

Garrido, Jimena

¿Cómo hacer ficciones con ficciones?

(Pensamiento), (Palabra) y Obra, núm. 17, january-june, 2017, pp. 54-67

Universidad Pedagógica Nacional

Bogotá, Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=614164962005>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

¿Cómo
hacer
ficciones
con
ficciones?



Resumen

Este escrito responde a la invitación a pensar cómo el arte puede colaborar en procesos de reconstitución de lazos sociales. Para ello, propongo retomar reflexiones y experiencias en torno a cómo en específico el campo teatral participa en transformaciones sociales. Por un lado, el trabajo recupera los estudios de la vida social como actuación y, en particular, se detiene a pensar las nociones de *personajes, tensiones* y *extrañezas* para el análisis social. Luego, se recitan experiencias del campo teatral las cuales se ocuparon de indagar en la dimensión transformadora de este arte. El propósito es armarnos de herramientas que nos permitan desmontar ficciones de larga duración y trazar propuestas para captar imaginaciones que llegan con los relámpagos.

Palabras clave: teatro, *performance*, personaje, conflicto, extrañar.

How to Create Fictions with Fictions?

Abstract

This paper examines how art can contribute to the reconstruction processes of social relationships. To this effect, it proposes to take up ideas and experiences about how the theatrical field, specifically, participates in social transformations. The article recovers some studies on social life as acting, and, in particular, it examines the notions of character, tension, and strangeness for social analysis. Next, it presents experiences from the theatrical field that investigated the transforming dimension of this artistic practice. The purpose is to gather tools that would allow us to disassemble long-term fictions and to make proposals in order to capture imaginations that come with lightning.

Keywords: theater; performance; character; conflict; strangeness.

Como fazer ficções com ficções?

Resumo

Este escrito responde ao convite a pensar como a arte pode ajudar em processos de reconstrução de vínculos sociais. Para isso, proponho retomar reflexões e experiências em volta a como em específico o campo teatral participa em transformações sociais. Por um lado, o trabalho recupera os estudos da vida social como atuação e, em particular, detém a pensar nas noções de personagens, tensões e estranhezas para uma análise social. Logo se recitam experiências de campo teatral as quais se dedicaram a indagar na dimensão transformadora desta arte. O propósito é armarmos-nos de ferramentas que nos permitam desmontar ficções de longa duração e desenhar propostas para captar imaginações que chegam com os relâmpagos.

Palavras chave: Teatro, Performance, Personagem, Conflito, Estranhar.

Introducción

Con el propósito de recuperar reflexiones y experiencias en torno a cómo el arte y, en específico, el teatro, pueden colaborar en procesos de transformación social, retomo una pregunta que realizó Rebecca Schneider (2014) en una conferencia que dictó en Buenos Aires (Argentina), en 2014¹. Schneider desplazó aquella pregunta clásica en los estudios de los actos de habla propuesta por John Austin: *¿Cómo hacer cosas con palabras?*², y repreguntó: *¿Cómo hacer cosas con ficciones?* Este interrogante nos deja cerca de estudios ocupados en las continuidades entre artes y vidas, y en sus influencias mutuas en la emergencia de imaginaciones. Si la vida social puede ser pensada como actuaciones, repito la operación de Schneider; desplazo su pregunta una vez más y vuelvo a interrogar: *¿Cómo hacer ficciones con ficciones?* Este escrito se propone recitar herramientas para el análisis de la vida social en términos teatrales. Dichas herramientas posibilitan desmontar ficciones de larga duración y trazar propuestas para reconstituir lazos sociales con imaginaciones renovadas. También me propongo recitar experiencias que usaron el teatro, como obra y proceso artístico, para la transformación social.

Estudios de la performance

Las maneras en que hacemos vida social con representaciones actuadas han sido objeto de los estudios de la *performance* (EP). Estos, con aportes del campo del arte, la lingüística, el psicoanálisis, la antropología, comienzan a institucionalizarse en la década de 1970, en los diálogos entre Richard Schechner y Victor Turner, quienes, desde Estados Unidos y Gran Bretaña, cruzaron sus investigaciones en el campo de la antropología y el teatro³. John Dawsey mostró cómo el diálogo se realizó en una década en la cual se desarrolló una *virada performativa*, con la cual los antropólogos volvieron su atención a las acciones y los modos como los sentidos del cuerpo son movilizados (Dawsey, 2013).

