

Proyecto “Neomestizo”: un ejercicio transdisciplinar en la escena teatral universitaria *

Estefanía Villalobos, actriz, Universidad de Valparaíso
estefania.villalobos.v@gmail.com

MaríaJosé Razon, actriz, Universidad de Valparaíso
kotelandd@gmail.com

Resumen

En el presente artículo se abordará, mediante la descripción de nuestra experiencia práctica en la fase de laboratorio del proyecto “Neomestizo”, el proceso transdisciplinar en el cual trabajamos como investigadoras-intérpretes, el que nos permitió vincularnos a una forma particular de trabajo textual y corporal. Entendemos que ambos elementos determinan y coartan la creación teatral, por lo que nos vemos en la necesidad de modificar el acercamiento hacia ellos mediante un ejercicio de cruce con las áreas de danza y fotografía.

Palabras clave

Teatro, transdisciplina, cuerpo, texto.

“Neomestizo” project: a transdisciplinary exercise at the theater academy

Abstract

In this paper, we are going to discuss, by means of the description of our practical experience in the laboratory phase of the project "Neomestizo", the transdisciplinary process in which we were involved as researchers-interpreters. This process allowed us to connect to a particular form of textual and corporal work. In our vision, both elements determine and limit the theatrical creation. This is why we needed to modify our approach to them by means of a crossing with the areas of dance and photography.

Keywords

Theatre, transdisciplinarity, body, text.

* Recibido: 14 de junio de 2015 / Aceptado: 10 de noviembre de 2015.

Esta experiencia práctica se encuentra inserta en nuestro trabajo de memoria de grado (Razón, Prince & Villalobos, 2014).

Introducción

Si nos adentramos en la historia de la creación escénica, nos encontramos ante diversos parámetros que delimitan y determinan este proceso. Actualmente, nos situamos en un contexto donde imperan, a nuestro juicio, dos elementos que configuran lo teatral y han perdurado en el tiempo: el cuerpo y el texto. Ambos serán comprendidos como dispositivos y desde la mirada de Michel Foucault, quien los define considerando las estrategias de poder que operan en instituciones disciplinarias, tal como es la academia.

Así, el dispositivo:

Es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos (Foucault cit. Grosrichard et al., 1985: 128).

Este concepto de dispositivo nos sitúa en un plano complejo, pues, al referirse a elementos “resueltos”, entendemos que se propone una inamovilidad en ellos, característica determinante, para nosotras, respecto del uso de cuerpo y texto dentro del teatro. Teniendo en cuenta la gran influencia que, según nosotras, ejercen ambos dispositivos en la creación teatral, creemos necesaria una salida a la fragmentación de conocimientos que se percibe en la etapa formativa del actor. En efecto, ella da lugar a un desarrollo parcelado de los procesos formativos, situación que, en nuestro contexto, se acentúa por la inserción del teatro en el sistema universitario, donde cuerpo y texto se instalan de manera convencionalizada y separada. Esto, podemos apreciarlo en la implantación de mallas curriculares que generan una falta de diálogo entre las disciplinas (voz, movimiento, actuación, teoría teatral), tendiendo a producir una inamovilidad de los dispositivos legitimantes ya mencionados.

Por otro lado, cuando el actor finaliza su proceso formativo, se ve enfrentado a una inamovilidad mayor, donde ambos dispositivos juegan un papel desde la productividad. Por un lado, el cuerpo sano y legitimado como tal se asocia a la eficacia y, por tanto, a la producción óptima. Esta se ve reflejada, por ejemplo, en el fenómeno del *casting*, proceso de selección de actores que se sustenta principalmente en parámetros estéticos, los que deben adecuarse a modelos predeterminados y funcionales para los objetivos del montaje y/o trabajo. Así, a diario vemos llamados donde se “buscan actores” con determinados rasgos físicos, basados en estereotipos europeos o en perfiles que puedan hacer referencia a la marginalidad social. Este tipo de filtros se sustenta en el marco de la competencia laboral, donde el perfil que más se adecúe a los parámetros solicitados, tendrá mayor

éxito y, por ende, realización económica. Por otro lado, el intérprete se ve condicionado por la presencia de textualidad en su formación, pues su principal guía se centra en un texto (generalmente dramático), lo que coarta otros puntos de partida en la creación.

Tomando en cuenta estos antecedentes, nos hemos preguntado: ¿mediante qué herramientas se puede transformar dicha situación? ¿Es posible generar una subversión en nuestro contexto? ¿Qué tan arraigadas en él se encuentran las nociones legitimantes de cuerpo y texto?

Ante el panorama descrito, creemos que el estatismo generado por los dispositivos cuerpo y texto puede superarse a través de aplicaciones transdisciplinares. Lo “trans” se traduciría a una forma particular de hacer arte, pues implica recurrir a otros modelos de creación que se funden entre sí, dándonos la posibilidad de generar nuevas metodologías de trabajo. Así, se modifican los parámetros legitimantes de los que muchas veces se sirven, por consecuencia, los procesos formativos en el contexto universitario chileno.

