

*Repensar la crítica sobre artes escénicas desde
Ecuador: multiplicación del sentido a partir de
los afectos*

Rethink the criticism of performing arts from Ecuador:
multiplication of meaning from affections

Bertha Díaz Martínez

Universidad de Cuenca, Ecuador

Resumen: Este artículo propone algunas interrogantes que sirven para desplazar el ejercicio de la crítica como práctica logocéntrica, hacia un ejercicio que se desarrolla a partir de los afectos que quedan en el cuerpo de quien observa. Se muestra, además, cómo esto se articula en un espacio de laboratorio y la conformación de un colectivo de escrituras sobre lo efímero. Se trata, en resumen, de empezar a asumir que también el observar la escena implica entenderla como prácticas del presente, del movimiento y del cuerpo.

Palabras clave: crítica sobre artes escénicas en Ecuador; escrituras sobre lo efímero; repensar la crítica

Abstract: Through this article, some questions are proposed to displace the critical exercise as a logocentric practice, towards an exercise that emerges from the affections that remain in the spectator's body. It also shows how these questions articulate in a workshop and in the conformation of a series writings on the ephemeral. It is about beginning to assume that observing the scene also implies understanding it as practices of the present, of movement and of the body.

Keywords: critique of performing arts in Ecuador; writings on the ephemeral; rethink criticism

INTRODUCCIÓN

Tras varios años de constatar que la crítica que gobierna en las artes escénicas se genera como un ejercicio que responde a unos marcos predominantemente logocéntricos, que implican —según sus directrices instauradas— desmenuzar el hecho escénico con claros insumos predeterminados para así hallar el sentido (como significado) del mismo y, desde ahí, ofrecerle un espacio específico de la retícula cultural, es decir, calificarlo, clasificarlo y determinarlo, surge la necesidad de interrogar dicho modo de enfrentar tal práctica. A su vez, la necesidad de ponerla en cuestión está ligada a que las prácticas escénicas se han transformado profundamente en la historia contemporánea y por eso se provoca la preocupación de re-imaginar las tácticas de ejercicio crítico frente a ellas. Dicho de otro modo, es el movimiento en la escena el que aboca a generar desplazamientos en relación con sus modos de registro y articulación de discurso analítico sobre ellas.

Las crisis sobre el autor y la autoridad presentes en las artes escénicas —prácticas en las que se inscribe esta investigación— surgidas en los albores del siglo pasado, tal como la crisis relacionada con el desplazamiento del texto de la centralidad a la alteridad (parafraseando a Hans-Thies Lehmann), y la erosión de fórmulas determinadas para erigir el arte, lo que claramente plantea un énfasis en la dimensión ética del trabajo de creación, empujan a la crítica a replantear tanto sus modos de acción, sus tácticas de ejecución, como sus políticas de producción. Asimismo, la multiplicación de obras que desbordan las clasificaciones aún existentes en las artes en general y en las escénicas en particular, y que ponen en tensión-transformación los propios circuitos en los que se inscriben, llaman también a buscar nuevos modos de enfrentarse a ellas, abordarlas, replicarlas, registrarlas.

Además de lo antes anotado, una inquietud relativa a la deliberada desafectación con el hecho artístico que presenta un amplio rubro de la crítica especializada, se sitúa en la base de las inquietudes sobre los modos de realización, así como en los fines a los que apunta esta práctica. Con el afán de que quede claro que no existe una relación previa con el hecho escénico que determine la escritura, lo que parecería garantizar una objetividad que está asociada a una legitimidad de tal práctica, muchos textos que habitualmente intentan interrogar a la obra, o sacar a la luz

[94]

Islas, núm. 194; UCLV, septiembre-diciembre de 2019.
<http://islas.uclv.edu.cu>

su carácter, no logran hacerlo a plenitud. Por el contrario, evidencian una suerte de esterilidad: estructuras fijas incapaces de conectarse con el sentido de lo visto y desinteresadas en propiciarle vías de multiplicación (a la obra y a sí mismas). Ello, porque no incluyen –en muchos casos– la cualidad vibratoria que se suscita en el estado de encuentro con el arte.

