

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;

Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.
CDD 700.71

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

COMPILADORA

Lucía Rodríguez Riva

CORRECTORAS

Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

ILUSTRACIONES

Facundo Marcos

DISEÑO

Soledad Sábato

COORDINACIÓN DE DISEÑO

Viviana Polo

RDA.III

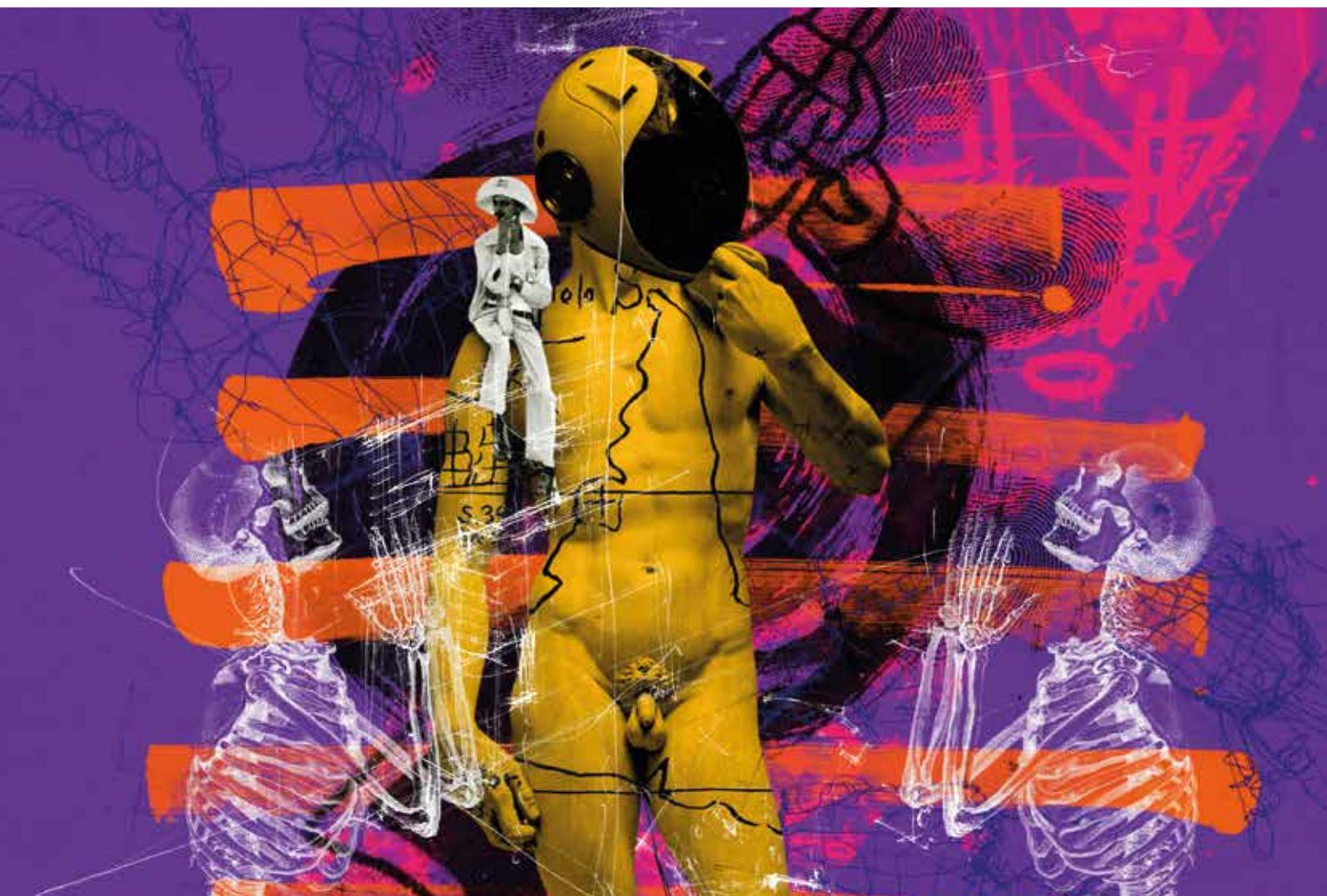
III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