Desde el teatro a la transdisciplina

A partir de la época de las vanguardias, la necesidad de reinventar la creación y la práctica teatral toma fuerza. Se cuestionan las nociones de cuerpo, texto y representación para entrar en el terreno de una “creación teatral total”¹. Si bien estos postulados no son novedosos, ya que la misma idea de “obra de arte total” es propuesta por Richard Wagner, los creadores del siglo XX buscan, por medio de la utilización de recursos de diversa índole (música, luz, movimiento, color, etc.), articular dicho ideal. Es así como Vsévolod Meyerhold escribe, en 1930:

Antes se consideraban utópicos los proyectos de Wagner de crear una especie de teatro sintético que, junto con los medios escénicos, utilizara, además de la palabra, la música y la luz, los movimientos rítmicos y toda la magia de las artes plásticas. Hoy vemos que así es justamente como hay que concebir los espectáculos: es la fusión de todos los medios la que debe actuar sobre la sala (cit. Sánchez, 1999: 15).

Por medio de esta “fusión de medios”, los artistas pretendían sobrepasar los límites de cada herramienta escénica en pos de una creación total que aunara múltiples elementos para convertirse en algo nuevo. Creemos que estas manifestaciones de las vanguardias funcionan como una primera aproximación hacia lo transdisciplinar, dado el afán integrador de los distintos elementos que compondrán, a partir de entonces, lo teatral. Sin embargo, las prácticas escénicas tuvieron

¹ De acuerdo a las ideas de Lászlo Moholy-Nagy, este concepto alude a “un gran acontecimiento creativo, dinámico-rítmico, que reúna de una forma reducida a lo elemental las más amplias masas (acumulación) de medios contrapuestos entre sí” (Sánchez, 1999: 194).

una escasa movilidad, pues se trató más de una suma aglutinadora de recursos que de una real resignificación de ellos (Radrigán, 2011: 50). Hoy en día, se hace cada vez más común ver espectáculos donde la iluminación, la escenografía y los mismos actores se ven acompañados de un despliegue de múltiples medios, donde cada uno cumple funciones estéticas y discursivas específicas, pero que, sin embargo, no logran resignificar mayormente su estructura.

Si nos situamos en el contexto formativo universitario chileno, los exámenes prácticos de actuación se caracterizan por ser productos constituidos por un cúmulo de medios (escenografía, vestuario, iluminación, sonidos, actores). Esto contribuye a generar montajes que, si bien parecieran tener una unidad en su propuesta, más bien se basan en posicionamientos arbitrarios de estos medios con sus variantes, los cuales adquieren un significado generalmente hacia el final del trabajo creativo. Es en este proceso donde nos situaremos y, más específicamente, en el tránsito que debiera suponer el cruce disciplinar, con la finalidad de transformar los dispositivos que imperan en el teatro. Este cambio, según nosotras, apela a un movimiento y, por ende, da paso a la posible subversión de cuerpo y texto. En este marco, abordaremos de manera general las raíces del concepto de transdisciplina, las que se instalan dentro del área de la sociología y la educación durante el último tercio del siglo XX, para luego desarrollar dicho concepto a partir de la definición de Alfonso de Toro y, por consiguiente, dentro de su aplicación al ámbito teatral.

Junto con diversos prefijos, existen denominaciones de pasos anteriores a la transdisciplinariedad, tales como la multi e interdisciplinariedad, los que, básicamente, constituyen diversos grados de integración disciplinar. El proceso tiende hacia la complejidad a medida que la fusión se homogeniza. Así, se hace necesaria una detención en el paso dado por lo “inter” que nos llevará a lo “trans”, pues entre estos prefijos existen leves diferencias que afectan el resultado de la interacción disciplinar. Para explicar esto, usaremos como referencia la tabla 1, donde se aprecian las diferencias fundamentales entre interdisciplina y transdisciplina.

Por un lado, lo “inter” alude a una interacción entre las disciplinas que supone un aglutinamiento de ellas para ir en búsqueda de un producto nuevo, generando, como señalan Nuria Pérez Matos y Emilio Setién Quesada, “puntos de contacto entre las disciplinas en la que cada una aporta sus problemas, conceptos y métodos de investigación” (cit. Valenzuela, 2010: 124)². Acercándonos al terreno de las artes escénicas, la idea de lo “inter” limitaría, en cierto sentido, la puesta en escena, ya que los medios son incluidos al servicio del espectáculo, dejándose de

² El autor cita el siguiente texto: Pérez Matos, Nuria Esther; Setién Quesada, Emilio. “La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en las ciencias. Una mirada a la teoría bibliológico-informativa”. Puerto Rico: Acimed, 2008. Disponible en: http://bvs.sld.cu/revistas/aci/vol18_4_08/aci31008.htm.

lado las “potencialidades sígnicas y simbólicas que ellos conllevan en cuanto medios portadores de sentido” (Radrigán, 2011: 143). Mientras tanto, lo “trans” apela a una relación de “cruce, a través, o entre sistemas. Esto sucede de forma dinámica, y se enfoca fundamentalmente en los procesos, generando una trascendencia de los métodos de las disciplinas base” (ídem).