DESARROLLO

Poner el cuerpo para poner en crisis a la crítica

A partir de las observaciones antes referidas, además de una necesidad reflexiva del ámbito ético del trabajo, la pregunta sobre ¿cómo poner en crisis mi propio ejercicio crítico?, y, aunque de manera un poco pretenciosa –por lo inabarcable– también aquella de ¿cómo poner en crisis la Crítica (así con mayúsculas, en tanto institución)? fueron volviéndose más urgentes de atender, con ello, de ir articulando tentativas de respuestas desde la propia praxis.

Estas interrogantes son las que provocan posarse sobre cosas muy simples que están en la base de la práctica. Por ejemplo, en la insistencia de una obviedad: antes de ser crítico, quien ejerce tal labor es un espectador. Es alguien que, desde su cuerpo presente, comparte un espacio-tiempo con otro cuerpo vivo y efímero, que es la obra; y, por supuesto, también con los cuerpos de los otros con los que conforma el público.

Mediante ello se ha comenzado a re-pensar el ejercicio crítico como una práctica netamente corporal en su génesis. Ello, porque son los ojos los que registran; es la piel, son los oídos, los que captan/viven el acontecimiento. El cuerpo, en su totalidad, portador también de experiencias diversas previas, es el que habita el hecho artístico y el que porta en sí el momento de intensificación que le ha hecho escapar de lo cotidiano y habitar un bloque de tiempo-sensaciones único y a la vez efímero. Asimismo, es el cuerpo, atravesado por una intensificación de su aparato sensible, el que debe habilitar un «decir» que no esté anclado en experiencias y saberes previos, sino que surja desde el estado de encuentro.

Reconocer eso, sin embargo, no resuelve mucho en principio. Pero sí invita a la recuperación de una parte medular del proceso que suele ser eliminado, saltado u obviado: el presente de la

observación, que es la trastienda del acto de escritura; y que es el lugar donde se juegan las fuerzas que habitan en la obra escénica y que se abren en el presente de la puesta en escena, donde se incuban otras rutas.

Quien ejerce una crítica se enfrenta a dos instantes de intensificación distintos, que tienen atmósferas particulares y, por ende, movimientos internos distintos, como ya se esbozó en el párrafo precedente: el presente del espectar la obra y el presente de emergencia (entendida esta en su doble acepción: brote a la superficie y urgencia) de la escritura. Tanto el acto de ver como el acto de escribir tienen sus particularidades. Hay que considerar que, al tiempo que están imbricados, que son interdependientes, se da un desfase entre ellos, una distancia de espacio-tiempo imposible de eliminar. Se trata, entonces, de tomar conciencia de esa distancia y de buscar modalidades, sea para asumirla de otro modo, o bien, jugar a subvertirla.

El cuerpo del presente de la expectación es el que va albergando el material de trabajo de quien escribe en diferido sobre tal experiencia. Para el futuro escritor-crítico, su cuerpo de espectador es al único material al que puede volver para construir, a su vez, un nuevo material que le permitirá varias cuestiones.

Entre lo más evidente que le permitirá está la articulación de un discurso relativo a lo visto y, así, la provocación de un afuera de la experiencia primaria de observar. Es decir, abrir una especie de dimensión íntima sensible que, a su vez, propicie una dimensión social que debiese provocar la expansión del sentido de la obra (desde lo sentido por el cuerpo enfrentado a ella) y, al mismo tiempo, buscar el diálogo de este eco con otros materiales de la escena artística en la que se inscribe. Además, también debería propiciar algo menos evidente, pero, según mi criterio, fundamental: volver a poner en crisis el propio ejercicio de escritura, antes de permitirse articularla ante el objeto visto. La praxis de la escritura crítica, de esa manera, genera un rebote de triple vía: hacia la obra a la que se refiere, hacia la escena socioartística en la que esta se inserta y hacia el interior mismo de la práctica escritural.

