

III.- PRESENCIAS Y AUSENCIAS

Dramaturgia, cuerpo e identidad. Notas, a partir de Re-Encuentro

Rolando Jara

El proyecto de Creación/Investigación: *Interdisciplinarietà escénica: Cuerpo e identidad cultural* consideró como punto de partida para la indagación identitaria cuatro imágenes y/o prácticas arraigadas en la cultura tradicional chilena: el pregón, el ícono de la lavandera, la cueca y el velorio del angelito, referentes creativos tomados a partir de las propuestas de los intérpretes (Alejandra, Paloma, Álvaro y Samuel), en sus búsquedas preliminares en torno al acervo identitario chileno.

La elección de este *corpus* de trabajo tenía como objetivo un acercamiento no totalizante a una posible identidad cultural, a través de una vinculación de los cuerpos escénicos con la “cultura tradicional” , partiendo de la propia relación de los integrantes del proyecto con la idea de identidad.

Al concebir como punto de partida estos ejes, buscábamos desentrañar/desplegar los rasgos identitarios que cristalizaban o se diseminaban en estas imágenes y prácticas.

Esta metodología implicaba interrogarnos, en primer término, desde qué lugar estábamos pensando los temas de la identidad cultural y su relación con la corporalidad.

La mirada en torno a nuestra cultura¹, desde el dramaturgia, se vinculó, en este caso, a una concepción anti esencialista, que considera lo identitario como una

¹ La pregunta por la identidad chilena (y latinoamericana) posee una larga data y ha dado origen a una multiplicidad de discursos y metodologías de análisis, que van desde el esencialismo que la concibe como búsqueda permanente del origen (Octavio Paz) , al rescate de la hibridez y desterritorialización de la identidad(García Canclini) y las miradas

pulsión entre el sujeto y su contexto de enunciación. También comparte la idea de Larraín² de una identidad que es una construcción evolutiva, un devenir en la historia. En esta perspectiva, la identidad es siempre un presente, que se (des)construye permanentemente en el hacer colectivo y cuyas consecuencias tienden a incidir en lo que Cornelius Castoriadis³ denomina *imaginarios sociales*, transformando periódicamente la cultura en que ésta se inscribe.

Esto implica que lo que caracteriza a lo identitario es que no pueda representarse como un modelo pictórico definitivo, puesto que no constituye una imagen fija (tal como proponía el arte de la Modernidad), sino un constante devenir (Deleuze⁴), cuyas propiedades pueden modificarse diacrónicamente.

La identidad cultural tampoco está ligada a la territorialidad en términos geopolíticos, en el sentido de la nación o el estado, ya que corresponde a las pulsiones colectivas, comunitarias, que tienden a sobrepasar las delimitaciones geográficas. Lo identitario sería, entonces, la tensión de la comunidad consigo

deconstructivas, ya sea deconstruyendo las representaciones canónicas de la identidad (Roger Bartra) o desarrollando una lectura de las alegorías nacionales en el tercer mundo (Fredric Jameson)

En Chile hay también una multitud de visiones diversas en torno a la identidad. Dentro de ellas, algunas vinculan lo identitario al territorio (Benjamín Subercaseaux, *Chile o una loca geografía*; Roberto Escobar *Teoría del Chileno*), al encuentro ritual surgido en el proceso de mestizaje (Pedro Morandé). Otros señalan la identidad como una relación polémica con la Modernidad y la globalización (Larraín).

² Larraín, Jorge: *Identidad Chilena y Bicentenario*. Estudios Públicos 120 (Primavera 2010)

³ Castoriadis, Cornelius (2007): *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.

⁴ “El movimiento implica por su cuenta una pluralidad de centros, una superposición de perspectivas, una maraña de puntos de vista, una coexistencia de momentos que deforman de una manera esencial la representación (...) La obra de arte abandona el dominio de la representación para devenir *experiencia*” (Deleuze, Gilles (1968) : *Difference et Répétition* . Paris, éd. PUF, citado por Bardet, Marie (2012), en *Pensar Con Mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, p. 224).

misma, su reconocerse y extrañarse de sus usos habituales, de sus fiestas y prácticas cotidianas⁵.

El objeto de una investigación sobre el *corpus* “tradicional”, necesariamente, implica una tentativa en torno a un campo epistemológico móvil y no un análisis de materiales definidos de un modo absoluto apriorísticamente. La identidad se resiste al monumento, a la definición ontológica. Es el devenir de la cultura más allá de las tentativas esencialistas de definición.

