

ESCENARIOS HETEROGENEOS Y PRACTICAS EXPANDIDAS

Gabriela Ponce

Gabriela Ponce, profesora del área de Artes Escénicas, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, edificio Miguel de Santiago, oficina 303. Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo: gponcep@usfq.edu.ec

- MFA en Dirección de Teatro, Universidad de Illinois, Estados Unidos
- Posgrado en Filosofía, Universidad Católica de Quito, Ecuador

Reflexionar sobre las artes escénicas en la actualidad implica pensar en un conjunto amplio de prácticas cuya heterogeneidad se extiende hacia los modos de creación, de recepción, de formación y hacia todo el engranaje que compone el acontecimiento escénico. De ahí que el desafío de plantearnos una publicación que recoja esta complejidad, pasa necesariamente por revisar las dislocaciones y desplazamientos que se han producido en los modos de representación. La génesis de esta publicación, a la que quisiéramos referirnos de modo breve, sitúa esa dislocación en el centro de su inquietud: nuestra primera motivación, dentro del área de Artes Escénicas del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, fue habilitar un espacio de reflexión para la práctica escénica ecuatoriana más actual, tomando en cuenta que son escasas las publicaciones que existen para analizarla en el contexto del debate contemporáneo. Inmediatamente después, nos dimos cuenta de que la diversidad de estas nuevas prácticas rebasaba esos territorios geográficos y disciplinares que, en primera instancia, nos trazamos. Lejos de circunscribirse a un hacer específicamente dancístico o teatral, hoy lo escénico está actuando en un horizonte de diseminación atravesado por lo performático, la contaminación disciplinar, las prácticas de lo real, los modos de investigación expandida; y, por otro lado, también sentimos que esos desplazamientos se enmarcan necesariamente en una amplia red de pensamiento y de acción que está en diálogo con procesos regionales y globales. Entonces, nuestro proyecto fue ampliándose con el afán de rastrear esa complejidad que se materializa en esta edición de **post(s)**, a través de una pluralidad de voces y de modos de escritura, de contextos y de lugares de enunciación.

Fecha envío: 12/11/2019

Fecha aceptación: 19/11/2019

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1590](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1590)

Cómo citar: Ponce, G. (2019). Escenarios heterogéneos y prácticas expandidas. En *post(s)*, volumen 5 (pp. 12-20). Quito: USFQ PRESS.



El presente de la escena: revisar las historias de los cuerpos, del gesto y de la imagen

Una de las cuestiones que atraviesa tanto nuestra labor académica como artística es precisamente la pregunta por lo contemporáneo. Entendemos que el término contemporáneo se inscribe siempre en un contexto particular, y no necesariamente se refiere a la confluencia con “un” tiempo sino también a las maneras en las que lo interpela. Siguiendo al filósofo Giorgio Agamben, el sino de lo contemporáneo es justamente su anacronismo, esa no coincidencia con *su* tiempo y podríamos extender esta noción a una no coincidencia con *su* espacio. El flujo que vivifica cada lenguaje, dotándole de pertinencia histórica, justamente radica en el gesto que cuestiona críticamente su presente, que pone en riesgo sus modos tradicionales de hacer, su tradición. Un proceso que no cesa y que lejos de alumbrar, lanza destellos siempre efímeros, siempre provisionales (Agamben, 2011). En ese sentido, las preguntas que nos hacemos para pensar y crear, las preguntas que atraviesan nuestras clases y que quieren permear esta, nuestra primera incursión en la publicación académica, es esa: ¿de qué maneras el movimiento continuo de nuestras prácticas nos afecta ahora, modifica el presente de nuestra disciplina y nos moviliza hacia otros modos de accionar, de escribir, de reflexionar sobre y con ella?

Es precisamente esa pregunta la que contiene a este amplio número de artículos y lo hace desde la particularidad que cada escritura despliega. Fue esa también una de las cuestiones que nos empujó hacia la realización, en abril del año pasado, de las primeras Jornadas de Pensamiento/acción, a las que titulamos “Desplazamientos y articulaciones en las artes escénicas.” Las jornadas convocaron a una serie de pensadores y artistas nacionales e internacionales para indagar sobre asuntos relativos a la investigación escénica y sus modos de existencia actual. Durante cinco días, y a partir de una diversidad de formatos, pudimos aproximarnos a una serie de experiencias heterogéneas que interpelaron los límites de lo que comprendemos por *escena* y los modos en los que se construyen los lenguajes de la praxis y el pensamiento escénico hoy. En el marco de las reflexiones que posibilitó el encuentro, se produjeron nuevos diálogos que afectaron y expandieron esta publicación.