Pensando y activando unas tácticas para desautomatizar el acto de ver, el acto de escribir y el reconocimiento del lugar del cuerpo en esas acciones, así como la distancia con la que debe debatirse, los afectos en juego, es posible empezar a derruir la

[96]

Islas, núm. 194; UCLV, septiembre-diciembre de 2019.
<http://islas.uclv.edu.cu>

crítica como una práctica que controla y determina el sentido del arte, para erigirse como una práctica de creación-pensamiento que permite también pensar en rebotes sensibles y multiplicadores del sentir.

A partir de lo referido, se ofrecen algunas reflexiones que intentan generar vías para entablar encuentros con la obra y con la escritura de la misma, que ensayan otros modos de enlace y resonancia, desde una relación igualitaria, lo que no excluye, por supuesto, ciertas dosis de conflictualidad. Ello para instituirse —a su vez— en sí, como práctica de pensamiento-creación.

Pese a que hay una función de la escritura crítica que no puede prescindir del espacio de lo comunicable, estas provocaciones relativas a este ámbito —que forman parte de una investigación mayor— intentan configurar su presencia como si se tratase de un canal que vehiculiza una fuerza y desde ahí le permiten a la obra a la que hace referencia su continuidad vital en el mundo, al tiempo que se permite una vida autónoma. Jean-Luc Nancy, a propósito de la escritura sobre el arte, refiere justamente que «la dificultad consiste en hablar de aquello que, sin hablar, parece sin embargo manejar un *analogon* de lengua o bien una forma o manera de decir que no sería otra lengua, sino más bien lo *otro* de la lengua» (Nancy, 2013: 56).

Una tentativa de respuesta: configurar un laboratorio para re-imaginar la crítica

Para aterrizar en algunas de estas interrogantes surgió la necesidad de configurar un laboratorio que permita explorar-experimentar-ensayar algunas tácticas de aproximación a las artes escénicas y con ello desplegar modalidades diversas de escrituras críticas en un ejercicio en comunidad. Ya el hecho de constituir un núcleo de varias personas para activar conjuntamente algunos ejercicios opera como primer gesto de desplazamiento de una actividad (la del ejercicio crítico) históricamente singular, individual, para re-imaginarla grupalmente. Eso está matizado, además, por el hecho de que se constituye con personas que no se identifican profesionalmente como «críticas».

La articulación de este proceso de laboratorio ha tenido algunas modalidades de acción, que van desde su activación en espacios temporales en el marco de festivales (se organizó en 2017 en un espacio de Mérida, México; y en otro, de ciudad de Panamá),

pasando por su generación en el espacio pedagógico de la carrera de Danza-Teatro de la Universidad de Cuenca, Ecuador (desde septiembre de 2018, en el marco de la materia Crítica de la Escena II); y la configuración para un público abierto en el Centro Cultural Benjamín Carrión, de Quito (a realizarse a fines de julio e inicios de agosto de 2019).

Este espacio se genera también como un gesto para repensar la crítica por fuera de parámetros fijos que pueden ser aprendidos y reproducidos e ingresar al territorio móvil del arte, que implica ponerse en juego, en riesgo y en invención en cada enfrentamiento al acto artístico, al acto de ver. En ese sentido, plantearlo se configura en tanto gesto para decolonizar la mirada y los modos de relación con el sentir-saber.

El laboratorio, que tiene por nombre *El cuerpo: dispositivo de registro, activador de escrituras*, es un pretexto para generar un campo que imagine posibilidades alternas a las oficiales, relativas a la configuración crítica. La intención es constituir espacio de co-pensamiento-creación-crítica. Por supuesto, generados desde la activación sensible. A partir de ahí, se intenta operar nuevas modalidades de escritura plagadas de la potencia de la sensación.

La primera parte consiste básicamente en la observación de ciertas obras, sobre todo plásticas, porque, pese a que en principio este proceso apunta a trabajar en prácticas efímeras, el comenzar con obras de esta naturaleza permite una durabilidad mayor en el tiempo de mirada sobre ellas. El trazo que generan en el aire-espacio la danza, el teatro, *performance* u obras consideradas del espectáculo vivo, implican una agudeza que puede entrenarse con obras articuladas desde otras disciplinas, cuya materialidad se sostiene gracias a otros soportes que le son propios. Aunque, por supuesto, hay singularidades de las condiciones materiales de cada ejercicio del arte, igualmente se las utiliza como parte de la práctica metodológica. Quizás quepa acotar que esto no exige que el proyecto pueda ser desplazado a obras de arte diversas, porque en su médula hay una pregunta fundamental sobre el acto de mirar y sobre lo que llamaría Gilbert Simondon, «los tránsitos que se producen entre imagen, imaginación e invención» (Simondon, 2013).

