

## Una metodología sensible: reflexiones sobre *El despertar del rugido del dragón* (2012) como proceso de investigación.

Por Iván Smirnow

Esta presentación es parte de una prolongada torsión; desde los estudios de género he explorado la performance para intentar sortear un dualismo que insiste en subordinar el cuerpo a la mente, como parte de una cadena de categorías binarias que gobierna la razón occidental (Grosz 1995). Desde los feminismos se ha examinado y criticado ampliamente este ordenamiento del mundo en pares jerarquizados: mente-cuerpo, cultura-naturaleza, yo-otro, razón-pasión, voluntario-involuntario, consciente-inconsciente, hombre-mujer, masculino-femenino, y un largo etc. Además, como plantea Elizabeth Grosz (1995), estos binarios han sido alineados lateralmente, operando relaciones entrecruzadas correlativas entre los pares; como resultado, enfatiza la autora, el cuerpo ha sido asociado con las mujeres y lo femenino, mientras que la mente ha sido asociada con los hombres y lo masculino. Para Grosz, estos alineamientos falocéntricos deben ser interrogados para transformar los presupuestos que sostienen los conocimientos imperantes.

Peggy Phelan (2003) en lo que describe como un gesto arriesgado y grueso, define el feminismo como “[...] la convicción de que el género ha sido y continúa siendo una categoría fundamental de la organización de la cultura. Mas aún, el patrón de esa organización usualmente favorece a los hombres por sobre las mujeres” (18). Es importante introducir, dada la mención al género, la distinción propuesta por Rosa Cobo Bedía, quien define el feminismo como “un movimiento de 300 años que sólo recientemente ha ‘descubierto’ el género como constructo cultural que revela la inequidad e histórica opresión de las mujeres”. La diferencia sexual, propone Grosz, es una diferencia corporal; y para reconocer su naturaleza social y cultural, sigue la autora, el cuerpo debe ser re-concebido, proponiendo un enfoque relacional para pensar la articulación entre cuerpo-poder-conocimiento, en tanto “[e]l poder opera sobre los cuerpos, comportamientos y placeres, extrayendo de ellos información necesaria para la emergencia de los conocimientos que constituyen las ciencias humanas y sociales. Los conocimientos requieren la interacción del poder y los cuerpos; correlativamente, el poder requiere conocimientos de los cuerpos y comportamientos para mantener su efectividad [...] los cuerpos son esenciales para criticar los conocimientos” (31), concluye.

En esta línea, Cobo Bedía sostiene que el feminismo, en tanto lente epistémico y categoría de análisis, ha propiciado un cambio irreversible en las ciencias sociales: conocimientos situados, discriminación, perturbación y desmitificación de la objetividad, revisión del pasado a través de nuevas categorías, por nombrar algunos. Sin embargo, y retomando las ideas de Grosz, el cuerpo que el feminismo ha tomado, ha sido sanitizado y neutralizado a través de una descorporealización y una insistencia en la discursivización, por lo que “[...] Abundan las representaciones del cuerpo, pero los cuerpos en su variedad material todavía esperan” (Grosz,1995). Durante la década del 90, Nelly Richard (1996) notó que la incorporación teórica como medio de lucha suscitó conflictos dentro de los movimientos feministas, particularmente en el activismo, ya que se reproducían inequidades asociadas a jerarquías sociales que sitúan el trabajo mental por sobre el físico. La cadena de binarios sigue apareciendo. Al final de esa década, y desde otras coordenadas geográficas, Phelan articula la pregunta: “¿cuándo exactamente fueron las posibilidades de un romance entre feminismo y arte abandonadas, a favor de condensaciones teóricas de las artes feministas?” (16).