Esteban Donoso y Fabián Barba, bailarines, y Bertha Díaz, investigadora, ofrecieron, durante las Jornadas, el laboratorio titulado “Dar cuerpo a la memoria, recordar desde los cuerpos”. Este espacio de investigación propició un diálogo fundamental: bailarinas y coreógrafas contemporáneas contaron *su* versión de un momento crítico de la danza ecuatoriana,

con el afán de que aparezcan otros relatos posibles, y de que también se vehiculen alternativas en la transmisión de la memoria de los procesos y las pedagogías del cuerpo. Se posibilitó, a través de los días en los que duró el encuentro, un espacio de construcción colectiva y afectiva de conocimiento desde la memoria corporal y sensible de un grupo importante de bailarinas, y a partir de ello se tejió una comunidad de validación de saberes. En esa línea, se asienta la reflexión que tanto Donoso como Barba desarrollan en los artículos que aparecen en la sección Akademos. La problemática que plantean se sitúa precisamente en los modos en los que se configura una narrativa histórica y hegemónica de las prácticas danzarias en nuestro país, sus modos de enunciarse a sí mismas y de negociar con otras poéticas que, desde Europa y Estados Unidos, se anclan exclusivamente en una tradición occidental moderna. En última instancia aparece, en ambos artículos, una cuestión sumamente importante: cómo ocurren ciertas apropiaciones locales de esos quiebres y desplazamientos que se dan al interior de la danza contemporánea, en y desde, los contextos culturales dominantes. Cada artículo, desde su particularidad, interpela los modos de construcción de una “danza nacional” en medio de aquellas tensiones culturales.

Esas relaciones históricas en los modos de (re)producción del cuerpo, permea también el texto de Rebecca Schneider, *Retomar “Instrucciones para convertirse”*, cuya traducción se publica también en la sección Akademos. Schneider, quien es profesora en la Universidad de Brown (Rhode Island) y una de las pensadoras más inquietantes de los estudios del performance, se plantea, a partir del análisis de la obra de algunos artistas, una reflexión que sitúa la cuestión de la transmisión —del gesto, del movimiento, de la herida— como performance que permite el desplazamiento de *un tiempo en otro tiempo*. Esta transmisión habilita un lugar para los cuerpos de quienes han sido colonizados y desalojados: huellas de migrantes, gestos de desarraigo, movimientos de huida. Por otro lado, quizá uno de los aportes más significativos del texto es también cómo desplaza la escritura académica hacia un lugar de enorme fertilidad interpretativa, de gran potencia creativa, dotándole también de una poética que el lector agradece. Revisa escenas cinematográficas, construcciones arquitectónicas, pasado y presente, para observar cómo se entreteje lo visible y lo invisible de un movimiento incesante.

Para cerrar esta sección, Diana Coryat y Noah Zweig, nos proponen reflexionar sobre el cine que se hace en Ecuador hoy en día. Su mirada crítica señala las formas en las que irrumpe un cine plural, diverso, no hegemónico, que negocia y tensa los modos tradicionales de entender lo nacional a través de la imagen.

Dispositivos y dramaturgias actuales: los espacios, los objetos, el espectador

En el contexto de las Jornadas de pensamiento/acción, pudimos aproximarnos al trabajo del colectivo mexicano Teatro Ojo, que presentó la conferencia performática “Elucubraciones sobre el posible paradero del libro vivo de Xocen” y además ofreció un taller titulado “El teatro como motor de búsqueda”. Acercarnos a su propuesta implicó comprender de un modo muy concreto lo que se conoce como la “escena expandida”. Su práctica, una de las más relevantes en la actualidad teatral latinoamericana, sitúa la política en el centro de su investigación, poniendo en crisis los lugares comunes del teatro a la vez que vuelve visible la potencia teatral de los escenarios sociales. En la entrevista que publicamos en la sección Radar, las voces de los integrantes de Teatro Ojo recorren su trayectoria mientras nos vuelven parte de una sobremesa en la que desmontan la noción de escena, comentan algunos de sus procesos de creación y profundizan en sus particulares modos de pensar en colectivo. A través de sus reflexiones, los espacios del teatro se multiplican y sus tiempos también, se proyecta el pensamiento mítico hacia el presente para abrir otras posibilidades de relación entre la historia y la actualidad: una caja de resonancias y asociaciones teatrales que deviene dispositivo poético solo en su contacto con el espectador.

