

Por una sensibilidad Escénico-Política: pliegues histórico-críticos de la relación entre teatro y tecnología.

BRIONES, Héctor /Universidad Federal del Ceará, Brasil – hectorbriones@ufc.br

5to Congreso Iberoamericano de Teatro - Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: Teatro Iberoamericano - tecnología - política

> Resumen

Esta ponencia se propone a discutir una fuerza crítica de la relación entre escena y tecnología en el teatro iberoamericano, dentro del contexto democrático neoliberal. Interesa indagar, sobre todo, en reminiscencias (post)dictatoriales, como instancia de la catástrofe, que se abren en esta escena, en un saber que pone en jaque el sentido instrumental de la tecnología, de sus ciegos automatismos que derivan en una pasividad de lo sensible. Al romper con la intención instrumental de la tecnología, que es análoga a la intención instrumental, numeraria y administrativa de las democracias neoliberales, el teatro impide que se cierre la brecha, rica y proliferante, de la diversidad cultural en toda su amplitud sociohistórica y ambiental. Hace frente, así, a la confusa y pseudo-diversa negociación publicitario-mediática neoliberal, elaborada por consensos democráticos (especialmente post dictatoriales) que, para establecerse, han querido borrar lo histórico y culturalmente disonante, lo herido, el trauma, en una desconexión entre sensibilidad y política. El teatro, es lo que se quiere discutir, insiste en un saber cuerpo, que quiere abrir los hábitos perceptivos en un saber sensible que nos devuelva un sentido do lo político. Esta ponencia se da como parte de un proyecto de post doctorado en curso en el Centro de Estudios de Teatro de la Universidad de Lisboa, del grupo de investigación LAB-CENAS (Laboratorio de Investigación en poéticas y políticas del cuerpo de la escena), del Instituto de Cultura y Arte de la Universidad Federal del Ceará, en Fortaleza-Brasil.

> Presentación

¿Como pensar en una política de la sensibilidad, a partir del arte, especialmente del arte teatral, que nos abra sentidos críticos para con nuestro presente histórico democrático? ¿Como pensar este quesito en nuestro contexto latinoamericano, ampliándolo al iberoamericano? Nos parece válido considerar estas

preguntas en un horizonte histórico – que es el nuestro – atravesado por una política socioeconómica neoliberal y que, justamente por ello, nos impulsa a indagar en el cruce entre arte teatral y tecnología (como enunciado en el título). En efecto, diversos son los estudios que apuntan para la consolidación de un mundo cruzado cada vez más, en su cotidianeidad social, económica y existencial, por aparatos tecnológicos. Más aún, una realidad social formateada, padronizada, en su dimensión sensible y cognitiva, por aparatos técnicos y algorítmicos que abundan nuestras sociedades informatizadas, con consecuencias políticas reaccionarias bastante desastrosas, como hemos visto en estos últimos años. Pero no es únicamente por esta razón de informatización social cada vez más aguda e instrumental, igualmente, lo es por el hecho de que la propia política, primordialmente en países democráticos postdictatoriales – en el caso de varios países latinoamericanos – se ha vuelto instrumental, como si siguiera el modelo de la tecnología, en función de una mejor eficiencia de la máquina política (y que viene a favorecer a un individualismo mercadológico, como se verá más adelante). ¿Como el arte teatral articula sus diversas poéticas en este contexto sociopolítico?

A partir de esa pregunta se propone esta ponencia, en esta quinta versión del Congreso de Teatro Iberoamericano, el cual tiene este año por tema: “Artes Escénicas, poéticas y políticas por la paz social”, y dentro del subtema: “Artes escénicas y metáforas de la violencia”. Agradecemos a todo el equipo que organiza un evento tan importante como este, estimulando a pensar en los diversos alcances del teatro en la contemporaneidad y, especialmente, por perspectivar en su horizonte conceptual y práctico algo tan crucial como la paz social. El carácter tecnocrático, instrumental, de la política que imprime el neoliberalismo en las democracias actuales en el mundo está, de hecho, cargada de diversos niveles de violencia. El arte teatral tiene aquí sus desafíos y los enfrenta.