En este escenario, en medio de un programa de estudios de género en donde imperan métodos cualitativos para levantar y elaborar información -desde un marco socio-constructivista- he apelado a la performance en tanto “[...]manera de generar y transmitir conocimiento a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social” (Taylor 2001). Es justamente esta noción, de la performance como generación y transmisión de conocimiento -y la concepción de un cuerpo-que-sabe la que anida la

irrupción de una serie de propuestas alternativas la distinción entre investigación cualitativa o cuantitativa que (germina en los 70 y que) durante los noventa toman cuerpo: Práctica-como-investigación, investigación performativa, examinación performativa, investigación-basada-en-arte, investigación informada en arte, son algunos de los nombres traducidos desde el inglés de iniciativas que emergen desde el arte, algunas impulsadas por objetivos educativos, todas reivindicando una forma otra de fabricar y transmitir conocimiento, donde el cuerpo en vez de ser negado, es (re)concebido como soporte fundamental. En palabras de Simon Jones: “las implicancias de esto cambiarían la investigación hacia el performance más allá de todo reconocimiento: la investigación tendría lugar en y a través de los cuerpos. Se transmite y prolifera entre cuerpos, cuyas transformaciones serían irreductibles, literalmente incomparables, eternamente singulares e irrevocables, in-escribibles. Habremos restaurado la fe en nuestras creatividades, en la necesidad de reunir la carne humana en el mismo lugar al mismo tiempo”(19).

Mi obsesión por el cuerpo encuentra asilo en la performance. No sólo como categoría de análisis social, sino que también me enfoco en las posibilidades metodológicas de la performance: sacar el cuerpo del closet, desempolvarlo y ponerme a producir desde ese cuerpo, asediando la primacía discursiva. En este sentido se vuelve relevante la distinción que propone Diana Taylor entre performativo y performático, protestando el anclaje de la performatividad a una tradición eminentemente discursiva—desde los actos de habla de John L. Austin, al evento de habla derridiano hasta la performatividad del género en Judith Butler, como esa repetición estilizada de actos a través de los cuales la ley genera eso que nombra—y proponiendo “En esta trayectoria el performativo deviene menos una cualidad (o adjetivo) de ‘performance’ que del discurso. A pesar de que tal vez ya sea demasiado tarde para reclamar el uso del performativo en el terreno no discursivo de performance, quiero sugerir que recurramos a una palabra del uso contemporáneo de performance en español-performático- para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de performance. ¿Cuál sería la importancia de ello? Porque es vital para señalar que los campos performáticos y visuales son formas separadas, aunque muchas veces asociadas, de la forma discursiva que tanto ha privilegiado el logocentrismo occidental. El hecho de que no dispongamos de una palabra para referir a ese espacio performático es producto del mismo logocentrismo que lo niega” (Taylor, 2001). Junto con advertir contra el uso indistinto de los adjetivos, y proponiendo productivizar la brecha idiomática, la autora concede a la performance un lugar que, si bien no es ajeno al discurso, entra en conflicto con éste, y hace ruido ahí donde el orden imperante ha impuesto el silencio; se densifica así, un cuerpo-que-se-sabe indócil. Desde el afán de encontrar ese cuerpo, recurrí a la performance armando a pulso un camino de exploración a partir del cual trabajé en performance y en distintos proyectos con compañías de teatro, articulando eventualmente una colectiva que busca experimentar desde la performance. En ese recorrido distintxs teatrístas definieron mi rol como “asesor teórico-metodológico”, especificando mi posición y reproduciendo fronteras disciplinares y jerarquización de saberes. Desde ese rol fui invitado a trabajar en el tercer año de un proyecto FONDECYT de iniciación sobre teatro testimonial de la posdictadura en Chile, a partir del cual observé dos procesos de creación en base a materiales de la memoria: uno de ellos fue el de la compañía ARACATACA, dirigido por Malucha Pinto, quien en una entrevista hizo un comentario que ayudó a dar cuerpo al enfoque de esta investigación: luego de hablar del trabajo realizado por cinco años haciendo talleres de memoria para reconstruir el proceso a través del cual tomas de terrenos se convirtieron en poblaciones -a partir de los cuales generó una obra de teatro-, la directora pausa y corrige: “pero eso no es investigación, un amigo sociólogo me dijo que no le llamara a eso investigación”.

Comienzo con unacita de Robin Nelson: “Algunos proyectos de prácticas-como-investigación pueden situarse en esta tradición y proponerse producir conocimiento empírico (factual knowledge) [...] Algunas investigaciones pueden registrarse por el modelo de laboratorio científico y escribir los descubrimientos de los experimentos realizados. [...] Esostrabajos caen bajo la categoría de ‘investigación-basada-en-la-práctica’. Pero lxs investigadorxs-prácticxshan expresado la considerable

preocupación de que este gesto, el de escribir luego del evento, denigra la ‘práctica-como-investigación’, o incluso la desplaza completamente” (116).