Las instalaciones, performances e intervenciones que ha propuesto, a través de los años, Teatro Ojo, disponen la mirada de tal manera que se descoloca nuestra idea de dramaturgia. Desde este tipo de procesos, la dramaturgia deja de concebirse principalmente como escritura de un texto o de una acción, para ser el entramado en el cual habitan escrituras simultáneas y múltiples; en este sentido, se despliega una práctica de montaje a través del cual los lenguajes materiales del teatro también se desjerarquizan, se autonomizan, adquieren posibilidades narrativas que descentran el lugar privilegiado de la palabra, la fábula, la representación.

Entender el potencial performativo de cada lenguaje y sus posibilidades narrativas hace que el dispositivo se sitúe en un lugar central en los modos contemporáneos de creación, modificando precisamente los modos de estructurar la acción escénica. Como señala Arnaud Rynker (2015, p. 283): “Frente a los signos decodificables de la representación clásica, el dispositivo tiende, de este modo, a preferir una cierta opacidad de lo visible: el espectador entra en un espacio semánticamente abierto en vez de que le propongan las claves que le permitirán comprender aquello a lo que va a asistir.”

Desde esta perspectiva, las secciones Radar y Videre, se anclan alrededor del análisis de dispositivos escénicos que desplazan las escrituras de sus ejes

tradicionales de composición. El desplazamiento de los modos de organización escénica convencionales —hacia el objeto, el sonido, el espacio— implica una apertura no solo para las escrituras sino también para las lecturas: el espectador aparece con su inteligencia creadora para armar a partir del fragmento sus relatos, para significar desde la condición fenomenológica de la materialidad escénica.

La investigadora y académica Bertha Díaz se aproxima al dispositivo sonoro del músico Manuel Larrea y su colectivo Culebra Cascabel, quienes, a partir de improvisaciones sonoras, van componiendo escenas y partituras en las que también el cuerpo y el objeto son materia de la escritura. Culebra Cascabel propone una forma de creación interdisciplinar que también es materia de análisis por parte de Díaz: ¿qué implicaciones tiene un ejercicio artístico híbrido?, ¿cómo comprender la relación entre el movimiento, el sonido, el texto a partir de un ejercicio de escucha mutua, de creación *in situ* y colectiva? Estas mismas preguntas se extienden, en el caso del artículo del investigador Jean-Frédéric Chevallier, al rol del espectador e interpelan su lugar y su tiempo en la creación: una invitación a pensar en todas las implicaciones de crear *con* el público.

Preguntas similares se desprenden del artículo en el que Pamela Jijón aborda la cuestión del objeto como disparador de narraciones posibles y de investigación escénica, y que vuelven sobre una dramaturgia que desplaza los modos conocidos de escritura. Al relatar la experiencia de montaje de la obra *Esas putas asesinas, adaptación libre del cuento de Roberto Bolaño*, por parte del colectivo Mitómana/artes escénicas, Jijón cuenta cómo se teje un orden y un trayecto a partir de objetos cuya existencia material revela un entramado de relaciones afectivas, históricas, políticas que siguen actuando y que se resignifican en el proceso creativo y en la obra.

Desde un eje muy próximo, Julianna Zambrano muestra, en la sección Videre, su performance *Buscando en el silencio de las cosas*. El performance, que se ejecutó en clave autobiográfica, también funcionó como instalación escénica: esta doble modalidad muestra nuevamente los derroteros de lo escénico en la actualidad, los modos de existencia de una teatralidad que se articula incluso al margen del “actor” para que emerjan las voces de lo que ha sido tradicionalmente instrumentalizado dentro del quehacer escénico. Zambrano montó una colección de objetos que habilitaron una narrativa material de lo que fue el terremoto del 16 de abril de 2016 en Bahía de Caráquez. Desde los objetos, los dos artículos, visibilizan *la ruina* como experiencia que cruza lo íntimo y lo público, y que al hacerlo desestabiliza las escrituras representacionales.

Investigación y *praxis* expandida para la escena

Una de las cuestiones que suscitó nuestro interés y también nuestra preocupación cuando imaginábamos este número fueron las tensiones posibles entre la *praxis* artística y el carácter académico de **post(s)**. Sin embargo, conforme hemos ido armando la revista, se han ido desvaneciendo ciertos supuestos alrededor de este asunto gracias a su misma estructura. **post(s)** es una publicación académica de gran plasticidad que se articula para favorecer un pensamiento artístico heterogéneo. La sección Praxis propicia otros formatos de escritura que logran, en esta edición, capturar una diversidad de creadores que reflexionan sobre sus prácticas. Lo hacen desde sus distintas esferas disciplinares y ahondando en la compleja relación entre creación e investigación.