1 El cielo de tres conferencias, se tituló “*Extending a Hand: Liveness, Documentation, Labor and Duration*” y fueron dadas en la Bienal de Performance en Buenos Aires, 2014.

2 *How to Do Things with Words* es el título de uno de los libros de John Austin, publicado en 1962. Esta publicación edita un conjunto de conferencias que impartió en 1955 en la Universidad de Harvard, las cuales inauguraron los estudios pragmáticos en la lingüística.

3 Específica Dawsey (2013): “Dois livros marcam o seu momento originário: *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, de Victor Turner (1982); e *Between theater and anthropology*, de Richard Schechner (1985)” (p. 13).

Los EP alcanzaron un copioso desarrollo. En el ámbito internacional, se abrieron carreras, espacios de experimentación y documentación, y numerosos grupos de pesquisa especializados en este campo⁴. Del cuantioso material elaborado en los últimos 50 años, el cual ha sido objeto de importantes reseñas⁵, me serviré de algunas premisas y conceptos que me resultaron iluminadores para el abordaje de la pregunta central de este escrito.

Richard Schechner construye una noción analítica y afirma que la *performance* es una conducta restaurada, una copia de conductas ya realizadas, una repetición.

⁴ Del extenso desarrollo, menciono con los grupos y espacios con quienes trabajé o tuve contacto. En Argentina, además del grupo de pesquisa en "Subjetividades contemporáneas" con quienes hemos organizado dos Jornadas de Estudios de Performances (2012 y 2014), y de la reciente apertura (2015) de la especialización en este campo de estudios en la UNC, Silvia Citro dirigía el grupo de Antropología del Cuerpo y la Performance, en la Universidad de Buenos Aires. El Grupo de Estudios sobre el Cuerpo en la Universidad Nacional de La Plata indagaba sobre la corporalidad, las artes escénicas y la *performance* buscando unir mundos que nos constituyen como sujetos de acción. En Brasil, en la Universidad de São Paulo, desde el programa de Posgraduación en Antropología Social, artistas y antropólogos, trabajaban en este campo reunidos en el "Núcleo de Antropología, Performance e Drama", donde Dawsey era uno de sus referentes. En la misma ciudad en 2010 se creó la Associação Brasil Performance, para incentivar y divulgar el arte de *performance* como dominio artístico y campo de conocimiento. Zeca Ligeiro coordinaba el Núcleo de Estudios das Performances Afro-Ameríndias, en la Universidad Federal do Estado do Rio de Janeiro. La Universidad Federal de Goiás contaba con el Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Performances Culturais. En Norteamérica, las universidades de Nueva York y Northwestern tenían un departamento propio para los estudios de *performances*, una orientada más a la antropología y al teatro, y la otra a las relaciones de las *performances* con el discurso y las comunicaciones. Ambos departamentos estaban relacionados en el International Performance Studies. Para dar cuenta de la proyección de los EP, Schechner (2012), en su libro *Performances Studies. An Introduction*, realizó un mapeo: performancesstudies.org tiene una lista de 42 colegios y universidades con programas de estudios sobre la *performance*. La mayoría de ellos se encuentran en el Reino Unido o en EE. UU., con varios en Australia, Canadá, Alemania y África del Sur. Wwww.psi-web.org establece una lista de miembros en los países arriba mencionados, además de Israel, Venezuela, Suiza, Serbia, Francia, Italia, Finlandia, Eslovenia y Japón (p. 31).

Además existe un conjunto de espacios destinados a relevar y fomentar los EP: *Performancología* es un blog dedicado a la recopilación, publicación, difusión e intercambio de documentación sobre arte de performance y performáncistas. Otros espacios son: Performance Studies International (<http://www.psi-web.org>), The Centre for Performance Research (<http://www.thempr.org.uk>), Performance Studies: Tisch School of the Arts at NYU (<http://performance.tisch.nyu.edu/page/home.html>), Cuadernos sobre Performance y Política de las Américas del Instituto Hemisférico (<http://hemi.nyu.edu/cuaderno>).

⁵ Richard Schechner (2000, 2012), Mariza Peirano (2006), Blázquez (2007), Marvin Carlson (2010), Diana Taylor (2011), Silvia Citro (2013), Dawsey (2013), han reseñado las indagaciones que abrió este campo a lo largo de estos 40 años.

Todo fenómeno, expresa el autor, puede ser leído como *performance* en cuanto todo fenómeno conlleva un conocimiento incorporado sobre las maneras de actuar, que se reactualiza en cada acción. 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).