INTERDISCIPLINA A+B= A+B	TRANSDISCIPLINA A+B= C
Es una reunión, aglutinación o SUMA de distintas disciplinas artísticas o medios para crear un producto nuevo. (Ej. “teatro musical”). Proceso de larga data en la historia de las artes.	Modo de pensar que permite relaciones de cruce, a través o entre sistemas. (Disciplinas artísticas o medios). Es un hecho bastante nuevo en la historia de las artes (fines siglo XX, directa relación con “nuevos medios”).
Proceso de trabajo o resultado artístico (casi siempre escénico).	Sucede en un punto de cruce y de forma dinámica, por lo que se relaciona más con los procesos que con los resultados. (No tiene por qué ser escénico).
El prefijo INTER nos habla de una relación entre varios elementos diferentes: marca una reciprocidad (interacción, intercambio, ruptura del aislamiento) y, al mismo tiempo, una separación o disyunción.	El prefijo TRANS expresa clara y formalmente el carácter no médico del término. Los diferentes elementos implicados están puestos al servicio de la búsqueda o proceso.
Al INTEGRAR lo hacemos en un “recipiente”, en algo concreto. En el caso de las artes llamaremos a esto “disciplina base”. Esto marca las reglas y mecanismos del objeto artístico final.	Se trascienden los métodos de las “disciplinas base”. No es la fusión de elementos ni efectos agregados en un todo.

Tabla 1. Comparación inter/transdisciplina (Radrigán, 2014: 12).

Esta relación la comprenderemos desde los procesos creativos, más que desde la obra terminada, paso necesario en la interdisciplina, donde el proceso es fundamental. Es por ello que la importancia de lo “trans” radica en cómo se articula la práctica teatral y por ende, según nosotras, la subversión de cuerpo y texto, dado que, al suponer una búsqueda y una movilidad puestas al servicio de la creación, es posible dicha transformación. En este sentido, Alfonso de Toro nos otorga la mirada desde lo teatral, afirmando lo siguiente:

[...] Una aproximación transdisciplinaria tiene como finalidad la superación de los límites de la propia disciplina y emplear otras disciplinas tales como las ciencias históricas, de la cultura, de los medios de comunicación, la filosofía o sociología como ciencias auxiliares para así confrontarse con la manifestación cultural “teatro” de tal forma que

pueda dar respuesta a lo que está sucediendo hoy en el teatro, y permita entrelazar recíprocamente tanto el objeto de investigación como la teoría (Toro, 2003: 297).

En esta heterogeneidad de las disciplinas que, según de Toro, pueden entrar en juego con lo teatral, es posible generar un aporte a la creación, pues se permite un movimiento de las áreas que se integran. Así, “estos niveles de percepción permiten una visión cada vez más general, unificadora y que abarca la Realidad, sin lograr nunca agotarla por completo” (Nicolescu, 1996: 44). Estamos ante una idea de trascendencia y permeabilidad. Estas cualidades son, para nosotras, fundamentales a la hora de pensar en la subversión del cuerpo y el texto en el teatro.

Transdisciplina como medio de subversión

Creemos que, para efectos de la creación transdisciplinar, la subversión no debe ser entendida como una negación o supresión de elementos, sino más bien como una forma de creación asociada a la transformación y que resiste a la legitimación de los dispositivos. Nos referimos con esto a un cambio que se ve propiciado por la participación activa de los creadores, quienes deben también cuestionar los procesos para así dar paso a nuevas formas de creación artística. Esto daría lugar a un proceso más permeable, móvil y desjerarquizado.

Asociamos dicha movilidad a la práctica transdisciplinar, la cual, como hemos visto, constituye una posibilidad de subversión ante los dispositivos legitimantes, permitiéndonos comprenderlos, resignificarlos y trasladarlos hacia otras formas de creación y expectación, por medio de una desjerarquización en las disciplinas. Esta supone una integración tal que eventualmente haga “desaparecer” la disciplina base, para dar origen a un proceso más completo y nutrido de elementos que aporten a esta nueva creación. Así, la transdisciplina se define como vía hacia dicho cambio: “[...] una acción transdisciplinaria de arte debería plantear una transformación más que un efecto, y si no se hace material a través de la creación, por lo menos en su cruce transversal con otros pensamientos es donde está el valor hacia un crecimiento o evolución” (Valenzuela, 2010: 126).