¿Qué implicaciones tiene hoy formar investigadores para la escena? ¿Cuáles son las habilidades que un artista escénico debe tener para enfrentar los escenarios de lo contemporáneo? Heiner Goebbels, quien se ha desempeñado como docente en el Instituto de Estudios Aplicados de Teatro de la Universidad Justus Liebig en Gießen y quien es además uno de los directores de teatro y compositores sonoros más importantes en la actualidad, reflexiona en su artículo “¿Investigación o técnica? Nueve tesis sobre el futuro de una educación para las artes escénicas”, sobre la necesidad de formar artistas que sepan actuar en escenarios complejos. Sus recomendaciones se dirigen hacia un conocimiento multidisciplinar que alimente a la escena a partir de su proximidad con las otras artes, desde destrezas de creación colectiva y de articulación de saberes. Goebbels, que acaba de estar en Bogotá para ofrecer una serie de conciertos, instalaciones sonoras y performances, habla desde el centro de la experiencia creativa para promover una pedagogía que dialogue con las formas y los soportes múltiples que cruzan las nuevas prácticas escénicas.

Es en esa misma línea que sitúa a la investigación en el centro de su atención, que Jorge Poveda reflexiona sobre la obra *Higiene*, la tesis con la que obtuvo su Licenciatura en Artes Escénicas en la Facultad de Teatro de la Universidad Central del Ecuador. A partir de esa experiencia en la que se habilitó un proceso de traslado de ciertas ideas que aterrizaron en la escena desde procedimientos multimediales, de alcance realmente experimental, se van articulando sus reflexiones sobre su proceso creativo. Su artículo, al igual el de Tamia Guayasamín, “En residencia permanente”, interpela los formatos tradicionales del hacer, plantea una idea que nos parece fundamental subrayar y que atraviesa esta sección: la investigación en artes hoy en día requiere una revisión crítica de los procesos y los modos de relación y producción. En este sentido el artículo de Guayasamín nos invita a acompañar su experiencia en distintas residencias. Analiza qué implicó entrar en diálogo con el

contexto, flexibilizar sus procesos creativos, buscar en la comunidad saberes que nutran su obra, así como adentrarse en lo que significa también el viaje, dentro y para, el proceso creativo.

El cadáver exquisito que comparten con **post(s)** las integrantes del Laboratorio de Experimentación Escénica y Social (LEES) de Cuba, pone en manifiesto la potencia que alcanzan los modos de pensar la acción y accionar el pensamiento. Lo hacen a través de la materialidad que propone su escritura: cuatro voces que montan un texto poético para referirse a un proyecto de comunidad y artes vivas, pero ¿qué son las artes vivas? “Las artes vivas implican la constante reinención del mundo y del tiempo” nos responden ellas y desde esa premisa comprendemos su investigación metodológica, artística, afectiva.

Para cerrar la edición, presentamos una reflexión sobre la experiencia de trabajo del escenógrafo Víctor Hoyos, que ha acompañado, desde su oficio como diseñador, varios montajes escénicos en Ecuador. Su texto propone una revisión de su metodología de creación escenográfica y los bocetos que comparte con nosotros dan cuenta de sus modos de pensar el espacio y el objeto, de hacer traducciones, de ofrecer soluciones y construir la materialidad de una obra.

Cerramos este texto introductorio, entendiendo que las artes vivas como dispositivo teórico, como práctica política, como expresión de la escena latinoamericana contemporánea nos sirven también para acoger su carácter expandido, la “reinención del mundo y del tiempo” que plantean: habilitando otras escenas posibles; desplazando la dramaturgia hacia el cuerpo, el objeto, el público; resignificando el gesto y la historia; interpelando las jerarquías, los modos de relación, las pedagogías; revisando las políticas de la escritura y el recorte político de lo sensible, porque, como plantea Rancière:

[E] arte no es político, en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempo y de espacio que instituye, por la manera en que recorta ese tiempo y puebla ese espacio (2012, p. 33).

post(s)

Referencias bibliográficas

Agamben, G.

(2014). *La desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Rancière, J.

(2012). *El malestar de la estética*. Madrid: Clave intelectual.

Rykner, A.

(2015). El dispositivo. En E. Garnier y F. Grandes (eds.), *Antología de teorías teatrales*. Bilbao: Artezblai Editorial.