

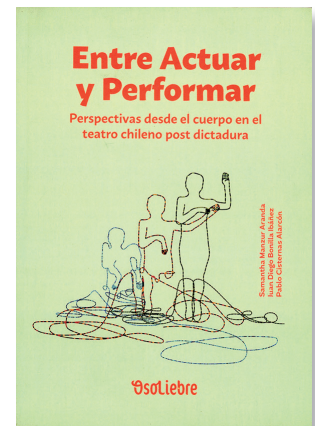
:: RESEÑA

Samantha Manzur Aranda, Juan Diego Bonilla Ibáñez  
y Pablo Cisternas Alarcón

## *Entre actuar y performar. Perspectivas desde el cuerpo en el teatro chileno post dictadura*

Santiago: OsoLiebre, 2022.  
257 pp.

Por Macarena Losada  
Queen's University Belfast  
mlosadaperez01@qub.ac.uk



Este libro es un gran aporte para los teatristas e investigadores que no han tenido acceso a leer las ideas originales de algunos teóricos publicados en idiomas diferentes al español. Se agradece a los autores Samantha Manzur, Juan Diego Bonilla y Pablo Cisternas por contextualizar conceptos como *embodiment*, contribuyendo así al análisis sobre el cuerpo del actor como representación política, simbólica y material en nuestro teatro chileno. Me parece oportuno también señalar la contribución que la editorial independiente OsoLiebre realiza en el campo de la investigación teatral, al editar material en español, difundiendo el conocimiento y el acceso a la cultura en nuestro país.

El libro comienza con los "Antecedentes de contextualización", capítulo en el que se revisita el teatro chileno en un contexto sociopolítico específico, esto es fundamental para lo que se analizará en los capítulos posteriores. Es así como este primer apartado se enfoca en la manera en que los cambios históricos influyeron en los procesos creativos de algunas agrupaciones chilenas. Los antecedentes ayudan a entender el interés por desarrollar nuevas metodologías de creación en

nuestro teatro, las cuales experimentan con diversos tipos de entrenamiento y puestas en escena interdisciplinarias. Es así como el capítulo expone los siguientes temas: importancia e influencia de los teatros universitarios en el contexto histórico y creacional de Chile; importancia del lenguaje corporal del intérprete escénico en las puestas en escena, estableciendo “El desplazamiento de elementos escenográficos y dramáticos para dar mayor protagonismo al cuerpo y al trabajo actoral en el proceso creativo” (Manzur *et al.* 27); el apagón cultural, periodo que se relaciona con la conformación de espacios de creación interdisciplinarios; la creación colectiva y escena de avanzada como metodologías interdisciplinarias y de resistencia a la represión sociopolítica de la época; y el uso del simbolismo y el subtexto como estrategias creacionales y el comienzo de una estética propia, aludiéndose al grupo CADA, al trabajo de Óscar Castro, y a la importancia del Teatro Ictus.

El capítulo concluye con una reflexión sobre lo que se consideraría el periodo de transición a la democracia en Chile. Se usa la imagen del dictador Pinochet levantándose de su silla de ruedas como manifestación del cierre de una época, rescatando la idea de Stranger, quien dice: “se deconstruye al dictador, ya no es una figura histórica, pierde su estatus mediante ese gesto de engaño” (43). Paralelamente, se va tejiendo una nueva reflexión que involucra el estallido social de 2019, las violaciones a los derechos humanos y el plebiscito del 25 de octubre de 2020. Esta reflexión se vincula con las condiciones de producción artística en el contexto de represión social en Chile. Se retoma la idea de Richard (2014) sobre el significado del cuerpo como materialidad del discurso escénico y sociopolítico. Como una zona limítrofe entre biología y sociedad. A partir de esto se da paso al segundo capítulo “El uso del cuerpo en cinco agrupaciones emblemáticas en Chile”. Cabe señalar que, tanto en los antecedentes de contextualización como en este capítulo, se da importancia a la “rearticulación de creación artística, . . . en la que se reconfigura la práctica escénica” (63).