Creemos que esta acción es fundamental para el teatro, pues constituye un arte que por naturaleza se nutre de diversas áreas artísticas, pero que sin embargo no logra amalgamarlas a un mayor nivel, evidenciando un aglutinamiento de elementos, más que una real integración de los mismos. Un intento por romper estos parámetros es el trabajo realizado por nosotras en el laboratorio *Neomestizo*; proceso cuyo principal objetivo fue el de fusionar de manera uniforme las disciplinas de danza, teatro y fotografía, de modo de dar origen a una obra que reuniera e integrara vertientes artísticas diversas, en pos de un proceso creativo novedoso en nuestro contexto universitario.

Neomestizo: una experiencia de aproximación transdisciplinar

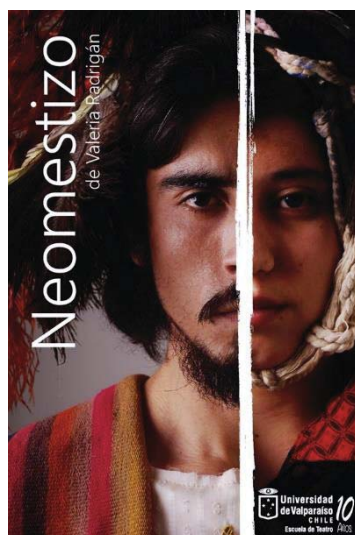


Imagen 1. Portada de catálogo de *Neomestizo*.

A continuación, revisaremos nuestra experiencia práctica vivida en el marco del *Laboratorio de experimentación escénica “Neomestizo”*. Basándonos en nuestra participación como investigadoras y actrices, situaremos esta experiencia como una manifestación de aplicación transdisciplinar. Además, analizaremos las relaciones entre cuerpo, texto y subversión por medio de la traducción intersemiótica (Jacobson, 1959: 69)³ como metodología utilizada en este proceso creativo.

El *Laboratorio de experimentación escénica “Neomestizo”* consistió en una investigación teórico-práctica en torno a los temas de la inmigración, el mestizaje, la raza, el país, el tránsito, la identidad y el cuerpo como nuevas concepciones de territorialidad. Este proyecto contempló un año de trabajo (2014), en el que se indagó estética y críticamente en torno a estas problemáticas, ejecutándose un laboratorio de creación transdisciplinar a partir del texto dramático *Dark Lady*, de Valeria Radrigán. Esto culminó con la exhibición de la obra ante la comunidad artística y el público general. El proyecto nació a partir de la necesidad que observó la investigadora a cargo de tratar estos temas, debido a la incompreensión, la falta

³ La traducción intersemiótica o transmutación (*transmutation*) es una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal.

de interés y la escasa sensibilidad de la población frente a la presencia del otro, a la experiencia personal y ajena de ser extranjero.

El proyecto contempló cuatro fases para su correcto desarrollo:

1. Plan de estudio teórico, reuniones con los participantes del proyecto, levantamiento bibliográfico y estudio teórico: cuatro meses.
2. Laboratorio de experimentación: cuatro meses. Considerado la parte central del proyecto, en él se llevó a cabo la aplicación metodológica estudiada teórica y prácticamente por la investigadora responsable. En el laboratorio de creación trabajaron Valeria Radrigán y, de forma principal, el coreógrafo Miguel Pizarro. Éste tuvo una función protagónica en la dirección artística, dirigiendo a los intérpretes en la construcción de frases de movimiento a partir del texto *Dark Lady*. En esta etapa intervinimos, junto a otros dos intérpretes, como actrices e investigadoras de manera conjunta y colaborativa, en pos de un trabajo de creación transdisciplinar.
3. Producción y difusión: Emplazamiento definitivo de las frases de movimiento en locaciones y toma de fotografías: dos meses.
4. Exposición final y vinculación con el medio: escritura de artículos, producción de catálogo y presentación pública del resultado del proyecto a modo de exposición fotográfica apoyada en audio guías.



Imagen 2. Intérpretes Juan Esteban Meza y Estefanía Villalobos en balneario de Papudo, locación central de sesiones fotográficas, agosto de 2014. Fotografías de Francisco Jorquera.