Esta ponencia hace parte de un proyecto de postdoctorado en curso, el cual se propone la realización de un mapeado de artistas y grupos teatrales, dentro del contexto iberoamericano, cuyas poéticas escénicas operen en la relación escena y tecnología. Este tema deriva, por un lado, de mi práctica como profesor y director teatral, experimentando un teatro atravesado por la tecnología audiovisual, sea de modo documental (en el breve ejemplo que daré más adelante) y/o por las posibilidades de ampliación de la potencia sensoria de la escena que los dispositivos tecnológicos permiten. Por otro lado, el proyecto parte de un libro, que me llamó la atención por su intento de realizar un “Boceto para una historia del arte tecnológico en América Latina”, que es como se intitula su primer capítulo. Se trata del libro “Elogio de la Low-Tech: historia y estética de las artes electrónicas en América Latina” (2015) del investigador argentino, teórico en arte tecnológico, Rodrigo Alonso. Este autor logra mapear trabajos pioneros en arte y tecnología en el continente, desde el grupo argentino Madi y sus trabajos con neón a mediados de la

década de 1940, el videoarte en Brasil, los artefactos poéticos electrónicos en Chile, en Perú, en Venezuela, entre otros países, levantando una historia todavía por escribir, como dice el mismo Alonso. Un importante ejemplo del libro de Alonso, que se puede destacar, son las impactantes instalaciones multimedia y telesatelitales (hoy diríamos: telemáticas) de la argentina Marta Minujín, en la década de 1960, cuando el mundo del arte ni siquiera vislumbraba este tipo de práctica artística (Incluso, el autor argentino la considera una artista inaugural en lo que se refiere al uso de circuito cerrado de videos, que se harán muy populares en las décadas siguientes). Además, Minujín, realizaba sus obras en diálogo e intercambio con reconocidos artistas, como el norteamericano, Allan Krapow y el alemán Wolf Vostell, estableciendo con el norte global una relación bastante simétrica. No obstante, esto, Alonso denota que, más allá de este avance tecnológico que se evidencia en el trabajo artístico de Minujín, lo cierto es que tanto Argentina como la gran mayoría de los países del continente siguen ocupando un lugar bastante periférico en lo que se refiere a su, podría llamar-se, posición tecnológica en el mundo. Como dice Alonso: "Lo cierto es que esta precaria distribución tecnológica, sumada a las dificultades de acceso e injerencia sobre los desarrollos de la ciencia aplicada, unifica a la región [al continente], ubicando-la en una posición derivativa respecto de las naciones donde se lleva adelante la investigación primaria" (2015, p. 133 e 134). Con esto, propone Alonso, "La exigencia de preguntarnos por nuestro lugar en este mundo [del arte y tecnología] no es una opción, sino una necesidad" (2015, p. 134).

Es en este sentido que se propone este proyecto – dentro del cual se da esta ponencia – y si Alonso logra hacer una cartografía de diversos artistas latinoamericanos que trabajan en directa relación con la tecnología electrónica, por el hecho de tratar mayormente de las artes visuales, video-performance e, incluso, algo de videodanza, nos provocó a pensar: ¿y qué ocurre con la relación de la tecnología con el arte teatral? Lo cierto es que, en referencia a América Latina, existe una diversificada producción teatral que lanza mano de dispositivos tecnológicos desde hace décadas (y no sólo por motivos de nuestro reciente tiempo pandémico, que nos sumergió en una más que intensa relación tecnovivial; como viene siendo pensada por el profesor y teórico del teatro, Jorge Dubatti, mereciendo, por ello, un estudio aparte). Se pueden nombrar, por ejemplo, los siguientes grupos: LOT teatro (Perú); Mapa Teatro (Colombia); TeatroCinema (Chile); Margarita Bali, Emilio García Wehbi (Argentina); Perro Rabioso (Uruguay); Phila 7, Renato Cohen, Sutil Cia. (Brasil); Ojo Teatro (México); entre muchos otros. Lo que se percibe es una enorme pluralidad de prácticas teatrales, pero poco material teórico que se detenga a hacer un estudio más transversal de estas prácticas, como lo hace Alonso en relación, sobre todo, a las artes visuales latinoamericanas. Este proyecto se elabora, entonces, en este intento y ampliando esta discusión al contexto iberoamericano. Vale destacar, claro, que ya existen importantes aportes, como el de la profesora Silvia Maldini, cuyos estudios se dedican a pensar "La Tecnología de/en la escena de

Buenos Aires" (2017), abordando la interrelación tecnología y cuerpo humano, así como sus derivaciones para la expectación, entre otros temas.