La investigación siguió el proceso creativo de la compañía ARACATACA, que durante 2012 llevó a cabo el proceso El Despertar del Rugido del Dragón, basado en material de la memoria de Luis Emilio Recabarren, y que asume la forma de un taller de montaje en que se pone a prueba la metodología de creación desarrollada por la directora. La investigación consistió en 5 fases: (1) contacto con informantes clave; (2) acceso, comprensión e integración a la compañía; (3) observación participante, recopilación de la información y el registro de datos mediante notas de campo; (4) realización de entrevistas; y (5) elaboración de la ruptura y abandono del campo. Posteriormente el material producido (bitácora y entrevistas) fue transcrito y dispuesto para su posterior ordenamiento y análisis. Los pasos, a través de los cuales el material se constituye en objeto de análisis son: limpieza, montaje y construcción de un relato lineal, ordenado cronológicamente e imbricado con citas a las entrevistas y referencias teóricas, convertido así en una narración reflexiva que describe la creación y montaje de la obra y que analiza las metodologías aplicadas. El proceso de El despertar del rugido del dragón consistió en fases reconocibles, rotuladas en el ordenamiento de los datos:

### **1. La pre-historia**

El llamado a este laboratorio asumió la consigna de “Despertar el rugido del dragón” [energía creadora], aspirando a la supervivencia y continuidad de “[...] el proyecto de Aracataca [...] [que incluía] un período de investigación, después un taller de montaje, en el cual íbamos a trabajar sobre la base de la metodología [que la directora ha ido desarrollando a lo largo de su carrera], invitando a gente que no era de Aracataca, para ser enriquecidos por otras visiones, otras maneras de hacer teatro, otras sensibilidades, y nosotros a la vez entregábamos nuestra metodología, o sea había un intercambio [...] y del taller de montaje íbamos a levantar a alguna gente, para hacer el montaje.” Desde ahí, se ofrece un espacio, “[...] una provocación teatral [para] conectarte con tu creatividad [...]”. El material de la memoria –sobre Luis Emilio Recabarren- inicialmente concebido como excusa para la creación teatral, se irá desplazando desde la periferia hacia el centro, volviéndose hilo conductor del proceso.

### **2. Entrevistas grupales: *KoMei***

Paralelamente a las sesiones de taller, se llevaron a cabo conversatorios con personas que compartieron visiones sobre temas relacionados con Luis Emilio Recabarren (no necesariamente sobre él). En una de estas sesiones aparece *KoMei*, del Indoeuropeo: KO=estar juntos, los pueblos se especializan y se desplazan intercambiando con otros y otras el conocimiento; MEI= intercambio. Por lo tanto *KOMEI*=ser juntos y juntas intercambiando. Esta es la base de la comunicación: ser juntos y juntas en el intercambio. Este concepto será recurrentemente citado a lo largo del proceso.

### **3. El Taller**

#### **a) El despertar**

En esta fase se insta a una articulación *cross*-modal (Sobshak, 2009) en sala a través de una exploración horizontal, colectiva y sensible. La metodología ideal que delinea la directora implica una modulación conjunta que es fundamental que se haga desde la atención y sensibilidad mutua de los cuerpos, en estado constante de interacción, intercambio y flujo. Se evidencia aquí un desplazamiento constante de la atención, mediante el ejercicio físico y a partir de claves propioceptivas y quinestésicas, desde el singular al plural; sentir el cuerpo para pasar a sentir los cuerpos y sentir la colectividad, armar un cuerpo colectivo, múltiple. En otras palabras, la intención explícita de este periodo y de estos ejercicios era trazar un recorrido recursivo, entre lo singular –impulsando un autoconocimiento y una