EJE 2

**ARTES, INVESTIGACIÓN
Y PRODUCCIÓN DE SABERES**



EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Cuerpos alternativos en las realizaciones escénicas contemporáneas

Daniela Berlante (Universidad Nacional de las Artes - Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN: Las visionarias formulaciones de Antonin Artaud sobre el teatro lo han concebido como el espacio en el que los cuerpos se rehacen, como la escena en la que se materializa el acto mítico de hacer un cuerpo. Este abordaje ha tenido una enorme productividad a lo largo del siglo xx a la hora de reflexionar sobre el estatuto insustituible y primordial del cuerpo en las prácticas escénicas. No obstante ello, y a la luz de los nuevos materiales que atraviesan nuestras vidas, a saber: las tecnociencias, la informática y la electrónica (Giannetti, 2002), inmersos en una cultura cuya organización en torno de las pantallas genera otras formas de cognición (Kozak, 2012), situados en la época del residuo energético y los desechos industriales contaminantes (Bourriaud, 2015), consideramos indispensable retomar la cuestión artaudiana para preguntarnos sobre el modo en que se rehacen los cuerpos en la escena contemporánea. En ese sentido, la ponencia se plantea indagar las formas de afectación que los cuerpos en situación de representación vienen evidenciando al estar atravesados por los factores enumerados. Plantearemos la problemática en el teatro de Buenos Aires de la última década para intentar discriminar los efectos que la impronta tecnológica, la naturaleza amenazada y la cada vez más pregnante inserción de lo real en lo ficcional están teniendo sobre los cuerpos actorales y sobre la configuración de la escena actual.

Palabras clave: Cuerpo vivo; Tecnológico; Ficcional; Sustituto.

Presentación

Las visionarias formulaciones de Antonin Artaud sobre el teatro lo han concebido como el espacio en el que los cuerpos se rehacen, como la escena en la que se materializa el acto mítico de hacer un cuerpo, un acto que está “dirigido a la transformación orgánica y física verdadera del cuerpo humano” (1975, p. 87).

Este abordaje ha tenido una enorme productividad a lo largo del siglo xx, a la hora de reflexionar sobre el estatuto insustituible y primordial del cuerpo en las prácticas escénicas. No obstante ello, y a la luz de los nuevos materiales que atraviesan nuestras vidas, a saber: las tecnociencias, la informática y la electrónica (Giannetti, 2002), inmersos en una cultura cuya organización en torno de las pantallas genera otras formas de cognición (Kozak, 2012), situados en la época del residuo energético y los desechos industriales contaminantes (Bourriaud, 2015), consideramos indispensable retomar la cuestión artaudiana para preguntarnos sobre el modo en que se rehacen los cuerpos en la escena contemporánea.

EL CUERPO TECNOLÓGICO

La irrupción de las nuevas tecnologías en el arte en general, y en el teatro en particular, ha venido a problematizar de manera significativa una condición indispensable para la sustanciación del hecho escénico cuyo requisito inapelable exigió, tradicionalmente, la comparecencia física real de actores y espectadores, además de la simultaneidad entre producción y recepción del espectáculo (De Marinis, 1982).

La omnipresencia tecnológica ha hecho que incluso el teatro —ese espacio privilegiado para el despliegue del cuerpo vivo de actores y actrices— vea afectada su naturaleza orgánica.

En efecto, un gran número de espectáculos de la cartelera de Buenos Aires ha confiado a la operatoria digital buena parte de sus principios constructivos.

No pretendemos analizar este uso cuando su propósito se orienta a magnificar las posibilidades plásticas de la escena o a aumentar su grado de espectacularidad, por el contrario, se trata de revisar la operatoria digital cuando produce consecuencias que pueden modificar el estatuto con el que, tradicionalmente, se ha concebido al cuerpo vivo del actor/actriz como unidad indiscutible e imprescindible de la creación escénica.