En esta perspectiva, no existirían substancias ahistóricas que expliquen relaciones sociales, sino actuaciones eficaces acumuladas que, como maneras de actuar reconocidas e incorporadas, generan dominios y discordias. Esta dimensión realizativa de los procesos de citación ha sido referida con el concepto de performatividad (Buttler, 2002). Esta noción refiere el poder de realizar lo que se anuncia o muestra, a través de la repetición. Las performances son performativas cuando la imagen se vuelve flujo y la representación como experiencia (Blázquez, 2012).

Rául Serrano (2013), investigador en teatro, propone pensar la actuación en términos de poner a vivir situaciones imaginadas. ¿Cómo se generan estas imaginaciones? Desde los estudios de la *performance* podemos afirmar que las mismas son incorporadas y recreadas con *performances* performativas que hacen aquello que repiten. Estas imaginaciones en marcha son intensamente sentidas (Geertz, 1987) y construyen personajes y relaciones duraderas. Imaginaciones o ficciones se corporizan como reales, se ponen a vivir, laten con vida propia y generan más ficciones. Mientras se empujan unas a otras, algunas se vuelven centrales, perdurables y ambigüas⁶.

Todo es actuación

Si toda acción es conducta reactuada, precisamos adentrarnos y recitar conocimientos desarrollados en los estudios de la acción social en términos de actuación y de la vida social como teatro. Cuando escribo *teatro* refiero a prácticas asociadas a un tipo de arte, donde actores representan en el escenario una ficción, y espectadores, desde la platea o tribuna, la miran⁷. Con *vida social* me refiero a las relaciones experimentadas como reales, lo cual incluye lo que sucede con los teatros. El ensayista argentino Alberto Ure, quien salía a caminar cuando quería ver buen teatro, también se interesó como creador escénico por el continuo entre el teatro y la vida, y escribió:

Los actores hacen lo mismo que las otras personas en la vida, pero provisoriamente: se tallan un carácter, son alguien, pero de manera provisoria. Son la demostración terminante de que lo más serio que a cualquiera le pasa, uno mismo, es una construcción arbitraria y oportunista. Porque uno siempre es un actor de su obra privada y secreta, y no siempre el protagonista, a veces hasta es un extra de su propia vida. Y casi nunca las palabras que dice son propias (Ure, 2012, p. 82).

⁶ Estas ficciones de larga duración, amplia significación e intenso estreñimiento tienen las características de lo que Clifford Geertz (1987) definió como *símbolos sagrados* y Víctor Turner (1980) como *símbolos centrales*. Los símbolos sagrados para Geertz son síntesis de modos de ser en el mundo, cuya potencia radica en su capacidad para identificar hecho con valor, para "abrir muchas cosas y en su eficacia para ordenar la experiencia" (Geertz: 1987, p. 128). En las conceptualizaciones de Turner los símbolos centrales constituyen fines en sí mismos, son valores axiomáticos, de mayor persistencia (1980).

⁷ La separación entre quien actúa y quien observa, así como la noción de *ficción*, han sido objeto de intensos debates y experimentaciones en el campo teatral. Estas nociones, con todas las contradicciones y aperturas que conllevan, han sido rasgos centrales para definir lo específico de la práctica. Marvin Carlson (2009) refiere la fórmula *minimalista* de la situación teatral que Eric Bentley definió como: A personifica a B, mientras C lo mira desde un espacio contiguo (p. 121).



Si bien existe una distancia entre actuar en un teatro y en otros ámbitos de la vida cotidiana, por cuanto en estos últimos no se tiene necesariamente una conciencia plena de lo que se actuará con antelación, ni se experimenta los actos necesariamente como ficción, ambas actuaciones siguen guiones y buscan el éxito de sus actos apelando a recursos expresivos del repertorio de acciones conocido (Schechner, 2012, p. 328). Si bien entre la *vida* y el *teatro*, según Erving Goffman (1981), existe una diferencia, ambas expresiones se sirven de los mismos recursos para actuar. Para pensar estas continuidades, en lo que sigue, me adentraré en tres conceptos compartidos por los estudios sociales y teatrales, en pos de crear herramientas para el desmontaje y remontaje de las vidas sociales.

