



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Escénicas

Proyecto Investigación Teórico

Suenan, nuestras cacerolas, más allá del espacio vacío

Acercamientos a la teatralidad del cacerolazo ecuatoriano de octubre, 2019

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Creación Teatral

Autor:

Pavel Fernando Villamar Hernández

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Pavel Fernando Villamar Hernández, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Creación Teatral. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Comité de defensa

Paula González

Tutora del Proyecto de Investigación Teórico

Benjamín Cortés

Miembro del Comité de defensa

Rocío Pérez

Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

A mamá,

A papá,

A mi hermano,

A Paula,

A Dani,

Ojalá pudiese agradecerles, en esta página o en las que quedan, todo lo que han hecho por mí, para que hoy yo pueda escribir estas palabras.

Dedicatoria:

A las voces que octubre se llevó.

Abelardo Vega

Edgar Yucailla

Edison Mosquera

Gabriel Angulo Bone

Inocencio Tucumbi

José Daniel Chaluisa

Marco Oto

Raúl Chilpe

Silvia Mera

Resumen

Esta investigación es un acercamiento teórico a la teatralidad del cacerolazo, que nace a raíz de mi experiencia como estudiante de artes escénicas y ciudadano ecuatoriano sumergido en las protestas de octubre de 2019. Se planteó una metodología de investigación exploratoria y descriptiva, teniendo como base el análisis de textos pertenecientes al campo de los estudios teatrales, nutriéndose además de referentes de la filosofía y la antropología. Partiendo de las situaciones de liminalidad estudiadas por Erika Fischer-Lichte en ciertas experimentaciones escénicas a partir de los 60's, se usó un concepto de teatralidad que se construye desde las necesidades del cuerpo sensible por buscar nuevos modos de comportamiento para superar estados de crisis. Así, la teatralidad del cacerolazo fue estudiada como un desfogue sensible de los cuerpos ecuatorianos en respuesta a la instauración de un espacio liminal nacional, bajo la figura del Estado de Excepción, haciendo uso de estrategias escénicas — espectacularidad, contagio, comunidad y transformación — como la construcción de un nuevo lenguaje de protesta que teatraliza y subvierte la cotidianidad. De esta manera, el gesto del cacerolazo es percibido como una teatralidad que se construye como medio y no como fin; un potenciador estético de ideas al servicio de deseos colectivos que exceden discursos artísticos, deviniendo en los golpes de las cacerolas que transgreden, rebeldes, el silencio impuesto.

Palabras claves: Cacerolazo, Teatralidad, Liminalidad, Protestas Sociales

Abstract

This research is a theoretical approach to the theatricality of the cacerolazo, which stems from my experience as a student of performing arts and an Ecuadorian citizen immersed in the protests of October 2019. An exploratory and descriptive research methodology was proposed, based on the analysis of texts belonging to the field of theatrical studies, nourishing in addition to references of philosophy and anthropology. Starting from the situations of liminality studied by Erika Fischer-Lichte in certain stage experiments from the 1960s onwards, a concept of theatricality was used that is built from the needs of the sensitive body to search for new modes of behavior to overcome crisis states. Thus, the theatricality of the cacerolazo was studied as a sensitive release of the Ecuadorian bodies in response to the establishment of a national liminal space, under the figure of the State of Exception, using theatrical strategies – spectacularity, contagion, community and transformation – such as the construction of a new language of protest that theatricizes and subverts the daily life. In this way, the gesture of the cacerolazo is perceived as a theatricality that is constructed as a means and not as an end; an aesthetic enhancer of ideas at the service of collective desires that go beyond artistic discourses, becoming at the stroke of the pans that transgress, rebel, the imposed silence.

Keywords: Cacerolazo, Theatricality, Liminality, Social Protests

ÍNDICE GENERAL

Introducción	8
Objetivos	15
Marco Teórico	16
Sobre el Cacerolazo	16
Sobre la Teatralidad	19
Estrategia metodológica.....	29
Forma de mirar.....	30
¿Por quién suenan las cacerolas?	34
Liminalidad como impulso de teatralidad.....	42
Cuerpos rebeldes armados de teatralidad	49
Espectacularidad y contagio	49
Communitas y transformación.....	58
Nunca fue el fin, sino el medio	66
1. Demasiados artistas (verdaderos): Regresar la mirada hacia los (verdaderos) artistas	66
2. Teatralidades con fines no teatrales	72
Conclusiones	77
Bibliografía	79
Anexos	82

Introducción

Mis recuerdos de las protestas de octubre de 2019 tienen un sonido metálico, incesante e imparable.

Mis recuerdos de las protestas de octubre de 2019 tienen el sonido del cacerolazo y nueve nombres que no volverán. También fue la primera vez que cogí una cuchara de palo, una olla vacía, y empecé a golpearla. Y su estridente sonido ya no fue más un ruido confuso para mí; al contrario, era un ruido que entendía perfectamente, casi diría armonioso, que palpitaba conmigo y que, así como mis recuerdos de las protestas de octubre de 2019, tenían un sonido empapado de miedo, de hambre, de impotencia; pero también de indignación, rabia e insumisión.