Cuando la presencia física del actor es reemplazada en escena por la proyección de su imagen electrónica, cuando su fisicidad puede ser mediada y producida desde un entorno digital, cuando la virtualidad toma el lugar que supo ocupar su corporalidad, se desestabiliza el paradigma desde el cual se ha abordado tradicionalmente el hecho teatral.

Las miradas tecnofóbicas repelen este funcionamiento, sobre todo cuando es el cuerpo fenomenológico de actores y actrices el comprometido o afectado. Desde esta perspectiva, la tecnología aplicada al cuerpo atentaría contra el bios teatral, pulverizando la especificidad propia de la teatralidad que tiene al físico *estar en el mundo* de actores y actrices como uno de sus pilares.

Sin embargo, a la luz de la gravitación omnipresente que ejerce la tecnología sobre nuestras vidas, en dominios que incluyen desde las prácticas laborales, educativas, comunicacionales hasta el ejercicio de la sociabilidad en red, son las miradas tecnofílicas las que han abierto la posibilidad de poner en cuestión el estatuto tradicional con el que se ha concebido a la presencia escénica.

Desde este enfoque, la tecnología digital opera doblemente: desmaterializando el cuerpo humano, pero en ese mismo gesto, volviéndolo virtual. Como señala Ángel Abuín González (2008), existen tres cuerpos: el físico o el que nos permite estar en el mundo; el de la construcción cultural y social, y el cuerpo tecnológico, el de la telepresencia y la virtualidad. Si lo virtual se define como un tipo de comunicación descorporeizada que impone la ausencia de lo humano, puede ser, entonces, sustituido por su proyección en una pantalla.

Sin embargo, no se trata de asociar ausencia con desaparición. Sostenemos, por el contrario, que la ausencia estaría habilitando la creación de un nuevo espacio de presencia, el de la telepresencia. Lejos de afirmar que se deja de emplear el cuerpo, es imperativo resaltar que se lo va a emplear en su forma tecnológica.

La tecnología digital estaría al servicio de traer a un ausente, de presentificarlo, tal como sucedió con *Odiseo.com*, aquel espectáculo de 2015 dirigido por André Carreira, que disparó estas reflexiones. En él convergían un actor, presente en el teatro (Juan Lépore, en el teatro Celcic de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires), y dos actrices que, desde Brasil y Alemania respectivamente, interactuaban con él en los roles de esposa y amante, mediadas por la plataforma Skype.

Aun proyectadas desde las superficies de las pantallas, y a pesar del estatuto divergente respecto del actor “de carne y hueso” con quienes compartían el espectáculo, no hay dudas de que eran actrices en situación de representación que estaban presentes asumiendo una materialidad diferente. Creemos que es posible desinscribir al sujeto actor/actriz del cuerpo en vivo que lo sostiene, porque a la luz de la impronta de las nuevas tecnologías lo que deberíamos preguntarnos no es tanto quién actúa, sino cómo, desde dónde y con qué dispositivos se ejerce la función actoral.

Aun cuando solo pudimos acceder a las actrices desde la perspectiva que la cámara de cada dispositivo posibilitó, guiada por las indicaciones directoriales, la función actor/actriz siguió vigente.

CUERPO REAL-CUERPO FICCIONAL

La vía que ha abierto el teatro contemporáneo cuando promueve la irrupción de lo real en el universo ficcional para intentar poner a prueba los límites de la teatralidad ha modificado

también las posibilidades de concebir a los cuerpos actuantes en escena y a la actuación misma.

El teatro que se sustenta más allá del drama, posdramático en términos de H. T. Lehmann (2013), aspira al ideal utópico de la presencia radicalizada.

En este sentido es que resulta significativo el proyecto *Recordar para vivir*, que la bailarina y *performer* Marina Otero viene llevando a cabo desde producciones como *Andrea*, *Recordar 30 años para vivir 65 minutos*, *Fuck me* o *Love me* y que está basado en construir una obra sin solución de continuidad sobre su vida en la que ella es su propio objeto de investigación.