Personajes como impresiones

La noción teatral de *personaje* es una herramienta analítica central para nuestra pregunta. Refiero personaje como una entidad relacional y mutable que se hace en las prácticas, a través del uso de pieles y máscaras que le otorgan un lugar en el mundo social. El actor accede a la vida potencial de máscaras y pieles, convirtiéndose en determinado personaje. Los personajes actúan en la vida social teatral en una doble negatividad, afirma Schechner (2000): “No soy yo, y no soy: no soy yo”, mientras juegan en numerosos papeles que ponen en acto las variaciones de sí mismos. Schechner explicó cómo ese actuar “como si fuera otro”, puede ser “yo sintiéndome o siendo de otro modo”, como si hubiera múltiples “yos” en cada persona (p. 185). Según escribió Agusto Boal (2002): “Somos aquello en lo que nos convertimos” (p. 60).

Los personajes funcionan como una impresión que surge de la combinación de diversos materiales, no es algo que preexista, no es unívoco ni acabado. Julia Varley, actriz del Odin Theatre⁸: explicaba el personaje como una *impresión*: “El conjunto de partituras físicas y vocales, entrelazadas con el texto y con las acciones de otros actores y actrices, acompañadas por una determinada música, crean en el espectador la impresión de un personaje” (Varley, 2010, p. 129)⁹. El carácter de impresión nos remite al acto de estampar marcas a la vez que nos permite dar cuenta del permanente movimiento y de las diferentes combinaciones de los materiales con los que aparecemos en escena¹⁰.

Varley explicaba sus procesos de creación de personajes, en los cuales investiga su psicología, su pasado, su ambiente histórico, sus posibles modos de moverse y posar. El punto de partida, para la actriz, puede ser la elección de colores, sonidos, formas de caminar, la imagen de un animal, una emoción, “esta particular manera de accionar será luego la que junto al traje, al modo de hablar, al significado de las palabras que dice y a la situación donde está inmerso, hará surgir al personaje que estará frente al espectador” (Varley, 2010, p. 129). Varley contó que mientras actúa no está pensando en un personaje sino en cómo mantener el equilibrio mientras baila (p. 131), experiencia que recoloca al personaje como impresión en movimiento, haciéndose en la acción, más que como entidad definida que determina sus acciones.

8 Laboratorio de teatro fundado por Eugenio Barba en 1964, el Odin fue la base de la Escuela Internacional de Antropología Teatral, fundada en 1979.

9 Erving Goffman distinguió entre dos papeles del individuo, el de actuante “un inquieto forjador de impresiones, empeñado en la harto humana tarea de poner en escena una actuación” y el de personaje “una figura (por lo general agradable) cuyo espíritu, fortaleza y otras cualidades preciosas deben ser evocadas por la actuación” (Goffman, 1981, p. 268). Aquí se propone leer estas dimensiones superpuestas.

10 Puede relacionarse esto con el movimiento impresionista del siglo XIX que, desde la pintura, buscó un tipo de pincelada que diera cuenta de cómo un paisaje estaba compuesto por partes inconexas que formaban una unidad.

Marcel Mauss (1979), en su clásico trabajo sobre la noción de *persona* a comienzos del pasado siglo, relacionó la emergencia de este concepto al uso de máscaras. De acuerdo con su etimología latina *persona* proviene de “per/sonare [la máscara] a través de la cual (per) resuena la voz (del actor)” (p. 323). Mauss afirmó sobre el uso de las máscaras en la interacción social cotidiana: “[...] un inmenso grupo de sociedades ha considerado la noción de personaje, como la del papel que el individuo juega en los dramas sagrados, del mismo modo que juega un papel en la vida familiar” (p. 319). En el mismo estudio, Marcel Mauss mostró cómo en la antigua Roma portar máscaras al igual que ciertos apellidos de los antepasados, eran privilegios reservados a los patricios.

Retomando estos antecedentes, podemos pensar que el personaje constituido por una combinación de materiales en movimiento, da una impresión que permite la interacción. Son esos materiales los que forman máscaras conocidas y los que activan las relaciones. Sin embargo, las máscaras son diferenciales entre ellas, la posibilidad de cambiarlas también, y hay ciertas impresiones que no pueden aparecer en los mundos sociales. José A. Sánchez (2007), en la conferencia sobre el teatro expandido, pensaba la jerarquía que crea el uso de máscaras, ya que no todos tienen acceso a la transformación:

Cuando el otro se transforma, incluso cuando se transforma en un personaje socialmente inferior a sí mismo o cuando simplemente se autorrepresenta, adquiere un rango de superioridad por el hecho mismo de la transformación. Aquel que da el paso y se pone frente a los otros, aquel que sale del coro y se define como actor, adquiere relevancia social, se distingue por el mero hecho de dar el paso.

