

## Prólogo

# Voltear al obrar que sostiene toda obra

Una urgencia permanente que nos arrebató a un grupo de docentes y estudiantes de la Escuela de Artes Escénicas (EAE) de la Universidad de las Artes está íntimamente vinculada con especular constantemente cómo pensamos-creamos en nuestro campo poético. De hecho, en la Escuela, desde su génesis, el laboratorio como espacio experiencial-experimental ha sido el dispositivo cómplice y móvil para que se re-cree nuestra labor de aprendices, tanto desde el lugar del profesorado como del estudiantado (roles cuyos límites se desdibujan constantemente), y —por ende— la Escuela como tal se re-cree a sí misma constantemente. Con la decisión de que varias de las materias de ambas carreras (Creación Teatral y Danza) se enuncien como «laboratorios» desde sus primeras mallas curriculares, se sembró el deseo de que las metodologías a emplearse en sus procesos estén permanentemente atravesadas por la inquietación que le producen el ensayo, el error, la pérdida, el hallazgo, el desvío, la profanación. Es decir, que el laboratorio se exprese como una arquitectura que nos recuerda en su funcionamiento que las metodologías no pueden ser fijas, pues no responden a una modalidad expresiva única ni pueden preexistir de manera exclusiva a la praxis.

En el 2022, como parte de este arrebato, decidimos que el Encuentro Escénico que hacemos en la EAE anualmente se titule Los Procedimientos. Eso, como un ejercicio de desplazamiento de la metodología, como emblema que sostiene «legítimamente» toda investigación, hacia los procedimientos como los modos de hacer que en proliferación van produciendo una urdimbre que da cuerpo a una metodología posible; una que, aunque no asome como totalmente nueva, alumbró una variable diferente que es distintiva de ese proyecto preciso al que está atado y que lo hace, por ende, singular.

El poner la lupa en los procedimientos nos hace voltear al obrar que sostiene a toda obra, a la condición operaria de toda práctica de pensamiento-creación. En consecuencia, a valorar las herramientas,

las técnicas, los modos de uso, el pensamiento-montaje que va produciendo la aparición de un método y, con eso, la presencia de aquello que quiere ser dicho pero que se había resistido a entrar en las formas de habitación cotidianas y familiares del lenguaje (de los lenguajes, quizás quepa mejor decir).

Como extensión de lo que sembramos en ese Encuentro surgió *FI-LI-A 8*. Decidimos ampliar un poco más el eje curatorial de aquel evento para este eje editorial. Fue así que se aterrizó al título: «Procedimientos escénicos para la investigación-creación en escena y por fuera de ella». Esto, porque además de seguir problematizando todo lo anterior, queríamos recordar —parafraseando la misma convocatoria— que los procedimientos surgidos desde las prácticas escénicas no son exclusivamente su patrimonio, pues los mismos pueden desplazarse hacia otros campos sean artísticos o no, para polinizarlos, desviarlos, expandirlos, interrogarlos, y dejarse afectar por ellos. Además, porque los modos de hacer que se ensayan en la escena pueden ser usurpables para erigir dispositivos ligados a los activismos, las pedagogías, así como al largo espectro de las ciencias sociales, humanas y biológicas, solo para nombrar algunas esferas.

La intención ha sido subrayar que, si bien los campos de trabajo tienen formas de activarse que les son constitutivas —en una dimensión, culturalmente hablando—, dichas formas, al estar en el magma de toda práctica bionómica, se desterritorializan orgánicamente de la escena y ponen, con ello, en tambaleo nociones como «campo específico del conocimiento» o aquella que señala que solo los artistas pueden trabajar con mecanismos de las artes (en este caso, escénicas).

Lanzamos la convocatoria y lo que se dispuso como llamado fue estallado por las escrituras que pueblan este número. En los textos tan variados que se recibieron en cuanto a lo formal, se expresa también un deseo de sus autores/as por desviarse de los procedimientos escriturarios que sostienen las convenciones de las revistas académicas, lo que se expresa, a mi criterio, como un gesto de resistencia ante el capitalismo cognitivo. De esa manera, los textos no solo dan testimonio desde diversas perspectivas al llamado de la revista, sino que se dan la posibilidad a sí mismos de abrirse a procedimientos que derraman las formas canónicas de escribir. Por deriva, encienden a lxs lectorxs en su cualidad

más corporal, pues les impele a desplazarse de maneras diversas por el papel, leer en notaciones que escapan a la grafía convencional, abrazar el «yo» de lxs autorxs que se exponen sin regodearse en el narcisismo, sino que se ofrendan en la belleza de la vulnerabilidad integrada en los actos del pensar.