Me detengo en *Fuck me* porque en ella —a diferencia del resto de las obras del proyecto, que son unipersonales— Otero comparte la escena con otros *performers*⁵⁵.

La obra comienza de un modo que la inscribiría dentro del teatro documental. Otero se presenta con su nombre real y sentada a un costado de la escena comparte su padecimiento con los espectadores: una operación de columna seguida por sucesivas internaciones le valieron una inmovilidad física aguda con la consecuente amenaza de no volver a bailar.

Parece atendible entonces que ante la imposibilidad de ser ella quien dé cuenta de su vida en escena, sean los *performers* los responsables de hacerlo.

En el catálogo del FIBA 2020 se leía:

*Siempre me imaginé en el centro de la escena, como una heroína, vengándome de todo.
Pero el cuerpo no me dio para tanta batalla. Hoy dejo mi lugar a los intérpretes. Voy a
mirar cómo ellos le prestan su cuerpo a mi causa narcisista.*

⁵⁵ Augusto Chiappe, Juanfra López Bubica, Fred Raposo, Matías Rebossio, Miguel Valdivieso, Cristian Vega.

En una operación putativa, los *performers* invistieron sus cuerpos con la vida de la protagonista para exponerla y exponerse ante los espectadores en un grado de alta intimidad.

El gesto de la protagonista de ceder su representación a otros, estando ella misma en escena, refuerza la perspectiva ya planteada, que entiende a la actuación menos en términos esencialistas que como una función que puede ser ejercida en el teatro desde fuentes diversas. En ese sentido, de lo que se trataría es de determinar —antes que quién es el sujeto biográfico que actúa— desde dónde y con qué dispositivos se ejerce la función actoral.

Fuck me problematiza el vínculo escénico entre lo real y la ficción tan omnipresente en el teatro actual. Habrá quienes sostengan que solo actuaron los *performers* cuando interpretaron a Otero y que ella, en tanto sujeto biográfico real en escena, no lo hizo, porque su desempeño fue exclusivamente presentativo y autorreferencial. El hecho de no haber interpretado a un personaje, como en efecto lo hicieron los *performers* en los momentos en que se invistieron de ella, la habría excluido del territorio de la actuación, asociado necesariamente al espacio ficcional, para colocarla en el de lo real.

No obstante, el planteo escénico de prescindir de personaje para exponerse como sujeto biográfico real no puede impedir que se desencadene el proceso propio de la teatralidad, que adviene cuando el público establece con su mirada un espacio por fuera del cual se coloca para dar lugar a que acontezca un juego de ficción, incluso cuando desde el espectáculo se desprendía que solo se exhibirían sucesos reales.

Finalmente, y para reafirmar la convicción de que estando en situación de representación no se puede sino actuar —y esto supone un ingreso a la ficción—, la *performer* padeciente del comienzo del espectáculo, la bailarina en riesgo que pudo haber sido objeto de

compasión, terminó por trastocar todas las creencias al abandonar su silla para comenzar a correr desenfrenadamente, con toda su potencia y su vitalidad.

EL CUERPO SUSTITUTO

En la era del Antropoceno, la de la explotación desenfrenada de los recursos de la naturaleza, cuyo programa para Occidente está basado en la eficacia técnica, la rentabilidad económica y la objetividad científica, según lo consigna Nicolas Bourriaud (2020, p. 41): “[...] los sitios ya no están atados a unos territorios físicos: son indicadores culturales susceptibles de honrar a cualquier territorio”. Y agrega: “Y los artistas, para reflejar su tiempo, pueden trabajar en cualquier lado. Cuando menos se muestran lugares específicos, más se muestra esta época que es la del desarraigo o del desenraizamiento”.

En febrero de 2023, Jérôme Bel, el reconocido coreógrafo y bailarín francés, presentó en el marco del FIBA su obra *Jérôme Bel*, planteada en términos de un retrato auto-bio-coreográfico. Esta información no tendría nada de particular si no fuera porque su protagonista no vino.