Conflictos como tensiones

El concepto teatral de *conflicto*, entendido como un proceso de continuas tensiones en diversas direcciones (Baiocchi y Pannek, 2011) se ofrece como otra herramienta para desmontar ficciones y abrir pasos. Óscar Cornago (2005), cuando analiza el *teatro posdramático*, problematiza la noción de conflicto donde estos ya están representados, construidos y preparados para su consumo como conflicto, y propone pensar la escena como espacio de inestabilidades y contradicciones. Para analizar el mundo social como actuaciones atravesadas por ejercicios y resistencias de poderes que circulan en variadas dimensiones al mismo tiempo, podemos servirnos de estos conceptos teatrales, y pensar los mundos sociales como campo de tensiones y espacios de inestabilidades. Si estudiamos las relaciones con nociones de conflictos previstos, innumerables fuerzas en choque quedan fuera de nuestro análisis.

Erving Goffman (1981), en su escrito sobre la presentación de la persona, afirma que en todo establecimiento social se encuentran comunicaciones impropias. Para el autor, estas ponen en evidencia el carácter representacional de la acción social, ya que por más real que sientan sus acciones, los actuantes expresarán subrepticiamente múltiples versiones incompatibles de la realidad. Esas comunicaciones son subrepticias por cuanto contradicen actuaciones oficiales y los personajes actúan velando por la continuidad de la vida social. Las expresiones que Goffman (1981) llama *improperias* “justifican el estudio de las actuaciones en función de los equipos y de las disrupciones potenciales de la interacción” (p. 182). Para el análisis de los mundos sociales como actuaciones, se vuelve relevante detenerse en aquellas disrupciones que ponen en jaque los conflictos que se instauraron como símbolos centrales. Observando tensiones *periféricas* es plausible desestabilizar el conflicto central de un orden social determinado.

Las nociones de residuos, interrupciones y tropiezos (Dawsey, 2013), nos permiten acceder a las maneras en que los mundos sociales son continuamente desestabilizados, evitando relatos cerrados, coherentes y estáticos de las realidades con las que interactuamos. Las ficciones son aprendidas, entrenadas y ensayadas, con lo cual se produce una transmisión de conocimientos cuerpo a cuerpo, relación a relación, con resultados conocidos. Pero, al mismo tiempo, la indeterminación de toda práctica y los procesos de improvisación que en cada circunstancia se activan para mantener la vida aconteciendo (Ingold, 2010), traen consigo nuevas maneras de presentar los materiales.

Colisiones y extrañezas

Otro concepto que interfiere en el campo del teatro y en la antropología y que puede ayudarnos a contestar nuestra pregunta es el de *extrañamiento*. En el uso cotidiano la palabra *extrañar* refiere la experiencia de sentir la ausencia de algo o alguien querido con quien se estaría en relación de lejanía. Extrañar supone en ese sentido una experiencia muchas veces dolorosa por no tener cerca algo querido. Extrañar, en la jerga antropológica, es volver *distante, raro* o *poco conocido* a algo o alguien. Esta rareza es la que permitiría conocer mejor la cosa, poniendo en evidencia, gracias a la distancia, las maneras de actuar o estar en el mundo. Desde esta ciencia, se propone el extrañamiento como método, la actitud de volver extraño a quien se mira es lo que otorgaría la posibilidad de dar cuenta de las diferentes lógicas de acción.

El “extrañamiento” de la realidad es uno de los puntos que fundamenta la perspectiva del antropólogo desde que a partir de Malinowski la investigación de campo se impuso como una marca de nuestra identidad académica. Trátase de un elemento cualitativo que diferenciaría en el trabajo etnográfico, y a



partir de este en la construcción de objeto la “mirada” del antropólogo. Al no participar como nativo en las prácticas sociales de las poblaciones que estudia, en las imposiciones cognitivas de una determinada realidad social, el antropólogo experimenta, existencialmente, el extrañamiento como una unidad contradictoria: al ser, al mismo tiempo, aproximación y distanciamiento. Es como estar delante de un sistema de signos vivirlo relacionándose primeramente con sus significantes pero sin comprender del todo sus significados (Lins, 1989, p. 195).