Si bien el concepto de *traducción intersemiótica* proviene del campo de la lingüística, la directora del proyecto *Neomestizo* lo insertó en el campo creativo, específicamente en el teatral, para dar origen a un enriquecimiento de la práctica artística por medio de la utilización de diferentes lenguajes y de una ampliación de los mismos. De esta forma, se logró generar una construcción artística enriquecida por cruces transdisciplinares, permitiendo superar la disciplina base a partir de la cual se gestó el proyecto. Así, se quiso dar lugar a un proceso de transformación del texto al cuerpo y del cuerpo a la fotografía. El proceso de traducción intersemiótica contempla dos etapas, descritas como sigue:

El primer paso será descubrir cuáles son los componentes más característicos de los medios con los que estamos tratando, y luego qué propiedades son susceptibles de

“sacrificarse” en nombre de la traducción [...]. En segundo lugar, habrá que tomar una serie de decisiones relacionadas a qué propiedades usar o no, en función de conceptos y objetivos propios de lo que se esté trabajando. Estas decisiones muchas veces no tendrán razón más allá que la del “gusto personal” del artista e, incluso, si se trabaja con técnicas de improvisación, por ejemplo, pueden ser hasta irracionales, inconscientes o fortuitas (Radrigán, 2011: 39-40).

De esta manera es que comprendemos las libertades que puede entregar el proceso de traducción intersemiótica, al permitir un trabajo de indagación sobre las distintas disciplinas. Éstas se observan de manera transversal, abriendo la posibilidad para la directora de seleccionar y traducir lo que más interese de cada una. En un comienzo, antes de dar inicio al ejercicio práctico, se produjo una primera fase de traducción, donde la investigadora a cargo, a partir de su texto inédito *Dark Lady*, hizo una síntesis de la obra, traduciéndola a los conceptos asociados al proyecto. Esto se acompañó de la posterior selección de escenas, personajes, temas y conceptos nuevos, en conjunto con el coreógrafo Miguel Pizarro.



Imagen 3. Imagen de exposición en el centro cultural Montecarmelo. Santiago de Chile, mayo de 2015. Fotografía de Valeria Radrigán.

Luego, los actores trasladamos estos conceptos al cuerpo, lo que se realizó a partir de nuestro propio imaginario, generando de esta manera una segunda traducción intersemiótica al utilizar el cuerpo como canal comunicativo de ideas: se pasó de los conceptos verbales escritos a una manifestación corporal de los mismos, mediante la creación de una secuencia de movimientos propuesta por los intérpretes. En las primeras cuatro sesiones prácticas, se trabajó sobre los principales conceptos del proyecto, por medio de improvisaciones que dieron origen a frases de movimiento donde se manifestaron las ideas de frontera, trance febril,

éxtasis, ego y vulnerabilidad. Ello generó composiciones en parejas que, durante las cuatro sesiones siguientes, se perfeccionaron en términos de la ejecución, trabajándose en pos de una gestualidad favorable a las fotografías que pudiesen desprenderse de cada frase corporal. Posteriormente, por medio de improvisaciones grupales e individuales apoyadas con música, se avanzó en la construcción de las siguientes escenas, esta vez a partir de un ordenamiento argumental propuesto por la directora. El procedimiento no resultó beneficioso, pues cortó la fluidez de los movimientos y el curso de la improvisación: al intentar integrar de manera coherente las frases habladas, no se alcanzó una organicidad.

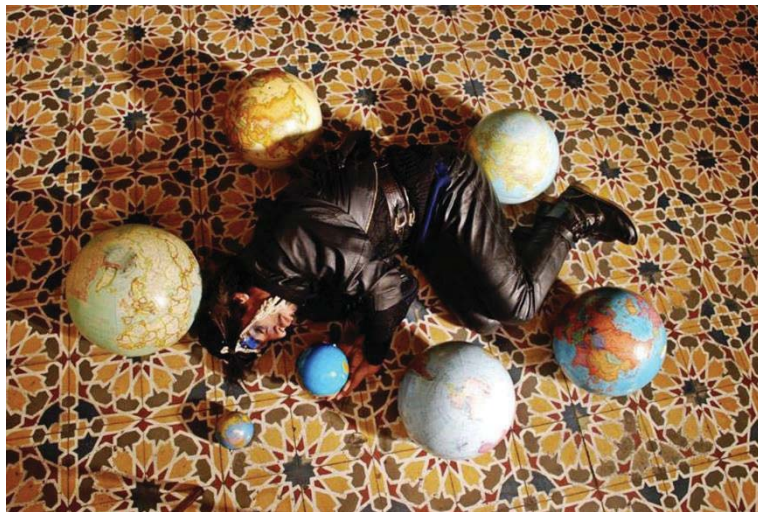


Imagen 4. Fotografía de la primera escena trabajada, donde se ve al actor Juan Esteban Meza como uno de los personajes de la obra Dark Lady. Palacio de La Alhambra, Santiago de Chile, julio de 2014. Fotografía de Francisco Jorquera.

Cabe destacar que, durante el trabajo corporal, hubo intentos por subvertir el cuerpo que se vieron reflejados en los momentos de improvisación, pues nuestra libertad como intérpretes se manifestó en la capacidad de generar diálogo a partir de nuestras subjetividades e individualidades creativas. Esto constituyó una libertad parcial, puesto que se pretendió generar una coherencia con el texto base y los conceptos desprendidos de él por medio de la dirección de la investigadora a cargo, lo que devino en cortes y filtros, así como en la asociación con los conceptos del proyecto.