En este sentido, el arte escénico, entendido como juego social⁶ es uno de los lugares privilegiados donde se produce el (des) encuentro de las subjetividades con lo comunitario. La identidad se expresaría como *acontecimiento*, en el que se manifestarían las prácticas de la vida comunitaria.

Desde el punto de vista dramaturgico el encuentro con la tradición implica concebir lo identitario como *presente*, un presente que, como el Ángel de la historia de Walter Benjamin (el Angelus Novus, de Paul Klee) se mueve hacia el futuro (inexistente aun) contemplando el pasado. Este pasado es, de alguna manera actual, emanación y no registro inmóvil o *representación* pictórica, como buscaron quienes propugnaron el costumbrismo en el Chile del siglo XIX.

Dado lo anterior, el lugar de enunciación desde el que se pensó la dramaturgia tiene que ver con un pensamiento deconstructivo, que recurre al corpus de imágenes de la cultura tradicional seleccionadas, poniéndolas en diálogo con la subjetividad y los imaginarios del equipo. Aquí, lo identitario es la pulsión de la obra con su propio contexto de enunciación escénica.

Al concebir de este modo la pregunta por nuestra cultura y vincularla a la corporalidad emerge, también, una pregunta por la subjetividad. Desde el

⁵ Rescatamos aquí el concepto de práctica cotidiana de Michael de Certeau, para indicar aquel espacio en el que se instala la comunidad, sus usos tradicionales o las imágenes que de ella se construyen.

⁶ Expresión recuperada por Erika Fischer-Lichte y Jens Roselt, a partir del crítico Max Hermann, en la década de 1920, para aludir al lugar central que tiene el público en la producción de la teatralidad.

carácter material de lo escénico, esta indagación de una identidad o tradición adquiere una dimensión fenomenológica, esto es, el carácter de una experiencia “en primera persona”⁷, cuyos alcances son habitados por los participantes del acontecer de Re-Encuentro..

Es en el espacio comunitario de la obra (y el público) donde los participantes experimentan una relación entre sus propios cuerpos y esos otros cuerpos (los vividos o imaginados por la cultura tradicional o por quienes establecieron sus cánones)

La identidad se manifiesta como presencia y ausencia a la vez. Se modifica, desde lo local a lo lejano. Cambia su intención y lectura al ser instalada en diferentes lugares del territorio, puesto que los imaginarios de lo tradicional y las experiencias corporales se modifican en el breve instante de la co-presencia.

La propuesta dramática se transformó en una tentativa de escribir con la carne, sobre ella, rozando la epidermis o, quizás, dejando ser escrito, dicho, pronunciado por ese aparecer del cuerpo, de su reptar o devenir en el espacio. Por el vestir o desnudar lo comunitario... Una dramaturgia o dramaturgismo con los otros y para los otros, en el que finalmente, el re-encuentro con esta “alteridad propia” deviene viaje, gesto, balbuceo.

⁷ Entendiendo esta subjetividad en términos de la *conciencia corporizada* a la que alude Merleau Ponty, en su Fenomenología de la Percepción y en este sentido, a un espacio epistemológico en que el cuerpo ocupa un lugar central. También puede vincularse esta visión a las prácticas somáticas, de las que habla Thomas Hanna, que aluden al conocimiento del cuerpo en primera persona, conocimiento que implica la relación de este cuerpo/conciencia con el entorno.

IV.- ENCUENTROS Y DESENCUENTROS: RE ENCUENTRO.....

Procedimientos y materiales desde la Dramaturgia

Una de las problemáticas para la creación de la obra *Re encuentro* era el lugar desde el que aparecería una posible dramaturgia ¿Cómo puede concebirse una convergencia entre articulación dramática, coreografía, composición musical, arte visual e interpretación?

Más allá de la discusión disciplinar en torno a la comprensión del término y sus zonas adyacentes (dramaturgia, dramaturgismo, asesoría literaria), la pregunta que emergía se relacionaba con los objetivos de investigación del proyecto en torno a cuerpo y la identidad cultural.

Desde un primer momento se asumió que el trabajo escénico no daría cuenta de una tesis en torno a los materiales estudiados, sino que la investigación identitaria se daría, en el marco de la obra, en el propio proceso de producción/creación artística.

En consecuencia con esta premisa, la propuesta dramaturgica evitó la (re)presentación de una narración basada en “postales” o imágenes fijas de la identidad tradicional chilena, sino que se procuró generar dispositivos de despliegue y cuestionamiento escénico de la identidad *desde* la subjetividad (en un sentido fenomenológico) de los intérpretes/integrantes del proyecto.