Este concepto de *extrañamiento*, como experiencia ante lo *desconocido*, es discutido por el antropólogo brasileño John Dawsey (2013), quien, inspirado en Walter Benjamin, propone pensar la extrañeza de lo cotidiano, el espanto de cada día, la locura de centro. Derrumbar los contextos semánticos no es una acción que se realice siempre a voluntad y en momentos prescriptos. La caída de significaciones establecidas se da en el cotidiano y de maneras a veces imprevistas. El autor propone detenerse en el detalle que subvierte los sentidos del texto o contexto.

En el campo del arte, el concepto de extrañamiento¹¹ ha sido usado para la construcción de dramaturgias y escenas teatrales. Bertold Brecht, en Alemania del siglo pasado, buscaba el extrañamiento del actor frente a su actuación lo que, según él, otorgaba la posibilidad de una revisión distanciada y crítica de la situación para una transformación de la realidad. En continuidad con esta línea de trabajo, el *teatro del oprimido*, creado por el brasileño Augusto Boal, en la década de 1970 y difundido en la actualidad internacionalmente, busca, a través de la actuación de situaciones cotidianas, que las personas puedan objetivar sus relaciones. Una vez objetivadas, las diferentes técnicas desarrolladas por el *teatro del oprimido*, instaban a reconocer opresiones y reactuar la escena introduciendo modificaciones para revertir dicha opresión reconocida. Escribía Boal (2002):

Todo el mundo actúa, interactúa, interpreta. Somos todos actores. ¡Incluso los actores! El teatro es algo que existe dentro de cada ser humano y puede practicarse en la soledad de un ascensor, frente a un espejo, en un estadio de fútbol o en la plaza pública ante miles de espectadores. En cualquier lugar... y hasta dentro de los teatros. [...]. Creo que el teatro debe traer felicidad, debe ayudarnos a conocer mejor nuestro tiempo y a nosotros mismos. Nuestro deseo es conocer mejor el mundo en el que vivimos para poder transformarlo de la mejor manera. El teatro es una forma de conocimiento y debe ser también un medio de transformar la sociedad (p. 21).

En el *El arco iris del deseo*, Boal (2004) contó que en uno de los ejercicios que propuso para reconfigurar escenas, una mujer del público subió a escena, agarró el mango de una escoba, comenzó a pegarle al actor-marido con todas sus fuerzas y le dijo: “Ahora que ya hemos hablado tan clara y tan sinceramente, ahora ¡tú te vas a la cocina y me traes mi sopa” (p. 8). El escobazo puede relacionarse con la experiencia del *shock*. Walter Benjamin ha escrito sobre las investigaciones de quién era su amigo Bertolt Brecht, llamando *shock* a situaciones de alta tensión, en las cuales las imágenes muestran su poder de colisión, de relampagueo (Benjamin, 1966).

John Dawsey (2013), en su estudio sobre algunas posibilidades de la antropología de la performance, nos invita a construir desde las ciencias sociales una descripción tensa nutrida del pensamiento de Walter Benjamin. La misma buscaría construir conocimiento en torno a las sociedades a partir sus gestos involuntarios, con base en los modos como un cuerpo se manifiesta con espanto. En las apariciones de gestos inquietantes, según Dawsey, se dislocan los contextos semánticos y es ahí cuando accedemos a las historias que viven al margen del margen.

11 Estos procedimientos de extrañamiento en los procesos de creación escénica fueron teorizados por directores teatrales contemporáneos. Es el caso del argentino Rafael Sprengelburd, quien busca una deliberada alteración del orden de la mimesis a partir de la distorsión de lo familiar y conocido, poniendo en evidencia el carácter presentacional en la escena. El autor defiende la idea de una estructura catastrófica expandida en el teatro, donde los acontecimientos se aceleran hasta el punto de que los efectos preceden a las causas (Dubatti, 2006).





El arte como martillo

Las indagaciones en torno a las mutuas constituciones y continuidades del teatro y otros ámbitos de la vida, tienen extensa trayectoria. Aquí, sin agotarlas, referiré algunas experiencias a lo largo del siglo XX en el campo teatral, que se preocuparon por la transformación social y trabajaron en lo que José Antonio Sánchez (2007) llamó *el campo expandido del teatro*. El autor refería con este concepto al proceso por el cual “los actores han descubierto la eficacia de la transformación y del enmascaramiento. La eficacia deriva precisamente de hacer efectiva la fuerza de la convención teatral fuera del espacio acotado para su uso” (p. 23)¹².