A partir de la pregunta ¿qué vemos cuando vemos? se trata de desarrollar una aproximación a los elementos materiales que

constituyen lo mirado. En el intento de describir la cosa vista, ciertas sensaciones empiezan a filtrarse y también ciertas asociaciones que revelan que el acto de mirar implica también cómo el objeto mira, interpela, invita a mirarse a sí mismo (guiño a Didi-Huberman) y a convocar en dicho acto lo que podría llamarse los otros archivos mirados que se despiertan al observar algo y enseguida activan unas relaciones entre lo nuevo que ingresa y lo almacenado.

En el proceso se insiste, sin embargo, en volver a la materialidad de la cosa, para poder enfocar en lo tangible, para que no se derrame lo subjetivo solamente. Situarse en lo formal es una táctica complicada, pero permite diseccionar la tangibilidad. Poco a poco se intenta dar pie a esa otra dimensión y así ir desarrollando un movimiento pendular entre lo decible y comunicable y lo que está en el orden de lo inefable, lo que está atado a las sensaciones físicas. Esto va provocando un proceso del pensamiento que no es lineal, que vuelve manifiesto un intrincado engranaje entre las relaciones directas que habilita el aparato perceptivo y las indirectas que son singulares a cada sujeto.

La artista e investigadora Shaday Larios dice algo fundamental que sirve como anclaje para el ejercicio antes descrito: «El esfuerzo de la mirada está en rodear, circunvalar la obra escénica para capturar su ser inaprensible y ver, como lo menciona Jorge Dubatti, valores en donde nadie los ve». Y acota: «La mirada no observa puntos específicos, sino redes de relaciones que marean el fenómeno con líneas de pensamiento complejas entre distintos niveles de conexión espacio-temporal» (Larios, 2016: 121).

Para dar cuerpo a estos ejercicios algunas tácticas tomadas de diversas tradiciones de la escritura sirven como vías de acceso. Una de ellas es el uso de la *écfrasis*, figura de la Grecia clásica que proviene de *ek*=fuera y *phrasis*=decir, en otros términos: llevar hacia afuera a través del decir, exponer, volver visible aquello a lo que la persona se ha enfrentado, desde lo dicho. Tal figura da cuenta del ejercicio de traslación de la imagen al texto. Se trata de poner en palabras aquello que ha sido registrado visualmente. Según varios estudiosos este es, quizás, uno de los modos primarios en donde se muestra el movimiento de la experiencia sensible, lo captado por el cuerpo, hacia el discurso verbal.

Musterberg explica que el objetivo de esta forma literaria es «hacer que el lector vea la cosa descrita como si estuviera

físicamente presente» (Musterberg, 2009: 163). Inmediatamente, al leer la definición de esta autora, se puede suscitar una pregunta concreta de carácter metodológico: ¿Cómo provocar que el lector sienta que está «presente» ante la cosa descrita? Como posible respuesta podría articularse lo siguiente: «provocándole una reacción que apele a sus sensaciones físicas, que toque su cuerpo».

Esto permite reconocer, asimismo, que quien tiene la posibilidad de generar el ejercicio efrástico no solo debe desarrollar una descripción sobre el objeto, sino que la descripción debe ser lo más próxima a los afectos que se producen en su cuerpo a partir de esa relación. O sea, ante la imposibilidad (que el lector-espectador tiene) de poner el cuerpo en presencia (de la obra/frente a ella) quien habla/escrbe debe prestarle su cuerpo (sus sentidos, lo que este ha sentido) para convocar a la expansión de esos afectos que han provocado en él el estar frente a lo visto. De ese modo, intentar el replique de la experiencia de aquel presente, de aquella presencia que se posa ante quien ve y que se instituye, al mismo tiempo, como una experiencia «otra».