En épocas de cambio climático, calentamiento global y residuos energéticos que atentan contra la vida planetaria, Jérôme Bel, quien ha recorrido el mundo con sus espectáculos, tomó la decisión de dejar de desplazarse. Hoy su compañía ya no viaja en avión para reducir su huella de carbono.

Coherente con su compromiso ambiental, designó a una *performer* para que hiciera las veces de él. Esta cesión de atributos (y de la dirección del espectáculo también) le fue asignada en Buenos Aires a Maricel Álvarez, quien se presentó en su lugar iniciando el espectáculo con un: “Buenas tardes, mi nombre es Jérôme Bel”.

Bajo el formato de conferencia, la *performer*, investida de la autobiografía del coreógrafo, relataba como propia esa trayectoria, asumiendo una primera persona que no coincidía con

ella, al tiempo que proyectaba videos seleccionados por Bel de momentos, espectáculos y procedimientos artísticos que constituyeron verdaderos hitos en su carrera.

En ellos podía apreciarse la audacia de su apuesta: desinscribir a la danza del imperativo del movimiento, prescindir del rendimiento de los cuerpos hegemónicos que obedecen a patrones impuestos por la sociedad del espectáculo, abstenerse del criterio de productividad por revelarse como un lastre del capitalismo que —en definitiva— es el responsable de los estragos cometidos contra la vida y la naturaleza.

Insertar el acto inmóvil en la danza ha sido su gesto político.

Como señala Lepecki (2008), la ruptura con el movimiento no equivale a romper con la danza, sino con una concepción que solo la considera en términos cinéticos y que obedece a las determinaciones de progreso y eficacia propias del proyecto de la modernidad.

Bel descrea de la noción de sujeto individual, acotado por los límites de su propio cuerpo. La subjetividad y el cuerpo no son “singularidades que se autorreflejan, sino conjuntos, colectivos abiertos, procesos continuos de multiplicidades en desarrollo” (Lepecki, 2008, p. 95), lo que los asemejaría al proyecto artaudiano del cuerpo sin órganos.

La subjetividad es una categoría abierta que excede los límites jurídicos impuestos por el nombre propio o el cuerpo material. Cada cuerpo es un conjunto formado por otros cuerpos que al estar en escena no reproducen lo dado, sino que producen existencia.

Desde esta perspectiva, parece razonable que la subjetividad Bel haya podido ser cedida, durante el acto efímero de la representación, a otro cuerpo que ejerció la función de Bel como si él mismo hubiera estado allí presente. El cuerpo de la *performer*, en genuina intercorporalidad con el del coreógrafo, logró sustituir a este último logrando que los espectadores viéramos a Bel aún sin verlo.

CONCLUSIONES

A lo largo del presente trabajo intentamos dar cuenta de algunas modalidades que asumen los cuerpos escénicos a la hora de rehacerse, según lo planteado por Artaud desde su cosmovisión teatral. Hemos encontrado que el cuerpo vivo del actuante es capaz de coexistir con el cuerpo tecnológico, el cuerpo híbrido, que entrecruza el real y el ficcional, y el cuerpo sustituto. Seguramente nos esperan nuevos desarrollos que podrán ser objeto de renovadas perspectivas de análisis para abordar una problemática insoslayable a la hora de pensar el hecho teatral, como es la del cuerpo actuante en escena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abuín González, A. (2008). Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos. *Signa*, 17, 29-56.
- Artaud, A. (1975). *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Caldén.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (2021). *Inclusiones: estética del capitaloceno*. Adriana Hidalgo Editora.
- De Marinis, M. (1982). *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Bompiano.
- Giannetti, C. (2002). *Estética digital: Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. L'Angelot.
- Kozak, C. (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra.
- Lehmann, H. T. (2013). *El teatro posdramático*. Paso de Gato.
- Lepecki, A. (2008). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galego. Mercat de les flors. Universidad de Alcalá.