Un tercer nivel de traducción intersemiótica se produjo al fotografiar las frases corporales. Aquí, el trabajo fue ejecutado en pos de generar un lenguaje claro que fuese traspasado a la fotografía. Este proceso efectivamente se ajustó a las normas de la traducción intersemiótica, pues el movimiento se tradujo a lo que sería

una imagen fija. Sin embargo, para los intérpretes no funcionó de manera transdisciplinar, pues nosotros no contamos con nociones básicas del trabajo fotográfico y de los códigos según los cuales opera; en este caso, por ejemplo, de las nociones de “perfiles” y “planos”, aplicadas en pos de que nuestros movimientos fueran captados ya no por un espectador en vivo, sino que por una cámara. Así, se produjo una falencia en el proceso transdisciplinar, al no integrar el quehacer fotográfico con el actoral de manera más estrecha. Sin embargo se puede desprender la idea de una subversión y/o transformación de los dispositivos cuerpo y texto, ya que, si bien el espectador genera lectura de las fotos, éstas se entienden independientemente de la dramaturgia que pudo inspirar a las imágenes. Por su lado, el cuerpo permite, a través de la fotografía, ser comprendido como un elemento más de la composición dentro del encuadre fotográfico, no teniendo que verse influenciado o limitado por parámetros que lo encierren en un solo tipo de lectura.

La penúltima etapa de traducción intersemiótica contempló la selección de fotos y fragmentos de *Dark Lady* para su posterior exhibición, etapa final que funcionó como filtro y síntesis final de las fases anteriores. En efecto, el espectador es quien llevó a cabo la última traducción intersemiótica, al interpretar los signos visuales, textuales y sonoros a partir de sus experiencias previas y de su criterio a la hora de elegir si escuchar o no las audio guías con fragmentos del texto dramático original. De allí que hiciera de esta decisión una nueva traducción de códigos, sintetizando su elección para configurar una historia que no necesariamente es la propuesta por la directora.



Imagen 5. Fotografía de la primera escena, donde se realizaron capturas de la frase corporal ejecutada por el actor Juan Esteban Meza. Palacio de La Alhambra, Santiago de Chile, julio de 2014. Fotografía de Francisco Jorquera.



Imagen 6. Fotografía de la tercera escena trabajada, en donde los actores Felipe Ortiz y Maríajosé Razon ejecutan frase de movimiento modificada para la cámara en base a los conceptos de ego y vulnerabilidad. Palacio de La Alhambra, Santiago de Chile, julio de 2014. Fotografía de Francisco Jorquera.

Análisis del laboratorio de experimentación

A primera vista, pareciera que los temas relevantes del proyecto *Neomestizo* (raza, inmigración y frontera) no guardan relación directa con la situación del texto ni del cuerpo en el teatro. Pese a ello, se presentaron las posibilidades de comprender la real capacidad de ampliación de la que gozan (y deberían gozar) estos dispositivos. Esto se produjo al poder trabajar sobre un texto base, *Dark Lady*, obviando su carácter delimitante, ya que, al nosotros no tener conocimiento previo de esta obra, pudimos hacer el intento de manifestarnos creativamente, primero y sin prejuicio, a través del cuerpo con la guía de los conceptos desprendidos del texto.

A continuación, revisaremos las reflexiones a las que llegamos, en nuestra calidad de investigadoras-actrices, con respecto al proceso de subversión de cuerpo y texto en el marco de *Neomestizo*. A partir de este proyecto nació un interés particular por revisar las posibilidades del cuerpo como herramienta creativa en el contexto de una aplicación transdisciplinar, pues consideramos que, en la expansión del territorio corporal, se alojaron posibilidades de subvertirlo mediante la apertura de nuevas posibilidades para la comprensión, el desarrollo y el uso del cuerpo desde sus particularidades con respecto al texto.

Cabe destacar que también es el cuerpo el principal medio de trabajo y de narratividad, pues, por medio de él, procederá a contarse una historia. Sobre este

punto nos encontramos con una dificultad: la imperiosa necesidad de organizar acontecimientos de manera coherente, lógica y lineal se presenta como una actividad que coarta al cuerpo en su propia indagación, situando al texto como herramienta utilitaria y fundamental para la construcción de un relato comprensible, que sería expuesto luego a través de fotografías.

Dentro del laboratorio, el cuerpo se vio conducido inconscientemente a ejecutar ciertos movimientos codificados sintética y claramente para la disciplina fotográfica, con el objetivo final de ser reconocidos y leídos con claridad por el espectador. Esto, de alguna manera generó que nos ocupáramos de significar en pos de la coherencia y la futura lectura que tendrían los movimientos, sin relacionarnos directamente, durante el proceso, con el lenguaje fotográfico. Así, se generaron ciertas predisposiciones al momento de tener que trabajar frente a una cámara, ya que esto no fue desarrollado de manera constante durante *Neomestizo*. Creemos que habría sido necesaria una mayor intervención por parte de la fotografía durante la fase de creación de las frases de movimiento, ya que esta disciplina podría haber ofrecido parámetros que modificaran de manera profunda la corporalidad.