El problema de la escritura o, más precisamente de la palabra, del decir (pues hay una alusión a lo verbal y por ende a lo sónico en ello, a lo que despierta corporal-espacialmente) justamente lo abordan Adriana Urrea y Carla Pessolano en sus artículos. Adriana, filósofa-escritora-pensadora colombiana cofundadora de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad de Colombia, hace un recorrido por su propia trayectoria de tensiones disciplinares. Narra desvíos, eclosiones, indisciplinas, desobediencias en su relación con la filosofía y la escritura, que la llevan a dejar de habitarlas como prácticas en soledad y como fines en sí mismas, para vivirlas como ejercicios comunales que permiten la transcripción de fuerzas vitales, memorias, archivos afectivos, código genético que se aloja en los cuerpos, parafraseándola. Habla, entonces, de su condición de lectora acompañante de los gestos escénicos de sus maestrantes para producir la aparición de huellas de escrituras que permiten el latido de fuerzas similares a las de la expresión de la naturaleza. Sus hallazgos recuperan la potencia erótica y política del escribir, pero también de los actos de leer y el valor de uso de lo improductivo.

Por su parte, Carla Pessolano se detiene en una discursividad particular de creadores/as de resistencia en el contexto de su natal argentina. La convocan los núcleos lexicales que intentan decir lo indecible. Se refiere a esas palabras que emanan de las prácticas de creación y que, al mismo tiempo, son vectores para sintonizar y analizar fenómenos sociales. Poniéndolo en palabras de este número, lo que hace es reconocer cómo esos actos de hablar-nombrar-leer-tejer teoría desde esos soportes evanescentes que pueden ser las palabras, «re-procedimentalizan» la escena. Es decir, reconoce la capacidad de las palabras para influir en la materialidad del acto de creación teatral.

En la sección de Artículos se hilvanan otros tres que tienen en común lo que una de sus autoras: Carolina Castanho, de Brasil, nombra como «gesto reparador en el arte». Me detengo primero en el de ella,

justamente. Carolina rodea la presencia, los matices y las diferentes posibilidades de los gestos reparadores en los procedimientos investigativos, creativos, críticos y poéticos. Para ello recurre a los escritos de Maggie Nelson y Eve Sedgwick que hablan de libertad y cuidado, con los que dialoga. Revisa las urgencias de los grupos artísticos en enfocar su trabajo en estéticas del cuidado y/o un hacer reparador. Pero se detiene también a pensar qué hay detrás de esas urgencias, cómo se lidia con ellas, qué gestos se entienden como reparadores y cuáles no y cómo eso invita a diferentes maneras de experimentar y sostener una posición reparadora y sus múltiples desdoblamientos. En medio de eso, confronta su propio habitar en uno de los grupos emblemáticos del teatro latinoamericano (mejor dicho, mundial): Teat(r)o Oficina Uzyrna Uzona y su trabajo con su recientemente fallecido director, el célebre Zé Celso. No hay moralidades en su abordaje, menos aún, condescendencias. Solo interrogaciones en relación a los modos de uso de los términos, a la complejidad de hacerlos carne, a que se actualicen en la dificultad de las políticas de estar juntos, reconociendo la ética como una praxis que se reinstaura permanentemente.

El otro ensayo que también se sostiene en esta idea de gesto reparador es el de Pamela Jijón, filósofa y artista ecuatoriana radicada en Francia. Su texto, a medio camino del diario de trabajo y la reflexión pedagógica, se sitúa en el proyecto de montaje de la obra de teatro dirigida por ella: *La vraie vie? (¿La vida verdadera?)*, resultado de un proyecto realizado con 16 jóvenes entre 18 y 24 años en la asociación EVOCAE y presentado en el Teatro de la Cité en Marsella. Lxs jóvenes a lxs que hace referencia tienen en común dos cuestiones: el haber soltado una pertenencia al sistema escolar y ser migrantes de primera o segunda generación. Evidentemente, en estas dos variables subyace la precariedad, la dureza de las vidas vulneradas por estar en desventaja en cuanto a accesos sociales. Los procedimientos teatrales que va nombrando Pamela, habilitan un posible sentido de identidad en lxs chicxs, una capacidad de nombrarse y tejer futuros. Su proyecto muestra cómo el ejercicio creativo les permite emanciparse de su autopercepción negativa y cómo los ejercicios de escrituras de lo real planteados en ese proceso de montaje no solo los lanza a un juego de dramaturgia colectiva para la escena, sino para reescribir su propia vida.