El contexto histórico se sitúa a mediados de los años 1980, y rescata el regreso al país de artistas y teatristas después de su exilio en Europa. Se habla entonces de una renovación de metodologías de entrenamiento actoral y ensayo, las cuales posicionan al actor como centro de la producción escénica nuevamente. Las compañías mencionadas son: Teatro del Silencio, Teatro Fin de Siglo, Gran Circo Teatro, La Troppa y Teatro La Memoria. A pesar de que estas cinco agrupaciones difieren en sus procesos de entrenamiento y de creación, existe un código de representación en común; y es que, ninguna de ellas trabaja el realismo, es decir, se experimenta con códigos teatrales que trascienden el principio de mimesis. Asimismo, se evidencian las influencias de poéticas teatrales de Occidente. Por ejemplo, en el caso del Teatro Fin de Siglo y La Troppa, se usa como referente a Gordon Craig. En Teatro del Silencio, la técnica de mimo corporal dramático de Decroix aparece como parte del entrenamiento multidisciplinar que propone Celedón. La noción de peste y el padecer de un cuerpo que plantea Artaud se utiliza como referente de una estética actoral para Teatro la Memoria. La única compañía que involucra formas teatrales de Oriente es El Gran Circo Teatro, desde ejercicios y secuencias derivadas del teatro Noh, Kabuki y Kathakali las cuales fueron parte de la formación de Andrés Pérez en el Théâtre du Soleil. A pesar de los referentes mencionados, estas cinco compañías buscan establecer su propio lenguaje escénico, con el objetivo de entregar una libertad de asociaciones significativas, tanto para el actor, como para la audiencia. Esto coincide con la idea de Erika Fischer-Lichte, quien establece que “el teatro debiera crear su propia realidad” (394).

En el capítulo tres, “Aproximaciones conceptuales”, el análisis se dirige hacia los cruces que existen entre la *performance* de Francisco Copello y Herbert Jonckers, y las prácticas escénicas de algunas agrupaciones mencionadas en el capítulo anterior. Se destacan los siguientes puntos para referirse a la polución entre lenguajes escénicos: presencia, gesto y acción física. Estos elementos son los que condicionan la resignificación del cuerpo del actor asociados a una territorialidad, al trauma y al contexto político. Otro aspecto importante es la “desjerarquización del texto”, puesto que se explica la diferencia entre negar la palabra o ponerla al servicio del intérprete en escena (148), y es en esta última acción donde se revisita la significación del cuerpo en la historia chilena reciente, generando un diálogo entre teatro y *performance*. Dando a entender que los procedimientos creacionales en ambos casos, y en un contexto de posdictadura, se entrelazan con la idea de “el cuerpo escénico como político” (149). Finalmente, la referencia al binomio acción y cuerpo establece el marco de imbricación entre el trabajo gestual, su relación con el espacio, y la acción entre cuerpos. Elementos que reestablecen un territorio simbólico en el que los aspectos performativos se vuelven parte tanto del trabajo de las agrupaciones teatrales, como de las *performances* descritas en el capítulo.

Se da paso entonces al cuarto capítulo, en el que se intenta aclarar la idea de lo performativo, asociándola al trabajo del actor como entidad participe de la construcción de poéticas escénicas de las agrupaciones que llevan a cabo la imbricación entre el acto de actuar y performar. Para generar ese vínculo, se reflexiona en torno a la importancia de la presencia de un cuerpo en el espacio, y a los nuevos medios. Es en este último punto donde se replantea la presencialidad vinculada a lo que Kattenbelt (2008) considera una cultura de medios. Es decir, el actor y el *performer* se relacionan con otros medios escénicos, tales como la tecnología, generando así una experiencia escénica mediada. Por ende, en este nuevo paradigma confluyen diversos lenguajes escénicos, y se da paso a una nueva forma de interdisciplinaridad. Se rescata también la reactivación de la palabra. Lo que ahora se puede decir y la manera en que el cuerpo del intérprete es también un dispositivo escénico para constituir una nueva forma de relato. Finalmente se sugiere que nuestro teatro contemporáneo contiene nuevas características interdisciplinarias que dialogan entre sí, las cuales se componen por diferentes manifestaciones artísticas que se entrelazan, dando cabida a una teatralidad inclusiva en términos de práctica y representación identitaria.