La ampliación del proyecto a Iberoamérica se da tanto por el hecho de que existen importantes grupos que trabajan con tecnología en este ámbito (véase el destaque mundial del grupo catalán *La Fura dels Baus*, entre otros) más, en especial, por un alcance político que se quiere pensar vinculado a este aspecto poético tecnológico. Evidentemente, en Iberoamérica estamos ligados por una historia colonial que nos atraviesa y nos pesa, cuya modernidad se hace patente en toda una dinámica de desigualdades socioeconómicas hoy. De manera análoga, hay toda una discusión acerca de las prácticas neocoloniales relacionadas a la supremacía tecnológica de algunos países – especialmente del norte-global – en detrimento de otros, tal como apunta el recién citado Rodrigo Alonso. Lo cierto es que existen paralelos entre nuestros países iberoamericanos, en particular, a lo que se refiere a las dinámicas de poder global-local que imprime el neoliberalismo en nuestras sociedades, afectando y fragilizando nuestras democracias. ¿Será posible una democracia neoliberal? El teatro, en este contexto (como dicho anteriormente), encuentra aquí sus desafíos y los enfrenta. ¿Como los enfrenta?

› Del mapeado entre escena y tecnología

Para empezar la elaboración del mapeado, a modo de procedimiento metodológico, he entrado en contacto con algunos festivales de teatro (de corte iberoamericano), que me han abierto sus puertas para revisar sus documentos de archivo. En ellos pude indagar que grupos han venido trabajando poéticamente la relación entre escena y tecnología. En Portugal, por ejemplo, que es dónde estoy realizando el postdoctorado (en el Centro de Estudios de Teatro de la Universidad de Lisboa) entré en contacto con el archivo del FITEI - Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica (en la ciudad de Porto) y que inició sus actividades en 1978. También estoy revisando el archivo del Festival de Teatro de Almada, en la ciudad de Lisboa (que se inició en 1984); futuramente pretendo revisar el archivo del Festival de Alkántara, también en Lisboa, ya más ligado a la escena contemporánea, danza, teatro y performance. Agradezco, de hecho, toda la generosidad de estos Festivales, por abrir sus archivos para una investigación de orden artística y académica como esta. El Festival de Teatro de Cádiz me ha enviado algún material, veré si logro revisar presencialmente sus archivos también. En un futuro próximo, en 2024, pretendo revisar el archivo del FILTE (Festival de Teatro Iberoamericano en Salvador-Bahía) y, si se me hace posible, espero poder entrar en contacto con el mismo Festival Internacional de Teatro de Manizales, uno de los más antiguos del mundo, en el cual está integrado este bello congreso.

¿Pero qué es lo que, necesariamente, interesa en la realización de este mapeado?

Hay una marca, una especie de tono sensible que orienta este mapeo y que lo delimita.

Vale declarar, personalmente, que es muy difícil, para quien indaga y practica arte en Brasil (que es donde vivo hace años), no impactarse con los últimos años de un gobierno de extrema derecha y absolutamente negacionista de la pandemia que asoló al mundo en estos últimos años; así como, también, niega los horrores de la dictadura pasada (de duró de 1964 a 1985), exaltando a comprobados militares torturadores como si fueran héroes nacionales. Es lo que nos llevó a realizar, a modo de ejemplo, un trabajo escénico-audiovisual relacionado a una casa en una finca, que era un centro clandestino de tortura, que existió próximo a la ciudad en que vivo, en Fortaleza, en el estado de Ceará-Brasil. Estas son imágenes de la casa, que fueron expuestas a modo de una gran exposición con tecnología audiovisual (donde fueron proyectadas las performances que hicimos en las proximidades del local donde estaba esta finca clandestina, y que hoy sigue siendo un espacio privado) acompañada por la realización de una conferencia-performance sobre el tema. Esta acción de arte, llamada "Ação Trapiá" (Acción Trapiá), en referencia al nombre de la finca, fue realizada a fines de 2022 en el Museo de la Imagen y el Sonido de Fortaleza. El proceso creativo de este trabajo nos puso en contacto con exprisioneros políticos de Fortaleza – que hoy son activistas por la memoria histórica de los que sufrieron en la dictadura brasileña – y fue nuestra manera de juntarnos a esa lucha por la memoria y de no cerrar esa historia. Lo que se pone en evidencia en este proceso es un pliegue histórico, que con acciones artísticas puede adquirir un sentido crítico de comprensión del presente.