Finalmente, está el texto del pensador-artista escénico mexicano Rubén Ortiz, sobre justicia poética, que hilvana a partir de su labor en el proyecto *Museo por Venir*, realizado con el grupo Muégano Teatro, de Guayaquil, a partir de una urgencia del grupo que en su génesis había sido nombrado como «Materiales para llevar a escena el juicio de la muerte de Jaime Roldós, Martha Bucaram y su comitiva», en alusión a la muerte, en un (supuesto) accidente aéreo, de Roldós (en ese momento presidente de Ecuador), su esposa y su equipo, en 1981. Rubén da cuenta de los mecanismos activados para aquello que él mismo llama en un punto del texto: «transformar la escala de nuestro pensar», precisamente para imaginar una justicia *otra* que se desligue de la emprendida por la macropolítica. Ahí, entonces, a través de prácticas del teatro expandido que hicieron literalmente al grupo Muégano Teatro dejar el edificio teatral para recorrer los territorios implicados en ese último viaje al que alude el proyecto y con ello (ex)ponerse en un trabajo de cuerpo a cuerpo, el texto va dejando entrever el tejido sensible que se va restituyendo. Un ejercicio de *autopoiesis* singular en los miembros del colectivo (incluido Rubén en su calidad de interlocutor y autor del artículo) y de los colectivos implicados en las visitas que hicieron, que permitió la aparición de esa justicia deseada.

Para la entrevista central del número convocamos a alguien que ha sido desde sus inicios un aliado-faro para la Escuela de Artes Escénicas: José Antonio Sánchez. Y lo es para el campo de pensamiento-creación de la escena, el cine, las artes visuales, la literatura. Con José Antonio hablamos de sus saltos entre campos del saber producidos por una necesidad orgánica de prestar la escucha ahí donde se producen formulaciones poéticas que pueden responder, sea por los medios, los modos, los mecanismos o los materiales que les son constitutivas, de manera más eficaz a la vida. Nos situamos con él también en la potencia de la ficción, desde su relación con la mimesis y la composición, como reorganizadora de la realidad. También abordamos el arte como modo de pensar, lo que implica (lo parafraseo) insistir en las diferencias, en las singularidades como diferencias, en lo que se escapa y en lo que puede ser incluso invisible o inaudible que se diferencia del calculable conocimiento científico. Se para, asimismo, en esas negociaciones en el contexto de la universi-

dad (y más, en una de artes), tema que va a retomar hacia el final de la charla y que permite dar pistas de resistencia a las instituciones de artes, incluidas a las de educación superior en el área cuando atraviesan procesos de perversión, tal como lo vivimos en la Universidad de las Artes, lugar de enunciación de esta revista. Una vez más en el número aparece con José Antonio el tema de la justicia, a propósito de su libro *Tenéis la palabra. Apuntes sobre teatralidad y justicia* y esto se emparenta, por supuesto, con la ética, con el lugar de los cuerpos, con la vida y con lo poético y la poesía.

La sección Contrapunteos decidimos dedicarla a resonar a partir del término «ecosomática». La ecosomática apunta a la emergencia del sentido desde la atención a un saber del soma en interdependencia y, por ende, en el pensar-hacer-crear desde los efectos de los afectos que se generan en esta red para producir modos de estar en la vida y de hacer mundos. El propósito era justamente salirnos de los procedimientos escénicos e ir a la ecosomática como una suerte de desvío de las artes para inclinarnos a la escucha de la vida. Se trata de un campo de trabajo que nos permite un intento de desautomatización del aparato sensorio-perceptivo, para sembrar otras implicaciones para el ensayo constante de vivir con otrxs. Para este Contrapunteo invitamos a Sofía Mejía (Universidad de Bogotá), David Gutiérrez (UNAM-Morelia) y Vanessa Pérez (Danza-UArtes), quienes desde sus respectivos espacios pedagógico-investigativos, entendidos y asumidos desde un aguzado compromiso, se disponen a compartirse en cómo ha sido su recorrido con las prácticas somáticas y la ecosomática, y cómo eso reconstituye sus roles, su cuerpo-ser en dichas labores.

No quiero dejar de detenerme en la sección Texturas, pues lo procedimental está ahí en la piel de la lengua de cada trabajo. Es en Texturas que este octavo número se derrama e invita a agitar los sentidos del lector/a para volverlo lect-actor, tal vez de manera más radical.