Otras de las técnicas escriturarias que se usan en el marco del taller para permitir el paso de la fuerza de lo visto hacia otro lenguaje son los ejercicios de literatura potencial planteados por OULIPO (*Ouvrier de Littérature Potentielle*), grupo de experimentación literaria creado en 1960 e integrado, entre otros, por Raymond Queneau, François Le Lionnais, Georges Perec e Ítalo Calvino. A través de una caja de ideas ellos propusieron el arribo a la escritura. Esta se compone de juegos con restricciones diversas. La intención es que desde la constricción se lanza al individuo a aguzar su observación, así como a afinar su estrategia de traspaso a la escritura, ya que el objetivo es poder proyectar lo visto-sentido y aún dotar de espesura a la palabra, a pesar de las restricciones a las que está sometida

Asimismo, el haiku (composición micropoética de origen japonés) se utiliza en este espacio de trabajo. El recurso se toma de las notas de Roland Barthes sobre cómo preparar una novela. Lo incorporó, a su vez, como mecanismo para articular pequeños núcleos contenedores de la fuerza de lo pensado-imaginado — con autonomía de sentido —, al tiempo que como lugares de paso para que se vehicule una potencia que va a generar la

articulación de algo mayor (la futura novela, en su caso). Barthes, además, tiene una reparación mayor, que constituye una imagen-provocación interesante al momento de captar-pensar, provocar el devenir-escritura de aquello. El autor explica: «el japonés [lengua en la que tiene origen la forma haiku] no conoce las categorías kantianas del Espacio y del Tiempo, sino aquella – que los atraviesa – del Espaciado, del Intervalo: *Ma*. (...) El *Ma* japonés: espacio y tiempo (espaciado e intervalo): el haiku implica también una práctica del tiempo espaciado» (Barthes, 2005: 65).

El recurso de la correspondencia, que consiste en escribir una carta a lo visto, dirigiéndose a ella como si se tratase efectivamente de un cuerpo, de un organismo vivo que ha afectado al escribiente, es otro de los mecanismos utilizados. Además de estos procedimientos se revisan proyectos de diversos artistas-pensadores de varias latitudes que han asumido escrituras frente a obras (no netamente de artes escénicas), que ensayan cómo poner el cuerpo ante ellas y, desde ahí, generar discursos críticos. Entre ellos se encuentran Joe Kelleher, Georges Didi-Huberman y Claudia Castelluci, para nombrar a algunos de ellos.

Ecos de la aplicación del laboratorio en contextos diversos

Como se sostenía en el acápite, este laboratorio se ha podido articular en contextos diversos, lo que ha permitido también poner en movimiento algunas premisas de trabajo, al tiempo que interrogar su efectividad. Cabe señalar que en los dos primeros lugares que se desarrolló fueron festivales de artes escénicas y que tuvieron como deriva la creación del *Colectivo efímero de escrituras sobre lo efímero*, un grupo de puesta en praxis, en un escenario real, de lo articulado en las sesiones de clases.

El primero de ellos fue el III Encuentro Interescénico-El Sótano «Accionar (en) la distancia», desarrollado entre el 17 y 23 de abril de 2017, en Mérida, México. Justamente por la línea curatorial de las jornadas en cuestión, que implicó aunar propuestas que burlen-transgredan-habiten-increpen, etc., la distancia, este proyecto halló un espacio interesante para su puesta en práctica. Esto porque el laboratorio-colectivo tiene en su génesis la necesidad de poner en tensión e interrogar la distancia que existe entre quien observa y la obra, para luego también transgredir la distancia entre el acto de observación – también

nombrado presente del acontecimiento— y el acto/presente de la escritura sobre y para la escena.

En el marco de tal encuentro se configuró el colectivo con un poeta y actor, un dramaturgo, una estudiante de teoría de género y una bibliotecaria, que salieron —a su vez— de un grupo integrado por una decena de personas que constituyeron previamente un grupo aún más diverso, que tomó el laboratorio. Las escrituras realizadas constan en un blog¹ que permitió abrir una nueva fase al proyecto, lo que implicó interrogar las formas de documentar lo efímero. Estos archivos también están plagados de la potencia del estado de encuentro.