Es justamente la evidencia sensible de ese pliegue histórico-crítico que orienta esta investigación. De modo que, a este proyecto, no deja de llamar la atención el trabajo de grupos de reconocida trayectoria artística, que vienen desarrollando sus poéticas en directa relación con dispositivos tecnológicos – daré aquí dos ejemplos – como el colectivo Mapa Teatro, creado en 1984 en París, pero localizado desde 1986 en la ciudad de Bogotá (Colombia); y la Compañía Vértice, dirigido por Christiane Jatahy (Brasil), creada en 2003. Ambas compañías se destacan por un trabajo multimedia, en un tipo de teatro fronterizo, sea teatro, cinema, performance, instalación, entre otros diversos dispositivos escénicos. Es posible decir que juegan con los límites de los lenguajes artísticos, generando obras, en realidad, inclasificables, a la manera de una acción, de un acontecimiento. ¿Pero qué es lo que acontece en sus obras? Que es lo que acciona, por ejemplo, la trilogía "Anatomía de la violencia en Colombia" de Mapa Teatro, creada entre 2011 y 2014 o "La Trilogía del Horror" de la Cia. Vértice, creada entre 2021 e 2022 si no, justamente, la abertura de pliegues históricos que indagan críticamente acerca de la violencia psíquica, física, también, política, instaurada en sus territorios.

En el caso de Mapa Teatro, la trilogía “enlaza y confronta tres formas en que ha discurrido la violencia política en Colombia desde la segunda mitad del siglo XX: la guerrilla, el narcotráfico y el paramilitarismo” (MEZA, 2021, p.50); en el caso de Cia. Vértice, su trilogía, indaga en un Brasil en el abismo de la extrema derecha, como destaca la propia directora: “Para mí, y pienso que, para muchos brasileños, se volvió fundamental intentar entender como caímos en este abismo (...) La trilogía se origina de un sentimiento de horror en relación con lo que está pasando en Brasil [con Bolsonaro en el poder] (...) de que lo antecedió y de como nosotros, brasileños, hemos conducido nuestra historia.” (JATAHY, 2022).

Lo que se da en estos montajes es una conjunción entre escena y política en su amplia reflexividad – es lo que importa pensar a partir del mapeamiento que está siendo propuesto – una política de la escena para una escena de la política. Es esta reflexividad la que se abre a partir de una concepción sensorial, corporal, del arte teatral, que potencia su fuerza de imagen y de sonidos, espacializados a modo de una instalación (aunque no exclusivamente), en sus derivaciones cinematográficas, literarias, coreográficas, entre otras posibilidades. A modo de ejemplo, de esta dinámica poético-escénica, basta ver imágenes de los escenarios de “Discurso de un hombre decente” (2012) – parte de la trilogía de Mapa Teatro, sobre la guerra del narcotráfico en Colombia, en la figura de Pablo Escobar: una gran instalación selvático y performática, en la cual se proyectan imágenes de archivo, escritos de documentos, en una composición hecha de “pedazos visuales, corporales, sonoros, vocales” (MEZA, 2021, p.52), en un delirante juego teatral. Otro ejemplo: la escena teatral, vuelta prácticamente un set cinematográfico, en “La hora del Lobo” (A Hora do Lobo - 2021), de la Cia. Vértice – inspirada en la película Dogville (2003), de Lars Von Trier, sobre la intolerancia, el odio y el fascismo – realizada con escenas pre-gravadas y escenas filmadas en vivo, proyectadas en tiempo real en un gran telón por sobre los diversos muebles esparramados sobre ese espacio escénico, mezclando los tiempos narrativos y los movimientos corporales de los actantes. Se elabora, en este trabajo, una poética escénica delirante y vertiginosa sobre la emergencia de la extrema derecha en Brasil y el mundo. Todos esos juegos escénicos, movilizadores tecnológicamente, están inmersos en una constante deriva poética, inclasificable, la cual se puede arriesgar a pensar, son constitutivas de lo que Mapa Teatro viene a llamar de artes vivas.