Además del ya mencionado Bertolt Brecht, con el *teatro épico*, y de Agusto Boal, con el *teatro del oprimido*, otros artistas se convirtieron en referentes canónicos en los usos del teatro para la transformación. Antoine Artaud, con su *teatro de la crueldad*, buscó conmover el *apetito de vida*, Jerzy Grotowski con el *teatro pobre*, y su discípulo Eugenio Barba con el desarrollo del *teatro antropológico*, fundaron espacios de investigación que privilegiaron el cuerpo del actor y diferentes técnicas para acceder a la *energía primaria*, a la vez que indagaron en el carácter *ceremonial* del encuentro entre actor y espectador. Todos ellos fueron referentes en esta línea de experimentación del continuo de la vida y el teatro, sus trabajos tuvieron repercusión internacional¹³.

Marvin Carlson (1989), en su artículo “The iconic stage”, mostró el proceso de *theatricalization of the world* en las artes escénicas, cuando estas creaban una distancia entre un público y el mundo real distanciado e iconizado, el cual gracias a esa distancia en la mirada podía experimentarse *como teatro*. Estas experiencias se dieron con intervenciones artísticas que transformaban lugares cotidianos en teatros, o cuando se abría una puerta o una ventana del edificio teatral y lo que asomaba desde la calle se volvía teatro para los espectadores de aquella sala (Carlson, 1989).

Proyectos de intervención social o terapéutica como Constelaciones Familiares, Dramaterapia, Teatro Comunitario, consagrados a nivel internacional en las últimas décadas, han apostado a cambiar situaciones de vida a través de ejercicios teatrales. Estos grupos trabajan confiando en la representación como instancia de transformación, en el mismo sentido que lo explicó Boal (2002) cuando escribió que cualquier persona, “mirándose, comprende lo que es, descubre lo que no es e imagina lo que puede llegar a ser” (p. 25). Junto a estos proyectos institucionalizados, la concepción del teatro como medio para la transformación se ha expandido en el cotidiano. Si acude a espacios de formación con el supuesto de que el entrenamiento teatral amplía o fortalece las habilidades para la vida social, se hace teatro para aprender a expresarse, perder la timidez o lograr un buen desempeño político.

¿Cómo hacer ficciones con ficciones?

En este escrito retomé la perspectiva desarrollada por los estudios de performance (en particular en el cruce entre teatro y antropología), que entiende las realidades sociales como efecto de conductas restauradas. Recité nociones para el análisis de la vida social pensada como actuación. En especial, las de *personajes como impresiones* y *conflicto como tensiones* me llevaron a rescatar la categoría de *colisión*. Cuando las imaginaciones colisionan aparece un gesto detenido que puede indicarnos ficciones incompatibles con los mundos actuales. La contrariedad hace al *shock* y este a la transformación.

Además de acudir al teatro como paradigma para el análisis social, también acudí a él (como otros lo hicieron) para pensar cómo el teatro como obra y proceso artístico puede colaborar en la transformación social. Las obras de teatro, para Victor Turner (1982), son reflejo y reflexión de la realidad que repiten. Las obras que las sociedades actúan sobre sí mismas, funcionan como espejos mágicos. En sus palabras, la distorsión de lo que reflejan provoca reflexividad (p. 145). Para el autor, la proximidad del teatro y la vida, conservando la distancia del espejo, lo vuelve al teatro la forma más equipada para comentar sus conflictos. La interferencia es mutua, “neither mutual mirroring, art by life and life by art, is exact, for each is not a planar mirror but a matricial mirror, at each exchange something new is added, something old is lost or discarded” (p. 153).

12. Otros conceptos han sido creados para dar cuenta de estas continuidades. George Balandier, en su estudio sobre *el poder en escena*, retoma del ruso Nicolás Evreinov el concepto de *teatrocrazia*, el cual intenta señalar un asiento teatral en toda manifestación social.

13. Desde Estados Unidos, Living Theatre, Open Theatre y Performance Group indagaron también en este sentido, y desde América Latina el grupo peruano Yuyachkani desde 1970 trabajan para la transformación de la sociedad en la que participan. Estos grupos son apenas algunas referencias.



Podemos crear una ficción diferida de la que hoy nos aprisiona, contándonos de nuevo nuestras historias, siguiendo los hilos de tensiones desconocidas, dejando que el asombro aparezca entre tanta reproducción.