autoexploración- y lo plural, buscando desarrollar un lenguaje común, a partir de articular los registros de la experiencia hacia un entendimiento compartido que permitiese la creación de/en colectivo. A este respecto, se puede reflexionar sobre la conceptualización que elabora Le Breton en torno a las emociones, entendiéndolas como un complejo entramado histórico y social, un conocimiento en acto, reconocible, un lenguaje, en el que “[e]l individuo agrega su nota particular a un motivo colectivo susceptible de ser reconocido por sus pares según su historia personal, su psicología, su estatus social, su sexo, su edad, etcétera.” [David Le Breton, *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*, Buenos Aires, Nueva visión, 1999] (en Le Breton, 2010: p. 66). En este sentido, este período se perfila como un proceso colaborativo, multidisciplinario y multimodal, que asume la creación como proceso colectivo y social. Además del trabajo re-articulador, o más bien a partir de éste, comienza la búsqueda de una voz individual que le hable al colectivo. Se trabajan también los conceptos de imitar, interpretar y encarnar, discutiendo primero y en-actuando después, en tránsito de la palabra al cuerpo, desde la discusión a la incardinación. Esta forma de trabajo asume los cuerpos como sistemas abiertos, en conexión con otros sistemas y elementos, articulado en el sentido de la apertura a esas conexiones, que se mueve y aprende a afectarse (Blackman, 2008). Ese aprendizaje, re-conceptualizado en tanto no resulta del ejercicio de una mente inmaterial, sino de la capacidad desde/en tanto cuerpo de abrirse a más y nuevas conexiones, propone una rearticulación de los registros experienciales: cuerpo, lenguaje y emoción; re-modulando, introduciendo fracturas en la imposición cultural (occidental) de ‘escamoteo ritualizado’ del cuerpo (Le Breton, 2010). La implementación de un ritual, que se lleva a cabo al comenzar las sesiones, puede ser leída como un *pasaje*, como la instauración de un tiempo/espacio liminal que inaugura un espacio otro, que re-define el cuerpo como una articulación constitutiva y permanente, como espacio(s) de interrelación e in(ter-)determinación, engranaje que se define y redefine a partir de la experiencia múltiple y colectiva. La metodología, entonces, asume los cuerpos como dinámicos y fundamentales soportes del experimentar, del actuar y del conocer, todo desde/en los cuerpos. Este cuerpo, vivido y encarnado, constituye el campo primordial donde confluyen (y se condicionan) todas las experiencias y es a partir del cuerpo que el sujeto percibe, se vincula con y experimenta y crea el mundo. Así, podemos decir que el cuerpo se asume como expresión la subjetividad y condición(s) de posibilidad(es) de la creación.

b) Aracataca callejero

En esta fase se busca, en voz del asistente, “cargarse de esa energía que uno identifica como grupal”. En este sentido, impera ahora una indagación de lo colectivo a través del movimiento. El colectivo puede ser entendido como un esfuerzo constante, que requiere de atención, repetición y voluntad. Son estos tres esfuerzos los que van conduciendo y reconduciendo la directora y su asistente: la atención al cuerpo (singular y múltiple), la repetición en el cuerpo y la voluntad de sostener esta nueva economía de los registros.

Durante las muestras, la directora parece estar esculpiendo con preguntas, buscando la incardinación, que se in-corpore al ejercicio el saber propio del cuerpo, “[...] su sensibilidad, sus flujos, y emociones, su receptividad y comunicabilidad empática [...] que no es reductible ni necesariamente por lo simbólico y lo inscrito (escritura)” (Hurtado, 2006; pp. 61-62).

Aquí se vuelve sobre la lógica redistributiva de la atención, de la rearticulación, al aparecer la distinción entre mente [cabeza] y emoción. La instrucción alude a buscar otra forma de *pensar*, desde el sentir. Esta insistencia, de parte del asistente, se condice con la descripción de Pelias (2008) sobre el cuerpo y las prácticas incardinadas. Pelias propone un cuerpo que es locación de conocimiento, desde donde se negocia la multiplicidad y desde donde emerge un habla afectivo y un conocimiento emotivo, que opera desde la intuición y que articula poderosamente lo cognitivo, lo afectivo y lo intuitivo. Desde ese cuerpo, empático, se pueden reconocer otros puntos de vista asumir otras sensibilidades. Es un cuerpo participativo que aprende haciendo.