› De las artes vivas y de lo obsolecente

Uno de los fundadores y directores de Mapa Teatro, Rolf Abderhalden, propone que las Artes Vivas se componen no como obras y sí como un ‘gestus’ – entendido como una práctica y una ética – que carga una fiscalidad social (en referencia a Brecht), mejor, una “fiscalidad de lo común”, por fuera del sujeto,

extra-sicológica" (ABDERHALDEN y URREA, 2020, p. 5) y en la cual se puede percibir una disyunción entre 'hacer'/facere y 'actuar'/agüere (aquí la referencia es Agamben), o más detalladamente: "entre un hacer que fácilmente cae en la instrumentalización y en la lógica de medios y fines, y un actuar que agencia relaciones sociales, pone en tensión la historia singular y colectiva, y necesariamente genera conflicto" (ABDERHALDEN y URREA, 2020, p. 6). Este conflicto puede entenderse como una abertura, su marca viva, insoluble porque abierta, fuera de todo automatismo e instrumentalización social. Lo que aquí llama la atención, al considerar el pensamiento sobre la técnica/tecnología (pensamos aquí con un importante pensador de los aparatos técnicos, como Gilbert Simondon), es que este es el sentido más riguroso y crítico que se puede exigir, indagar, trabajar en los objetos técnico y sus 'modos de existencia' en el mundo. Esa abertura, se puede afirmar, es una marca políticamente valiosa de esas escenas que operan decisivamente sus poéticas con aparatos tecnológicos, pues tienen una intensiva relación con el pliegue histórico-crítico arriba mencionado. ¿Como se da esto?

Si es verdad que, para Simondon, hay que tomar una distancia crítica al respecto de la tecnología en la vida cotidiana, esta no debe partir de una especie de tecnofobia entre humano y máquina. Tampoco se debe caer en una apología tecnicista, en una idolatría de la técnica (SIMONDON, 2020, p. 44) a modo de una pulsión tecnocrática que hipervaloriza el preciso uso instrumental de la tecnología. Para Simondon, estas dos posiciones: tecnofobia y tecnolatría, se revelan contradictorias al relacionarse con lo que él denomina de "objetos técnicos" (su estudio data de 1958). De hecho, para este pensador, es abusivo intentar relacionar directa y objetivamente a los seres vivos con los objetos técnicos que operan por 'autorregulación' (2020, p. 94), a ejemplo de los autómatas, pues lo vivo no tiene nada de instrumental. El peligro de usar abusivamente la tecnología es justamente el de poder llevarnos a una concepción tecnocrática de la existencia, de dominio estricto de la política, y por consecuencia, de la vida. Claro está, de la vida de los otros, no de los que tiene el dominio de la técnica. Simondon levanta, en realidad, toda una cosmovisión en el cual parece delimitar y articular el lugar de la técnica, la religión y la estética en la vida social. En esta articulación, si para los idólatras de la tecnología la perfección de las máquinas consiste en el perfeccionamiento de su automatismo, que nos permitirá superar definitivamente nuestra imperfecta humanidad – basta considerar los actuales estudios de 'trans-' y 'post-' humanidad (RÜDGIGER, 2007) por parte de poderosos apologistas contemporáneos de la tecnología y su busca de superación de lo humano, de su transitoriedad, de su mortandad –, para Simondon, esto no hace nada más que revelar su insuficiencia, por no posibilitar nuevas e inéditas conexiones. Dice Simondon "la máquina dotada de alta tecnología es una máquina abierta y el conjunto de máquinas presupone al hombre como organizador permanente, como intérprete vivo de las máquinas" (2020, p. 46). Acaso lo(a/e)s artistas, que lanzan mano de diversas tecnologías en sus montajes (sea mecánica,

electrónica, digital, telemática, entre otras), no operan justamente este movimiento de abertura? ¿Pero que está en juego, o que se juega, en esta abertura? Lo que aquí está en juego, tiene un nombre: lo obsolecente.