Tampoco se pretendió generar una secuencialidad lógica que obedeciera a una reconstitución de un “relato” identitario ordenado aristotélicamente. La idea fue, más bien, incorporar distintos tipos de voces o registros en torno a la identidad, más cercanos a lo que en términos teatrales se denomina teatro posdramático⁸, esto es, una forma de producción escénica que no se estructura

⁸ Hans Thies-Lehmann (2013). *Teatro Postdramático*. Murcia: Cendeac

linealmente, tomando como soporte una organización textual lógica, sino que se despliega fragmentariamente, a partir de una concepción material de lo escénico que pone en primer plano al cuerpo y su instalación en un acontecimiento, esto es, en la relación de co-presencia entre intérpretes y espectadores.

De allí que el dramaturgismo no apuntara al drama, en el sentido de texto escrito de acuerdo a la concepción moderna de la obra escénica.

El trabajo dramático instaló la ficcionalidad como un recurso para el encuentro de los sujetos (de las corporalidades) en un contexto que, esperábamos, haría emerger las problemáticas, antes que señalarlas de un modo didáctico.

Este encuentro, especialmente en lo que se refiere al cruce entre danza y dramaturgia (entendida no necesariamente como articulación de la palabra teatral, sino como coordinadora del flujo escénico de los cuerpo – que devienen- en el tiempo) se tornó constantemente en un lugar incierto⁹. Un tema particularmente complejo era el lugar de la enunciación colectiva del trabajo: ¿cómo se escribe lo que pudiera ser de todos o de muchos? ¿Cómo podría formularse una dramaturgia incluso fragmentaria de esta pulsión expandida en el tiempo?

Estaba claro que no se trataba de la dramaturgia de texto, del “drama” sino de una dramaturgia del procedimiento, del gesto o el señalamiento. Las palabras dicen al otro, lo convocan. No ilustran una historia o articulan una intriga. Las didascalias buscan la piel, el respirar antes que el direccionar: hacer aparecer el instante.

⁹ De allí el desconsolador comentario recibido por André Lepecki: “no estamos listos para el dramaturgo”. Como si este encuentro con lo coreográfico nos recordara la frase de Ciorán : “toda palabra es una palabra de más.”

Este presente por nacer es siempre subjetivo. Escribirlo o formularlo es poner en relación la propia identidad con la alteridad, la del sujeto con la del cuerpo plural que se dibuja en cada jornada de ensayo.

La dramaturgia entonces apareció, también, como una actividad negativa, un callar para que emergiera este cuerpo plural en escena, en el moverse o, parafraseando a Marie Bardet en el (con)moverse de los intérpretes. Allí en la fisura en la que nos perdemos aparece aquello que no es nuestro, pero en lo que habitamos. Eso que podríamos aludir con esta palabra molesta: lo identitario.

La escritura escénica pretendió generar una estructura fragmentaria, episódica, que adquiriera un sentido en esta experiencia del presente. De allí la articulación necesariamente fisurada, puesto que debía ser experimentada en *primera persona*, reconocida (o desconocida/ cuestionada) por el sujeto. De este modo, debiera traspasar el cuerpo, el soma.

En la obra, las breves palabras (des)aparecen, se dislocan, muestran sus entrañas. Estallan o permanecen silentes en el cuerpo. El ordenamiento de las secuencias varía permanentemente, las zonas de transición buscan la coordinación sintáctica de la obra y, al mismo tiempo, la ruptura de la ficcionalidad, en un constante giro hacia la aparición del instante.

La identidad cultural no es un objeto representable, sino una zona, un campo multiforme. En este sentido, resultaba fundamental pensar el ámbito identitario como despliegue. Por un lado, de la subjetividad de las/los intérpretes y, por otra parte, de lo que Ericka Fischer-Lichte¹⁰ subraya como *la copresencia de intérpretes y espectadores*. Esto es lo que transforma el fenómeno escénico en un juego social, permitiendo que el espectador encuentre su propio lugar enunciativo dentro del devenir del juego escénico.

Por ello los procedimientos buscan ser propiciadores del (re)encuentro comunitario, poniendo en cuestión la relación con los universos propuestos. La identidad se vuelve , hasta cierto punto, un re-enactment efectuado a nivel

¹⁰ Fischer Lichte (2010) *Estética de lo performativo*. Madrid, Adaba Editores.

comunitario, por lo tanto, un ejercicio de indagación colectiva en torno a la posibilidad de una identidad y, quizás, sobre la (im)posibilidad de una comunidad compartida.

También es interesante el ejercicio de la dramaturgia como mirada extranjera, que se conecta con la obra como objeto o devenir percibido por otro. En este sentido, esta contemplación situada en el exterior buscaba descubrir los núcleos de desarrollo de la materialidad de la obra en relación a los procesos de percepción en torno a las imágenes propuestas.

