidad*.



Abstract:

In Latin America, the investigation, more than an option, has been a way to raise and to re-invent the theater for those who had chosen the alternative way of the independent theaters, from the second decade of century XX. These processes of searches of other scenic and dramatic languages, of other subjects and points of view, of other forms of production and communication unfolded by the independent groups, founded the true schools for many *teatros* and *teatristas*.

Palabras clave: desmontaje- deconstrucción- performance

Keywords: disassembling- deconstruction- performance