Se toma la idea de lo obsolecente a partir de los estudios sobre arte y tecnología del autor argentino, ya mencionado, Rodrigo Alonso. Este autor da una inquietante llave, para él lo que parece llamar la atención a los artistas que trabajan con aparatos electrónicos es, justamente, “un aspecto usualmente eludido en las consideraciones sobre la tecnología: su destino de obsolescencia. Aquí se la cuestiona como manifestación del ‘futuro en el presente’” (ALONSO, 2015, p. 137). Se podría decir, complementando esta afirmación, que se cuestiona a la tecnología no sólo como manifestación del 'futuro en el presente', pero de manifestación del presente como una perfectible y eficiente eternidad. Así marca, Alonso, su distancia con el aspecto ‘seductor de la tecnología’ – como el mismo lo llama – cuando pensada en su hiper valorización al estilo Hi-Tech, a lo que él propone un ‘elogio de la low-tech’: “La opción consciente de la Low-Tech formula un cuestionamiento contundente a la superioridad política y estética que pretende fundarse en el predominio técnico.” (2015, p. 136). Lo cierto es que lo obsolecente está diuturnamente en pugna ética y política con ese predominio técnico, que es en definitiva un pretenseo predominio de occidente sobre el mundo.

Esto, actualmente, también tiene sus tensiones geopolíticas las cuales están enlazadas a tensiones históricas, patentes, por ejemplo, cuando Christiane Jatahy indaga en escena en ‘como hemos conducido nuestra historia’ (citada arriba), tocando una fibra histórico-espectral, no sólo obsoleta como obsolecente, con la cual la temporalidad/visualidad de sus montajes – así como también los montajes de Mapa Teatro, y Acción Trapiá – nos conecta. De una otra perspectiva, lo que se preguntan estos montajes, en sus alcance histórico-crítico, es acerca nuestros modos de componer formas de convivir. Ese alcance histórico, no lo es necesariamente por ser un pasado y sí una temporalidad pasada que impacta el presente, lo constituye, y nos lleva a preguntarnos por nuestras maneras de vivir y convivir.

> A modo de cierre

¿Como convivimos? Vale aquí, para finalizar, referir al montaje intitolado “Una Isla” (2023), mezcla de teatro físico con teatro digital, de la agrupación española Señor Serrano, que parte de la importante premisa de que ‘Hay que encontrar nuevas maneras de vivir juntos’. Pero como la misma agrupación advierte, en su site web, siempre en su tonalidad discordante:

Estos enunciados son irresistibles. Y, sin embargo, como todo asunto que se presenta incuestionable, estas afirmaciones están plagadas de elementos problemáticos. ¿Quién cabe

en ese "nosotros" tan atractivo? ¿Cómo pasamos del "yo" al "nosotros", del individuo a la comunidad? ¿Cabe en ese "nosotros" la gente que no nos gusta? (Site de la agrupación, 2023).

En el programa del 46º FITEI/2023, en el cual se presentaron, agregan otras preguntas: "¿Los mosquitos caben en este 'nosotros'? (...) ¿Cuáles son los derechos de una vaca, de un ser humano, de una IA o del sol?" (FITEI, 2023, p. 55). Es como si la agrupación se auto interrogara: ¿Quién es el 'nosotros' que crea la obra? ¿Y por qué una isla? ¿Para qué? Toda la dinámica escénica, de este montaje, fue formateada por procesos creativos con directa interferencia de Inteligencia Artificial, sea para la creación de textos, imágenes o músicas que acabaron por integrar-lo. De hecho, durante el poco más de una hora que dura "Una Isla", de modo simultaneo a lo que ocurre en escena – un espacio vacío, con una bailarina que se mueve con gestos parecidos al Yoga, siendo interrompida muchas veces por una serie de acciones: de imágenes electrónicas proyectadas, de imágenes en 3D en pequeños pedestales, de un pequeño grupo de baile en una gran burbuja, entre otros eventos – en un telón de proyección al fondo, se puede leer el diálogo entre lo que parece ser preguntas y opiniones del grupo con respuestas, ideas y comentario de una plataforma de Inteligencia Artificial (IA). Este diálogo va dando forma al montaje, o sea, la IA es un artista integrante, actuante y dramaturgo, del colectivo.