En este ámbito, un elemento central fue el procedimiento brechtiano de instalar la ficción para luego cuestionarla, devolviendo al público la libertad de hacerse un juicio propio sobre la experiencia. Tanto el gestus como el distanciamiento fueron medios centrales para habitar y deshabitar las imágenes propuestas y ponerlas en relación con los sujetos, ya fuesen intérpretes o participantes.

Procedimientos Dramáticos

La dramaturgia de *Re encuentro* se articuló a partir de una serie de fragmentos relacionados con las imágenes iniciales propuestas, puestas en correspondencia con el material que arrojaron los procesos de investigación y debate. Vinculo esta idea con el concepto de obra paisaje (landscape play), tomado de las obras teatrales de Gertrude Stein, donde la idea es que la escena sea recorrida como si se enfrentase la exploración de un espacio natural. En este contexto, es el observador quien decide el itinerario de la mirada, escudriñando libremente aquellos sitios de su interés, antes que intentando descubrir la resolución de una intriga, a través de la lectura obligatoria de una estructura literaria.

En este contexto, adquirió una radical importancia la búsqueda de procedimientos escénicos que permitieran a los intérpretes explorar los imaginarios que emanaron de sus propuestas iniciales, para así generar las secuencias que dieran origen al paisaje.

Pregones

La primera indagación escénica consistió en explorar el mundo de los pregones. El material tradicional fue aportado por los intérpretes, por lo que, desde la dramaturgia, propuse indagar en las posibilidades del lenguaje del pregón y los vínculos de esta dimensión lingüística con la corporalidad.

Como procedimiento, solicité utilizar el carácter performativo del lenguaje (en el sentido de Austin y Searle¹¹) del pregón. En efecto, la visión en torno al lenguaje planteada inicialmente por John Austin propone que el lenguaje no sólo describe la realidad sino que, fundamentalmente, la crea. El lenguaje hace cosas y, en este sentido, es performativo.

Consecuentemente con esta idea, mi petición a las/los intérpretes era “atrapar” a otro, a través del pregón. Utilizar el pregón para capturar a otro, ya sea a través de la palabra y/o el movimiento corporal .

Esto implicaba, llevarlos entre otras, a las emociones del deseo, la lástima o la curiosidad, utilizar el pregón para crear una realidad que, en algún punto, fuera capaz de incidir en los cuerpos y su relación en el espacio.

Los ejercicios iniciales eran libres, exploratorios. Las acciones físicas y la proxémica adquirían un valor fundamental, al lado de las variantes vocales: el uso del pregón derivó en un juego escénico: se usó para difundir un producto, seducir, traficar, entristecer. Se apropió como forma discursiva, se representó, se asumió críticamente, se comentó corporalmente.

Esta dimensión performativa posibilitó el sacar al pregón de la mera representación del pregonero colonial, permitiendo indagar en los mecanismos de pervivencia de esta práctica en el campo cultural contemporáneo.

¹¹ Austin, John (1998): *Cómo hacer cosas con palabras*. Palabras y Acciones. Barcelona

De este modo, los pregones se transformaron en un elemento articulador, que los llevó no sólo instalarse como una zona en la obra, sino intervenir en otros momentos como un puente entre las otras secuencias.

La Lavandera

Una de las premisas del trabajo dramático ha sido evitar la representación realista de los universos, sino evidenciar los procedimientos de construcción escénica. De allí que la imagen de la lavandera, que remitía desde un principio al cuadro de Rugendas fuese una zona compleja en cuanto a su despliegue en la escena.

Esta imagen se abordó a partir de la práctica del lavado, que en la cultura popular se expresaba en la actividad específica (y paradójica) del *lavar ajeno*, del lavar la ropa de los otros.

Propuse a los participantes que, a través del esfuerzo físico, fueran llevados a tener que despojarse de su vestimenta de ejercicio. Al hacerlo, entregan esta ropa sucia a una de las intérpretes (Alejandra), transformándola, de hecho, en la Lavandera. La forma que adquirió la transformación dependió de la subjetividad de cada uno de los intérpretes: podía ser violenta, convirtiendo a la lavandera en una sirvienta mal tratada; afectuosa, como si se tratara de una madre o indiferente. De allí emergió una exploración del rol femenino, a partir de la reacción de Alejandra ante este encuentro con una labor asignada históricamente a las mujeres y, al mismo tiempo, al enfrentarse a una actividad que la tecnología ha tachado.