El tema de la voz, del habla, que en artículos estaba expreso con Adriana y Carla, aparece nuevamente con esa suerte de partituras expandidas escriturales-visuales-sonoras-corporales en las colombianas Beatriz Sterling y Sara Idárraga. En la primera de ellas, se entrevisté un mayor acento en despertar lo sónico; mientras que, en la segunda, se trata de un sumergirse en esa lengua que balbucea entre lenguas, pero que también

se concentra en la lengua como órgano y lo que a ella la rodea en términos anatómicos, pero también afectivos. Las notas de ambas, en el primer caso, que ocupan un lugar de autonomía junto a la partitura; y en el caso de la segunda, que interfieren al balbuceo visual escriturario, dan cuenta de sus propios actos de traducción (de sus desfases, jugueteos e imaginé- rías), que son fundamentales en toda práctica artística.

En Texturas también están dos guiones de charlas *performáticas* que son colectivas. Me detengo primero en «Bestia», de María Peredo Guzmán (Bolivia) y Tamia Guayasamín (Ecuador), *collage* activado por correspondencias entre ambas artistas, amigas entre sí, atravesadas por la migración. Ellas generan un ejercicio autoficción en donde se presentan, *re-presentan* y se sumergen en lo que fueron, en la mirada de la otra, en lo que son ahora y lo que ejercen de las artes que se actualiza en el tiempo por sus propias movimentalidades.

El otro guion de charla *performática* es del colectivo quiteño Mitómana de Artes Escénicas llamado «Lo que hacemos cuando no hacemos teatro», que surge de una pregunta del grupo por el reparto de lo sensible (en términos de Rancière), como urgencia de sus integrantes de otros modos de estar juntxs. Se trata de la deriva de un proyecto que se dislocó porque en medio de su hacer cayó la pandemia, pero que se rehabilitó tras la idea de diseñar un jardín virtual como un modo de deambular juntxs en medio del encierro, que a su vez fue activado luego en una conferencia *performática* con el deseo de otorgarle una vida escénica y pueda dialogar con el público de un modo interactivo.

Ya que está la referencia a la pandemia latente, me permito nombrar el trabajo de mi compañera de la EAE, la guayaquileña Lorena Toro. Con su bitácora nos sumergimos en su experiencia en la pandemia relativa sus interacciones con el tiempo desajustado producido por el control del encierro, el tiempo metereológico del afuera que produce incandescencias de todo tipo, el tiempo social en donde los cuerpos padecen por el orden imperante; y el tiempo subjetivo de su ser mujer que se moviliza en roles diversos, afectado por las fuerzas del mundo pero que halla en la escritura una grieta para recomponerse.

Complementan esta sección Catalina Cano, de Colombia, con un trabajo de videoarte en el que también hace un ejercicio de escritura expandida desde el cuerpo. Se trata de una búsqueda de caligra-

fías corporales desde el despertar instintivo de los cuerpos singulares para devenir manada en el espacio público también reescrito por la inscripción física de esas caligrafías corpóreas. Y Martha María Borrás, de Cuba, quien presenta una bitácora de su acto de «cinear», en el contexto de un proyecto concreto en donde se hace evidente su desplazamiento de los procedimientos del cine en las artes vivas y a la inversa y lo que permite esta aparición del término «cinear» (el pensamiento y el gesto operando, dice la autora) y parir este texto en concreto que ella misma lo describe como un acto de pensamiento-montaje, plagado por imágenes, textos, texturas que van hilvanando recuerdos, olvidos, usurpaciones y permiten una reflexión siempre viva del lugar de la técnica en los procedimientos.

Como es notorio —y por eso no menos asombroso, al menos para mí, desde mi condición de editora del número—, esta *F-ILIA 8* se alza en una dimensión política inaudita no buscada. El horadar en los procedimientos fuera de las metodologías constrictivas disciplinares en un acto determinante hace que la voz insurrecta se levante y se ensaye una y otra y otra vez. Y, por supuesto, una vez más, se delata que la investigación-creación no es política por sus temas abordados, sino por sus prácticas, por cómo en ellas se levanta la necesidad de experimentar siempre distintamente los modos de hacer, así como de re-crear permanentemente los ecosistemas que le dan lugar o que tienen lugar a través de ellas; en consecuencia, de los roles de sus operantes. Recorran las páginas, queridxs lectorxs. Lo que hacemos es siempre para la comunidad por venir. Un deseo de resonancia viene guardado en un pliegue secreto en estas páginas.

Bertha Díaz