¿Podemos crear un nuevo mundo o no más podemos crear-nos una Isla, para poder convivir de otros modos? ¿Y lo que se crea, en el teatro, es una isla o sólo una escena? Hay un dilema poético-político que se abre aquí, entre otros, que evidencia en el arte su inherente enlazamiento a sus materiales. Ocurre que, el alcance político-social del teatro se despliega a partir de la laboriosa elaboración, por parte de estos grupos, de una singular política composicional de la escena. De este modo, estos artistas indagan, de forma singular, en nuevas posibilidades de relación con el público, de la escena con otros lenguajes artísticos, de la realidad con la ficción, entre otras posibilidades. Es a partir de esta política de la escena, se podría inferir, que se abre el sentido político de estas obras. Esto queda bastante explícito – y con esto finalizo – en un comentario de la curadora Carolina Ponce León, para la exposición de los 40 años del grupo colombiano Mapa-Teatro. Ella dice:

Haciendo eco al dramaturgo Heiner Müller según el cual "el teatro es un laboratorio de la imaginación social", los laboratorios transdisciplinarios y experimentales de Mapa Teatro abordan cuestionamientos estéticos, poéticos, éticos y micropolíticos que tensan el arco entre la vida y el arte: la potencia política de la imaginación. (Site de Mapa Teatro, 2022)

Es justamente esta 'potencia política de la imaginación', que nos brindan estos artistas teatrales, y que importa para pensar nuestro presente, en su potencia democrática – y aquí cito a la pensadora chilena de la crítica cultural, Nelly Richard - en un lenguaje que respete y no oblitere "lo más frágil y conmovedor

de la memoria del desastre" (RICHARD, 2001, p. 50), para así poder abrir 'redes inéditas de inteligibilidad histórica' en nuestro presente.

Muchas gracias.

Bibliografía

Abderhalden, R. e Arrua, A. (2020) Políticas y eróticas de los modos de producción en las artes vivas.

Revista Conceição/Conception; V. 9; Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP (p. 1-18). Acceso en 10 mai 2023; Disponible en < <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8663706> >

Alonso, R. (2015) Elogio de la Low-Tech: História y estética de las artes electrónicas en América Latina.

Buenos Aires: Luna editores.

Diéguez, E. (2014) Escenarios Liminales: teatralidades, performatividades, política. México DF: Paso de Gato.

León, C. (2022) Mapa Teatro - Laboratorio de la imaginación social 40 Años. Site de MAPA TEATRO; acceso en 20 set 2023, disponible en < <https://www.mapateatro.org/es/cartography/mapa-teatro-laboratorio-de-la-imaginaci%C3%B3n-social-40-a%C3%B1os> >

Maldini, S. (Comp.). (2017) LA TECNOLOGÍA de/en la Escena de Buenos Aires: experiencias y entrevistas. Buenos Aires: Ed. Escénicas.sociales.

Meza, J. (2020) Un tríptico de la violencia política en Colombia. telondefondo: revista de teoría y crítica teatral; nº 33 - 2021; p. 50-60. Acceso en 10 abr 2023; Disponible en < <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/8560> >

Richard, Nelly (2001), Residuos y Metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición), Santiago-Chile, Ed. Cuarto Propio.

Rudiger, F. (2007) Breve história do pós-humanismo: Elementos de genealogia e criticismo. Revista COMPÓS; Associação Nacional do Programa de Pós-Graduação em Comunicação; V. 8. Acceso en 10 abr 2020; Disponible en < <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/145> >.

Jatahy, C. (2022) O abismo em que caímos. Entrevista à Christiane Jatahy, diretora Cia. Vértice, por Fernando Eichenberg. Revista PIAUÍ, Edição 194, Novembro 2022. Acesso em 20 ago 2023; Disponible en < <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-abismo-em-que-caimos/> >

Serrano, A. y Palacios, P. (2023) Agrupación Señor Serrano estrena “Una Isla”; un espacio de liberación y ensueño sobre la escena. Entrevista a la Agrupación Señor Serrano, por Juan Carlos Trinchet; Revista URBANBEAT; España. Aceso en set 2023; Disponible en < <https://urbanbeatcontenidos.es/agrupacion-senor-serrano/> >.

Simondon, G. (2020) Do modo de existencia dos objetos técnicos. Traducción Vera Ribeiro; Rio de Janeiro: Ed. Contraponto.

Programa FITEI 46º. TRAUMA E BRAVURA. Ed. Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica /FITEI (10 a 21 de maio de 2023); Porto-Portugal. 2023.

Sites visitados:

MAPA TEATRO | <https://www.mapateatro.org/es>

SEÑOR SERRANO | <https://www.srserrano.com/es/>

CIA. VÉRTICE | <https://christianejatahy.com/>

TEATRO CINEMA | <https://teatrocinema.com/>