En cuanto al texto, como ya vimos, no pareció en primera instancia ser un eje fundamental en el trabajo, pues se pretendió desarrollar una creación autónoma más bien relacionada con la corporalidad; y si bien existió un texto base que inspiró la creación, este buscó subvertirse mediante el uso del cuerpo como generador de significados. A esto se suma el hecho de que los actores no tuvimos acceso a la obra durante el desarrollo creativo del laboratorio. Esto nos alejó del carácter dramático y/o lógico del texto, para enfocarnos en trabajar a través de los conceptos desprendidos de él, generando así un lenguaje fundado en las particularidades del cuerpo y no en la textualidad. A partir de esta experiencia nos preguntamos: ¿es el cuerpo, en su autonomía, inserto en una experimentación teatral, suficiente como para conducirse sin la guía textual? ¿Es realmente posible subvertir el texto?

En primer lugar, para poder responder estas preguntas, debemos tomar en cuenta que la directora/dramaturga tenía absoluta conciencia del texto dramático. Al ser su autora, disponía de una visión completa sobre cómo debía verse e interpretarse cada personaje, lo que convirtió al texto, desde el principio, en un organizador de la escena. Este proceso también fue guiado por el coreógrafo Miguel Pizarro, con quien sostuvimos la siguiente conversación:

Pregunta: Como bailarín y persona que se encuentra constantemente ligada al teatro en calidad de académico, ¿cómo percibe el trabajo con actores, cuando éstos no conocen el texto con el cual están creando?

Respuesta: [...] En este trabajo en particular fue interesante ver que la propuesta del actor a veces enriquecía el proceso de creación de frases de movimiento con su propio relato a partir de pautas o pies forzados dados al intérprete.

El resultado era sorprendente para quienes conocíamos el texto porque encajaba de manera precisa el resultado final (entrevista, 11 de julio de 2014).

Al referirse a pautas y pies forzados como parte de la fase creativa, el coreógrafo nos dió a entender que existen parámetros y direcciones que, por pocos que sean, son abordados desde el dispositivo textual. Por ello, éste se volvió determinante y encausó el proceso, pues, inevitablemente, tanto nosotros como la directora proyectamos las primeras posibilidades de expresión a través de los conceptos desprendidos de una base textual, con la finalidad de establecer una narratividad que posteriormente fuera fotografiada. Esto implicó que nuestro cuerpo, como herramienta generadora de lenguajes, se viera limitado, lo que generó una dificultad para nosotros en primera instancia. En efecto, nunca habíamos trabajado con una metodología que integrara elementos tan diversos como la danza y la fotografía, lo que nos obligó a comprender al cuerpo como herramienta de creación en este cruce disciplinar, además de convertirse en un componente visual. La dificultad experimentada se desprende de la formación académica que hemos recibido los actores participantes del proyecto, puesto que nos encontramos insertos y educados en un contexto normado en torno a la textualidad. Los cuatro intérpretes provenimos del mundo institucional universitario, en donde la transmisión de conocimientos tanto teóricos como prácticos se realiza y legitima a través del dispositivo texto y en donde la interpretación se sustenta en la enunciación de un texto articulado, más que en un lenguaje corporal que apela a las imágenes fijas. Esto hace que los procesos creativos sean difícilmente disociados de la práctica y/o la presencia textual; situación que se revirtió, aunque no completamente, hacia el término del proceso en el laboratorio de experimentación, cuando nosotros, luego de entrenar y generar una narración mayoritariamente corporal por medio de partituras físicas, nos volvimos capaces de considerar al cuerpo como una posibilidad concreta para el desarrollo comunicativo y creativo.

Es sólo al final del proceso, durante la fase fotográfica, cuando pudimos apreciar que el cuerpo y los movimientos se habían visto modificados ya no en base al texto, sino que en relación directa a la disciplina fotográfica, por medio de planos, encuadres, iluminación y direcciones específicas aportadas por el fotógrafo. Esto mismo obligó a los intérpretes a modificar de manera casi completa las frases corporales creadas con anterioridad, ya que, al no haber tenido en cuenta la presencia de la cámara, no se había trabajado con la conciencia de la pausa y la pose. Esto, cortó la fluidez de los movimientos, haciendo que los elementos propios de la danza se vieran mermados y casi anulados, pese a lo cual la danza si aportó

técnicas y herramientas que facilitaron la disposición corporal a la hora de mantener una postura visualmente atractiva y que es capaz de narrar. En base a ello, podemos decir que la experiencia *Neomestizo* sirvió para aproximarnos a una práctica disciplinar distinta, al mismo tiempo que nos situó en el umbral de la subversión y/o transformación que proponemos.