Referencias bibliográficas

- Austin, J. L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Título original: How to do things with words, (1962).
- Baiocchi, M. y Pannek, W. (2011). *Taanteatro. Teatro coreográfico de tensiones*. Córdoba: Ediciones El Apuntador, Transcultura.
- Benjamin, W. (1966). *Brecht. Ensayos y conversaciones*. Montevideo: Arca.
- Blázquez, G. (2007). *Paro activo. Relato de una experiencia de lucha universitaria (julio-septiembre de 2005)*. Córdoba: UNC/FFyH. Recuperado de: <http://www.ffyh.unc.edu.ar/paroactivo/introduccion.htm>
- Blázquez, G. (2012). "I feel love". Performance y performatividad en la pista de baile. En: S. Citro y P. Aschiéri (coord.), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas* (pp. 291-306). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Boal, A. (2002). *Teatro del oprimido. Juego para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial, S.I.U.
- Boal, A. (2004). *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba Editorial, S.I.U.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Carlson, M. (1989). The iconic stage. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 3(2), 3-18.
- Carlson, M. (2009). *Fantmasas en la Escena*. Bs As: Ediciones Artes del Sur.
- Carlson, M. (2010). *Performance. Una introducción crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Citro, S. (2013). La performance como arte y como campo académico (o de los encuentros y desencuentros de una extraña y vanguardista pareja neoyorquina que ha querido expandirse por el mundo). En: M.L. Saéz et al. *Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte* (pp. 143-152). La Plata: Club Hem Editorxs.
- Cornago, O. (2005). *El hombre con/frente/a través de la cámara. Variaciones escénicas (sociales) en torno a un aparato*. Madrid: CSIC.
- Dawsey, J. (2013). Descrição tensa (Tension-Thick Description): Geertz, Benjamin e Performance. *Revista de Antropología*, 56(2), 291-320, São Paulo, USP.
- Dubatti, J. (2006). Hacia una relectura post-postmoderna del teatro argentino: notas sobre Rafael Sprengelburd. *Revista Nuestra América*, 2, 171-181.
- Geertz, C. (1987). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.



Este mural fue realizado por
Artistas internos de la penitenciaría San Fr

- Goffman, E. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- Goffman, E. (1986). *Rituales de la interacción*. Amorrortu: Buenos Aires.
- Ingold, T. (2010). Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials. *Realities Working Papers*, 15.
- Lins R., G. (1989). Descotidianizar. Extrañamiento y conciencia práctica, un ensayo sobre la perspectiva antropológica. *Cuadernos de Antropología Social*, 2(1), 65-69. Buenos Aires: Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras-UBA,
- Mauss, M. (1979). *Sociología y antropología*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Peirano, M. (2006). Temas ou Teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance. *Campos. Revista de Antropología Social*, 7(2), 9-16. Recuperado de: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/campos/article/viewFile/7321/5248>
- Sánchez, J.A. (2007). *El teatro en el campo expandido*. Conferencia presentada en el MACBA, en el marco del ciclo "L'art, el teatre i seu doble", paralelo a la exposición "Un teatre sensa teatre". Barcelona. Recuperado de: <http://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-joseantonio-sanchez>
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Serrano, R. (2013). *Lo que no se dice. Una teoría de la actuación*. Buenos Aires: Atuel.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance. Teoría y práctica. En: D. Taylor y M. Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). México: Fondo de la Cultura Económica.
- Turner, V. (1980). *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre. The human Seriousness of Play*. Nueva York: PAJ Publications.
- Ure, A. (2012). *Sacate la careta: ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.
- Varley, J. (2010). *Piedras sobre el agua*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.



Jimena Garrido

Profesora en Historia, egresada de la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente lleva adelante un proyecto doctoral en Ciencias Antropológicas en la misma universidad, el cual contó con beca de Conicet. Sus indagaciones ponen en diálogo problemáticas abiertas desde los estudios de la performance y las antropologías de los cuerpos, con el propósito de desmontar ficciones crónicas. Forma parte, desde 2005, del equipo de Investigación en Subjetividades Contemporáneas del Ciflyh-UNC, con la dirección de Gustavo Blázquez y Gabriela Lugones. Sus pesquisas académicas se combinan con exploraciones en el campo del arte. Como *performer* participó en festivales internacionales. Además trabaja como leedora, *ecofriendly* y agitadora cultural.
jimegarrido@hotmail.com

Artículo recibido en septiembre de 2016 y aceptado en octubre de 2016.