c) Desde el corazón de Recabarren

En esta fase se establece una lógica de corte: "aquí tiene que ser rápido, lo que no funciona se va". pronto. Esto es lo que Schechner (2011) define como función del ensayo ("en las representaciones teatrales con fines estéticos"): "por un lado, restringir las opciones o, al menos, esclarecer las reglas de la improvisación; por otro, establecer una partitura, y esa partitura es un ritual por contrato: una conducta fija que todos los participantes aceptan seguir" (p. 37).

d) Llegada del guión

La generación de un texto como resultado de, aunque también en paralelo a, el trabajo de sala puede ser pensado desde el concepto de *realización escénica* acuñado por Max Hermann (entre 1910 y 1930) y re-tomado y desarrollado por la propuesta de una estética de lo performativo de Erica Fisher-Lichte (2010). La autora propone que la relación entre realización escénica y texto dramático es analogable a la relación entre rito y mito, planteando que a partir de los estudios de la religión "[...] se revocó la preponderancia de los textos en favor de la supremacía de la realización escénica" que imperaba hasta el siglo XIX, instalándose así el "[...] primer giro performativo en la cultura europea del siglo XX" (p. 63). Esta inversión propone al texto –el mito y el texto dramático– como consecuencia de las acciones –tanto el rito como la realización escénica. Aunque esta afirmación teórica finalmente es usada para sostener la preponderancia de la relación entre cuerpos que caracteriza a la realización escénica (y que la autora asocia a la performatividad), el concepto ayuda a pensar el proceso escritural desde la misma óptica que la directora del proyecto piensa la emergencia creativa: el texto no es resultado sino resultante en un proceso recursivo de modulación conjunta que tiene como soporte la puesta en cuerpo de una serie de preguntas sobre Recabarren y su memoria.

e) Buscando un *resultado escénico*

En esta etapa, el tiempo se vuelve cada vez más escaso y la fecha límite se vuelve inminente. La directora insiste sobre ese conocimiento, o ese saber que se construye desde un registro otro, un saber que no se sabe, sino que se siente y que desde ahí se entiende. Un saber sensible.

A modo de síntesis, y con un énfasis en lo metodológico, el proceso se condujo según el siguiente resumen: **Encuadre:** Al comienzo del proceso, y a modo de introducción (o inducción), se implementa un período de acoplamiento del equipo creador. Con ese fin (el del acoplamiento, calce o *fit*, en un sentido múltiple: cuerpo, lenguaje, emoción) se llevan a cabo ejercicios (propioceptivos, quines-tésicos, relacionales) que facilitan el desarrollo de un lenguaje común para quienes participan del proceso, lo que permite generar un diálogo a partir de cual se encuadra e incardina el proceso (se establece una metodología de trabajo, objetivos, roles, etcétera). Además, durante este período se pone[n] a trabajar la[s] memoria[s], ya que parte fundamental del encuadre se condice con exaltar aquello que convoca (en estos casos el trabajo con testimonios o material de la memoria). El cuerpo es una pieza fundamental en esta fase, en tanto se lleva a cabo una redistribución del foco atencional, instando a una economía de los sentidos sensible y extra-cotidiana. Durante este período, también, y a través del trabajo desde el cuerpo el proceso se sitúa, dándole un carácter local[izado] y parcial. **Divergencia:** Esta fase es altamente fértil. La lógica que parece imperar es la de [dis]poner el cuerpo a producir una abundancia de material que no será necesariamente puesta en escena; es tender al exceso. Se propone así una eficiencia otra que pone el énfasis en el proceso más que en el fin. La dinámica de producción en sala se resume en el eje *consigna-creación-muestra-evaluación*, y el gatillante recurrente es el material de la memoria. Las consignas van ajustándose a medida que avanza el trabajo, ya que éstas son parte de una negociación que tiene lugar en el desarrollo del trabajo, con los cuerpos en la sala. Paralelamente, se refuerza que fuera de la sala el equipo revise/recopile material de memoria atingente que pueda ser puesto en uso. **Irrupción del texto:** El texto aparece luego de comenzado el trabajo y altera las dinámicas establecidas hasta ese momento. Este es un trabajo que invita a la colaboración, pero que termina siendo solitario hasta que se infiltra en la sala y es socializado. Desarrollado paralelamente –y en gran medida en base– al trabajo de sala, una vez que se incorpora el texto y que comienza a estructurar[se] lo que hasta el momento parecía amorfo, el texto mismo es a la