Esta imagen tradicional fue intervenida con la dicción de instrucciones de lavado por parte de otra de las intérpretes (Paloma), generando una zona de ambigüedad que relaciona la fragilidad de la ropa con la fragilidad de la condición de la lavandera : lavar con precaución.

Velorio del Angelito

El velorio del angelito se trabajó buscando la vinculación popular entre la vida y la muerte.

En este sentido, propuse evitar instalar la imagen del angelito (el niño o niña muerto), sino buscar en el espacio el lugar de la ascensión, pretendiendo responder a la pregunta: ¿por dónde asciende el ángel? Esta pregunta ha activó los procesos de improvisación de los intérpretes en el espacio.

Sugerí, además, desde la dramaturgia, trabajar con las *danzas de la muerte*, de la Edad Media y con el culto transversal a la muerte o su desafío metafísico en Latinoamérica, tal como ocurre en México con las calaveras garbanceras (poemas, parecidas temáticamente al género literario, de las danzas de la muerte europeas).

Uno de los procedimientos utilizados podría asociarse a los *juegos de sueño*, propuestos por Strindberg, en los que se desarticula la lógica del relato: en medio del duelo del velorio se instala el juego de la huaraca (propuesta por el coreógrafo, Carlos Delgado), que se transforma en danza de la muerte. Finalmente, la muerte se lleva a los que participan la ronda, en el fondo emerge una luz frontal hacia el público (creación de Richard Solís), es la aurora en la que se produce la ascensión del angelito.

Uno de los elementos centrales en el aspecto dramático fue la propuesta de habitar y deshabitar el duelo, establecer una distancia (un *gestus*, en el sentido brechtiano), permitiendo distanciarse de la costumbre de realizar el “velorio del angelito”, habitando críticamente esta zona del trabajo, “entrando y saliendo del dolor”.

Tal como proponen las danzas de la muerte del medioevo, la muerte nos iguala a todos y es, en última instancia, el lugar en el que la cultura se democratiza radicalmente.

El fragmento del velorio tenía, entonces, múltiples lecturas. Una mirada estética y ética en torno a la muerte del “ángel” y una consideración política sobre la muerte como lugar en el que se des configura (y a la vez, se evidencia) el orden socioeconómico.

Cueca urbana

El procedimiento utilizado en el fragmento de la cueca se fundamentó en el rescate de su carácter marginal originario. Propuse iniciar la secuencia en la oscuridad, en el fondo: que sólo se vieran los pies de las intérpretes, quienes desde una caminata normal, empiezan a realizar escorzos o movimientos ralentados: es una construcción a partir del detalle, de una zona de ambigüedad.

Luego se enciende una luz frontal y las mujeres comienzan a acercarse desafiantemente hacia el público. La propuesta es que se viesan como siamesas. Su caminar/bailando la cueca, intenta recuperar el rol femenino activo de la cueca del clandestino. Es contemporáneo, provocador sexualmente, ambiguo, lésbico, desfachatado.

La cueca se articula con un procedimiento creado por la compositora Eleonora Coloma: una bolsa con bolitas, del juego tradicional, que son percutidas por los hombres, quienes incitan a las mujeres a avanzar.

Finalmente, llegan todos al primer plano de la escena. Sobre los cuerpos de las mujeres se proyecta la imagen de sus propios cuerpos bailando, lo que genera un cuestionamiento sobre la identidad, el presente y la presencia .

La proyección cesa y quedan iluminados sólo los rostros que, por una sugerencia del coreógrafo, construyen una cueca bailada sólo con el rostro, una cueca de cara, instante máximo de exposición de la subjetividad,

En este momento emergen gestos y ademanes personales, que han recorrido el trabajo de los intérpretes, muecas que vienen de la obra o venían con ellos desde siempre.

La idea de esta secuencia es sacar la cueca del plano de la representación costumbrista, para acercar al público la subjetividad, el rostro particular del que baila y no su adscripción a los tipos del huaso y la china. En estos últimos instantes no hay sonido, sólo la aparición de los sujetos ante el espectador. Este aspecto es, a mi entender, uno de los elementos fundamentales de la obra: la , parafraseando a Goffmann, *presentación de los intérpretes en la vida cotidiana*, esto es, el compartir la propia subjetividad, los despojos del viaje, de este reencuentro o desencuentro con la cultura tradicional, la fusión y la distancia entre los cuerpos presentes y aquellos cuerpos reales o imaginarios del acervo identitario.

En ese momento, se cierra el trabajo, haciéndose énfasis en el *acontecimiento*, en el encuentro (corporal) con el otro, en el instante en que se evidencia la existencia de una comunidad, espacio único en el que la idea de una identidad plural (o de su futilidad) resulta posible o siquiera imaginable.