En la segunda versión de este proyecto, el colectivo de corpoescritores² fue más amplio. Generado en el marco de Prisma, Festival Internacional de Danza de Panamá, la primera fase (del 4 al 6 de octubre de 2017) fue tomada por una veintena de personas. En la comunidad escrituraria posterior (del 7 al 15 de octubre de 2017) estuvieron: dos poetas, dos bailarines-coreógrafos, una periodista, una actriz, una directora escénica, un especialista del ámbito de la moda, una diseñadora gráfica y una gestora cultural. La diversidad de lugares de procedencia estética hizo que las miradas, en este caso, se multiplicaran más y las derivas escriturales mostraran una amplia riqueza.

En ambos casos los miembros del *Colectivo* escribieron basados en consignas otorgadas a partir de lo visto, no previamente, y ejercieron su práctica inmediatamente acabadas las funciones a la que asistieron. Las restricciones que implicaron las consignas, el tiempo para la entrega (máximo hasta la mañana de la jornada siguiente) y la cantidad de palabras a las que debieron ajustarse, permitieron que una mirada enfocada. Con ello, también, se afinó el decir frente a la escena, así como se activó una especie de capacidad lúdica que se alimentó en la medida que fue desarrollándose.

Aunque el laboratorio fue en su origen generado en espacios anclados a festivales de artes, desde la carrera de Danza-Teatro

¹ Lo generado por el colectivo puede revisarse en el siguiente enlace: <https://colectivoelsotano.wixsite.com/escriturasefimeras> (última consulta: 16 de junio de 2019).

² A modo de énfasis lúdico de tal práctica usamos este término, pese a que es evidente que toda escritura implica la activación del gesto del cuerpo para producirse.

de la Universidad de Cuenca se ha podido emplazarlo en el marco de la asignatura *Crítica de la escena II*, a cargo de la autora de estos apuntes. Dicha materia está articulada en flujo con una asignatura precedente del mismo nombre. Pese a que hay objetivos de aprendizaje que están determinados por la malla curricular en la que se inscribe tal curso, son las tácticas del laboratorio aquí referido las que se ponen a su servicio para agitar de maneras diversas los modos de relación con la práctica del observar-desmontar-escribir críticamente.

Repensar esta asignatura que se ha concebido en el rubro teórico en la génesis de la malla en cuestión, desde una perspectiva de laboratorio, se inscribe también en un deseo de hacer visibles los pasajes entre teoría y práctica, a la hora de insistir en el desplazamiento de la investigación sobre o para artes y la investigación en artes. Se ha ensayado la generación de un proceso de re-imaginación-acción de las formas de vinculación interna con los contenidos, mediante el empleo de los procedimientos antes descritos como herramientas metodológicas para azuzarlos.

Esto ha provocado que los estudiantes implicados puedan reconocerse a sí mismos como espectadores activos, emancipados, capaces de generar procesos de de-creación que no solo actúen en una suerte de zona donde la escena se ha acabado para que arribe la crítica, sino que pueden actuar en diversos momentos de los procesos de constitución misma de la escena. De tal forma, usan algunos de los insumos para interrogar sus propias prácticas escénicas y las de sus compañeros, y así el movimiento de la escena pone en movimiento la escritura, que — a su vez — moviliza su propio sentido.

Como ejercicio de cierre de dicho curso, se genera un proceso de elaboración de fanzines, que contienen algunos ejercicios críticos generados tanto individual como colectivamente. El propósito es poder explorar plásticamente la pequeña publicación artesanal para insertar las escrituras de un modo que el futuro lector de la misma pueda explorar tanto la forma como el contenido y los cruces que se provocan entre ambos, y así volver visibles las variaciones de sentidos que ello puede habilitar.