vez transformado en el encuentro con los cuerpos. Desde su aparición, el texto queda inacabado, abierto al cambio, susceptible a que la acción misma le dé un cierre. En gran medida es este elemento el portador más evidente del material de memoria, ya que condensa la investigación de mesa y la articula (o da pie para que se articule) con el trabajo en sala. **Convergencia:** la aparición del texto produce un cambio en el trabajo, ya que al volverse palpable el resultado final, la productividad es dirigida hacia ese fin, por lo que se redefine la eficiencia en función de la eficacia. En este período se sigue operando con el eje *consigna-creación-muestra-evaluación* y se le agrega una bifurcación al final, con las posibilidades de repetición/descarte. En caso de seleccionarse un ejercicio, este puede ser repetido y alterado en múltiples ocasiones. La lógica de esta fase es, evidentemente, convergente, y la repetición es la clave; ésta termina por imponerse por completo cuando ya se selecciona el material que finalmente será escenificado. **Cierre:** Esta fase implica el encuentro con el público, más o menos amplio, y se condice con la lógica de que una obra no está terminada hasta que encuentra su público. Esto puede ser en una sola muestra, intensa, efímera o pueden darse varios encuentros en una temporada en distintos escenarios. El encuentro con el público es bastante elocuente y permite al equipo –al verse y sentirse en la mirada de otros- atender aspectos de la obra que hasta ese momento ignoraba, por lo que puede ser fuente de cambios, más o menos profundos.

Estas fases están distinguidas, nombradas y delimitadas –a posteriori- desde un afán descriptivo, por lo que la ejecución real –con los desplazamientos y condensaciones, avances y retrocesos que caracterizan los procesos creativos- puede deslizarse por un bucle, re-volviendo, alargando, retrasando; pero el tiempo se impone y es, por lo general, un catalizador del desplazamiento lineal y unidireccional.

A través de este proceso se ha creado un conocimiento sensible, involucrado, inter-conectado, interesado, inter-subjetivo; una cualidad emergente del encuentro de un colectivo, un ejercicio de memoria que se fabrica en/desde el/los cuerpo/s y que se transmite a través de ellos. Lo performático, aquí, funciona como un acto reiterativo de transferencia de saberes a través del encuentro de los cuerpos, transmitiendo repertorios que amplifican las posibilidades de re-cordar, re-significar, y re-flexionar.

## Referencias

Aravena, M. et al. Investigación educativa I. Universidad Arcis, Chile, 2006

Blackman, Lisa. The Body. Key concepts. Berg, New York, 2008.

Carlson, Marvin. El teatro como máquina de memoria. Artes del Sur, Buenos Aires, 2009.

Fisher-Lichte, Erika. Estética de lo performativo. Abada Editores. Madrid, 2010

Grosz, Elizabeth. Space, time and perversion. Essays on the politics of bodies. Routledge, New York, 1995.

Haraway, Donna. Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza. Cap. Conocimientos Situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. Valencia, Ediciones Cátedra, 1995, 313-346.

Hurtado, María de la luz. Productividad de la mirada como performance. Pontificia Universidad Católica de Chile. Cátedra de Artes N° 3 (2006): 59-80

Le Breton, David. Cuerpo Sensible. Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2010.

Pelia, Ronald. Performative Inquiry. Embodiment and its changes. En Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples and Issues. Knowles & Cole, Sage, California, 2008.

Reckitt, Helena (Ed.) y Phelan, Peggy (Survey). Art and Feminism. Phaidon press limited. New York. 2003.

Sobchack, Vivian. Carnal thoughts. Embodiment and moving image culture. University Of California Press. California, 2004.

Taylor, Diana y Fuentes, Marcela. Estudios Avanzados de Performance. Fondo de Cultura Económica, México, 2011.

Taylor, Diana y Marcela Fuentes (traductora). Hacia una definición de Performance. Conferencia expuesta en el Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política de 2001. Disponible en

<http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>