Aquí podemos comenzar a develar una de las problemáticas, tal vez la más determinante, surgida en torno a esta práctica experimental y a la posibilidad de transformar al texto gracias al cuerpo, puesto que se asocia a una predisposición a trabajar con lo escrito. La posibilidad de subversión, en efecto, se ve mermada por motivos relacionados, más que al uso o no de texto, a cómo los intérpretes nos enfrentamos a él y a qué esperamos del mismo. Es a partir de esto que consideramos necesario, por parte de nosotros, como actores, tener que pensar por sobre el dispositivo textual, con la dificultad de que ha sido éste el que ha conducido nuestros procesos académicos y creativos. Así, la utilidad del proyecto tiene que ver con haberles demostrado a los participantes que, con muy poca mediación textual, el cuerpo se presenta como una opción capaz de significar en el acto comunicativo, al permitir que se generara una historia paralela a la del texto *Dark Lady*. Esta posibilidad se presentó como una modalidad de subversión del texto original, al surgir de modo autónomo desde las frases corporales. Así, los cuatro actores escribimos un nuevo texto, que nos permitió una mayor comprensión de los hitos y conceptos trabajados en las improvisaciones y nos sirvió de guía en nuestro trabajo como intérpretes, a la hora de ejecutar todas las frases corporales en el orden propuesto por la directora. Es importante destacar que el nuevo texto coincidió de manera casi exacta con el original, pues los hitos eran idénticos a los del texto dramático escrito por Valeria Radrigán. Esto nos ayudó darnos cuenta de que la conducción generada por la directora condicionó nuestro proceso e imaginario respecto de la obra, limitando así la subversión del dispositivo texto.

Esto último nos hace pensar en la capacidad que ha tenido el texto, con sus variantes dentro del teatro, para situarse como un elemento necesario al momento de crear o concretizar ciertas ideas en la manifestaciones escénicas, lo que nos hace dudar sobre las reales posibilidades de ampliación que pueda tener este dispositivo. Por su parte, el cuerpo educado en el contexto universitario ve mermadas sus posibilidades de significar de modo autónomo, al ir en búsqueda del soporte y la confianza que le entrega el texto. Éste otorgaría, según nuestra formación, los lineamientos esenciales a partir de los cuales fuimos educados como actores.

Por otro lado, consideramos que efectivamente se hace necesaria una nueva relación entre el dispositivo textual y el teatro, enfocada no solamente en la subversión o la modificación de las nociones que se tiene del texto, sino más bien en

generar un cuestionamiento sobre la legitimidad de éste y su capacidad determinante, de manera de poder ampliarlo y abrir sus fronteras. También logramos percatarnos de que los dispositivos cuerpo y texto solo podrían verse subvertidos en la medida en que se trascendieran las disciplinas en los que se encuentran insertos, siendo aquí el caso del teatro. Esto responde, a nuestro juicio, a lo arraigados que se encuentran ambos dispositivos en la disciplina teatral, por lo que se hace necesario alejarlos de esta matriz para permitir un funcionamiento ampliado de los mismos, además de ponerlos en diálogo con otras áreas que aporten a nuevas formas de vivir el proceso creativo. Esta necesidad debería manifestarse, a nuestro juicio, con urgencia al interior de la academia, pues es el lugar que da cabida, en su gran mayoría, a las nuevas generaciones de actores.

Referencias

- Grosrichard, Alain et al. (1985). El juego de Michel Foucault (entrevista). En: Foucault, Michel. *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta. 127-162.
- Jacobson, Roman (1959). On the linguistic aspects of translation. En: Brower, Reuben, ed. *On Translation*. Cambridge, Mass: Harvard University.
- Nicolescu, Basarab (1996). *La Transdisciplinariedad. Manifiesto*. México: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin.
- Radrigán, Valeria (2011). *Corpus frontera. Antología crítica de arte y cibercultura (2008-2011)*. Santiago: Mago.
- _____, ed. (2014). *Pensar los cuerpos. Tres ensayos sobre cuerpo y transdisciplina*. Santiago: Adrede.
- Razón, Maríajosé; Prince, Felipe O.; Villalobos, Estefanía (2014). *Cuerpo y Texto: De la legitimación a la creación transdisciplinar. Memoria de trabajo en el proyecto "Neomestizo"*. Memoria de grado, Escuela de Teatro. Valparaíso: UV.
- Sánchez, José, ed. (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal.
- Toro, Alfonso de (2001). Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la "hibridez" e "inter-medialidad". *Gestos* (32). 105-159.
- Valenzuela, Sergio (2010). AACT: Hacia un arte de acción transdisciplinar. *Apuntes* (132). 122-128.