Mientras se genera este texto se cuece también una nueva versión de este laboratorio en un espacio cultural de la ciudad de Quito, en un laboratorio de corta duración: 9 horas intensivas (vale decir que el curso en la universidad tiene 48 horas

repartidas en 16 semanas). La activación de este curso, nuevamente, provoca que surjan preguntas adicionales. Entre otras: ¿Cómo pensar en unas formas de escritura que no estén constreñidas a las palabras?, a propósito de que hay algunas de las impresiones sensibles que son intraducibles al texto. ¿Cómo imaginar otros soportes, que no sean la página (física o digital) que permitan dar cuenta de este movimiento del sentido y de la escritura? o ¿cómo imaginar los mismos soportes con los que habitualmente contamos, desde una dimensión plástica, que permitan despertar en la lectura (de quien se enfrenta a estos escritos) los movimientos y las dimensiones «inobservables» (en guiño a Shaday Larios) de la obra a la que se ha enfrentado? Asimismo, se toman algunas reflexiones provenientes del campo de la neurociencia, sobre todo algunas tomadas del investigador portugués Antonio Damásio, quien trabaja en las relaciones entre la sensación, la emoción y las representaciones mentales, que son las que se trasladan a este ámbito para dar paso a la escritura.

CONCLUSIONES

Mencionar el proyecto previo resulta una simple provocación de la implementación de un espacio para compartir tácticas que activen métodos que conduzcan a trasladar lo sentido ante la obra hacia la práctica escritural, entendida esta como una ampliación de fuerzas, al tiempo que una posibilidad para el surgimiento de algo nuevo... Asimismo, tiene como afán mostrar la construcción de un lugar temporal que permita que el acto de escritura sobre la escena no solo sea ejercido e interrogado por profesionales de dicho oficio, sino también por espectadores interesados en pensar/accionar las relaciones entre observador y objeto observado, desde lo que implica el acto de mirar y de lo que supone el acto de escribir. Ello, entonces, se ubica como gesto capaz de abrir otro horizonte de inquietudes relativas a la emancipación del espectador (para continuar con los debates que tienen su origen en una genealogía donde están pensadores como Augusto Boal y Jacques Rancière). Por debajo de estos trabajos, por ende, está una pequeña invitación al espectador a que salga del ámbito de la contemplación y se movilice hacia la acción, volviéndose, desde su propio lenguaje, posible creador de una práctica que guarda dependencia con una previa, y que — como se ha insistido en párrafos anteriores — alumbra una condición

autónoma. Late en todo esto la necesidad de repensar unas vías para poner en valor lo que algunos estudiosos llamarían la *Dramaturgia del Espectador*.

Pese a que las formas de escritura crítica no se transforman totalmente con la activación de procesos así, como es evidente, los mismos sirven para trazar rutas que permitan interpelar la propia práctica, las formas de producción y, con eso, provocar el advenimiento de nuevos modos de relación con el oficio, que poco a poco pretenden ir hacia subvertir y multiplicar la práctica de observar, escribir, generar sentido... Se trata, en resumen, de empezar a asumir que también el observar la escena y la constitución de un decir sobre-a partir-frente a ellas, implica entenderlas como prácticas del presente, del movimiento y del cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R. (2005). *La preparación para la novela*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- BLOG DE PRISMA. Corpoescrituras sobre lo efímero. <https://www.festivalprisma.com/blog-es/>.
- LARIOS, S. (2016). La crítica escénica como práctica de lo inobservable. En Franco, Israel (coord) *El mundo de la crítica*. Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral. Rodolfo Usigli, CITRU.
- MUSTERBERG, M. (2009). *Writing about art*. Revised edition. Edición Kindle.
- JEAN-LUC, N. (2013). *La partición de las artes*. Valencia: Pre-Textos-Universidad Politécnica de Valencia.
- QUÉNEAU, P., LE LIONAIS, et al (2016). *Ouilipo. Ejercicios de literatura potencial*. Buenos Aires: Caja negra.
- SIMONDON, G. (2013). *Imaginación e invención (1965-1966)*. Buenos Aires: Editorial Cactus. Traducción y notas de Pablo Ires.

Recepción: 22 de junio de 2019

Aprobación: 27 de julio de 2019



Este texto se distribuye bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Licencia Internacional.

ISSN: 0042-1547 (papel) ISSN: 1997-6720 (digital)