Cabe destacar el impacto de las imágenes que contiene el libro y las descripciones sobre el trabajo de las agrupaciones teatrales expuestas en ellas. Es interesante, primero que todo, por la calidad del trabajo investigativo y de documentación de los autores. Segundo, por la cohesión que se genera con los eventos históricos que se mencionan en el primer capítulo. Es así como en los dos últimos apartados del volumen, las imágenes aportan a una narrativa que va acorde al paso del tiempo, la historia y los cambios de paradigmas creacionales. Por último, la buena calidad de las imágenes y la limpieza en los detalles formales del libro generan interés y disfrute para el lector.

## Conclusión

Quisiera concluir explicando el porqué del subtítulo. Me parece que la dialéctica en el tratamiento del cuerpo del intérprete escénico en nuestro teatro y en la *performance* chilena está

directamente relacionada a los acontecimientos históricos y políticos del país. Al menos esa es una de las reflexiones que este libro me entregó respecto al trabajo creacional de las agrupaciones mencionadas en él. Con relación al análisis del trabajo del intérprete escénico, la presencia de la dialéctica implica investigar las tensiones, contradicciones y conflictos tanto físicos como emocionales en el cuerpo del actor, ya sea dentro de su propio cuerpo o en relación con otros elementos o cuerpos en el escenario. Mediante la comunicación física, gestual y los movimientos, los actores/*performers* tienen la capacidad de representar y explorar conflictos de poder, confrontaciones ideológicas o diferencias sociales. Es aquí donde retomo el concepto del cuerpo político en cuanto a la significación de los cuerpos de los actores *y/o performers* en un espacio físico y en un contexto (situación) política determinada. Porque es en el ejercicio de componer una experiencia escénica donde se hace menester preguntarnos ¿de qué manera articulamos los relatos corporales hoy en día?, ¿cómo resignificamos el convivio teatral, después de toda la historia que cargamos como país? Planteo estas interrogantes con el objetivo de reafirmar la importancia del trabajo del actor y su labor representacional. Con esto me refiero a la manera en que el cuerpo del intérprete pasa por un entrenamiento o fase inicial de ensayo, para luego encarnar *y/o* codificar la poética planteada por cada una de las agrupaciones mencionadas en este libro, terminando así su ciclo de representación en el imaginario de la audiencia. Lo cual también se asimila al proceso dialéctico de tesis, antítesis, y síntesis.

Finalmente, este libro se enfoca en el proceso de antítesis, el cual se comunica, moldea y evoluciona acorde a los eventos históricos y cambios políticos de Chile. Constituyendo así, ese tercer espacio al que alude Fischer-Lichte (2014) en relación con la experiencia escénica, el cual en español se asimila al concepto de "convivio". Para Fischer-Lichte ese tercer espacio se compone por dos comunidades: primero, por quienes son parte de la obra/*performance*, y segundo por quienes la observan como espectadores, estableciendo que, de estas dos comunidades, deviene una tercera, que emerge en el momento en el que intérpretes y audiencia se conectan. Ese fenómeno, esa copresencialidad es la que hoy se nutre de las experimentaciones, hallazgos y fracasos de los artistas de décadas anteriores. En Chile, ese tercer espacio y esa antítesis sigue en constante desarrollo, se renueva y replantea cuestiones relativas a nuestra identidad, a los derechos humanos y a las metodologías de creación interdisciplinar que hoy se vinculan a la cultura de medios de la que habla Kattenbelt. Menciono esto para dar espacio y visibilidad a las generaciones actuales, cuyo trabajo será en unos años más analizado como parte de un nuevo paradigma en cuanto a autoría, relato, y representación escénica.

## Obras citadas

Fischer-Lichte, Erika. *The politics of interweaving performance cultures*. London: Routledge, 2014. Impreso.