Las protestas de Ecuador en 2019 que se desataron por la imposición del decreto 883 fueron protestas plurales, no singulares, lo que quiere decir que mi golpeteo era menos un monólogo iracundo y más un coro implacable. O quizás un monólogo coral cuyo idioma era el sonido disidente de cientos de cacerolas cabreadas.

Pero mis recuerdos no son los de un simple acontecimiento social, sino de un acto profundamente teatral. No lo sabía entonces, pero aquel acto de insurgencia civil había conectado conmigo también desde mi sensibilidad como alumno de artes escénicas; pero no había un teatro, ni siquiera ficción; no era Brecht y tampoco Artaud; estoy seguro además de que no fue iniciado por algún performer/académico del teatro, y si es que fue iniciado por alguien, tal vez fue algún vecino, o la señora de la tienda de abajo de mi departamento o el mesero del restaurante de la esquina.

¿Por qué esta acción me parece tan teatral? Fue un acontecimiento social y político, sí, pero también poseía una potencia indiscutiblemente estética y expresiva. ¿No es eso, acaso, teatro?

Mis recuerdos de las protestas de octubre de 2019 tienen el sonido del cacerolazo, pero también las protestas que le siguieron luego, las de Chile, las de Colombia, las de Argentina; incluso las anteriores: en el gobierno de Allende (1970 - 73) y la dictadura de Pinochet (1974 - 1990); en la Argentina de Menem (1989 - 1999), de Cristina Kirchner (2007

– 2015) y de Mauricio Macri (2015 – 2019); en países como Venezuela, Colombia, Brasil, Uruguay. Estuvo presente también incluso en las Primaveras Árabes.

Tal vez, no solo en mis recuerdos estas protestas suenan a cacerolazo, tal vez suenan así en una especie de recuerdo colectivo latinoamericano. Su presencia fue aún más evidente en el proceso de reiteradas protestas entre 2019 y 2020 que varios intelectuales empezaron a denominar bajo el nombre de “Primavera Latinoamericana”¹. Y si bien las manifestaciones sociales mermaron a causa de la emergencia sanitaria del Covid-19 — emergencia que terminó las protestas pero también legitimó sus motivos — fue de igual manera el cacerolazo el dispositivo idóneo para continuar con la subordinación en las calles en forma de sonido, con la capacidad de llegar allá donde al cuerpo le es imposible. Materialidad sonora casi imparable.

Sin embargo, a pesar de la importancia que parece tener en el imaginario colectivo latinoamericano, a mí nadie me enseñó el cacerolazo. En los cinco años de mi carrera nunca vi materias como: “Técnica del Cacerolazo”, “Semiótica y Estética del Cacerolazo” o “Teoría e Historia del Cacerolazo 1,2 y 3”. Tampoco he visto madres latinas que le enseñen a sus hijas e hijos a tocar una cacerola como les enseñan a persignarse, y no creo haber visto, empotrada en alguna pared, una vitrina de vidrio que guarde una cacerola y un palo de madera bajo la leyenda: “En caso de ineficiencia gubernamental, rompa el vidrio”.

Y es que mi limitado entendimiento no veía más allá de ese Teatro: el de las tablas, el del texto, el del personaje, el del actor y el espectador que se encuentran en un espacio vacío. Ese teatro que hacen los artistas, es decir, aquellas personas legitimadas para hacer arte. Ese teatro que en el renacimiento se separó de la cotidianidad religiosa y política — pero no de la económica —. Ese teatro que, si no es en un escenario, es teatro callejero o escena expandida; y que, si no es textocentrista, es improvisación o dramaturgia viva; que, si no es avisado, es teatro invisible; y que, si es real, espontáneo, no tradicional, pero lo hace un artista, entonces es performance, o happening, o cualquier práctica teatral que atente mínimamente contra las tradiciones hegemónicas del teatro europeo.

Ese Teatro, acontecimiento que sin la figura del artista/académico/performance es ritual, es decir, de importancia antropológica o sociológica, no artística.

¹ Ricardo Angoso «¿Llegó la ‘primavera latinoamericana’?», *Diario16* (28/10/2019): <https://diario16.com/llego-la-primavera-latinoamericana/>

Entonces, ¿por qué no estoy haciendo teatro para protestar? Que, en resumidas cuentas, es para lo que estudié, es el dispositivo por medio del cual aprendí que podía protestar.

Pero es que no me alcanzaron las palabras para tanta rabia, no había fonemas lingüísticos que contengan mi impotencia. La catarsis no estaba en los escenarios, la ficción no podía seguirle el ritmo a la represión real, no necesitábamos personajes que representaran nuestro dolor o que recordaran a los muertos en las calles.

¿En qué espacio me hallaba? ¿De qué tipo de experiencia estaba siendo parte? Definitivamente no era “ese Teatro”, pero aquello no significaba que estuviese carente de teatralidad. El accionar de cientos de personas había producido un espacio alterno — un acontecimiento de propiedades efímeras, fugaces e inmateriales — que podría resultar objetivamente banal, e incluso ridículo. ¿Qué sentido tiene golpear una cacerola en medio de los gases lacrimógenos, de las balas de perdigones y de las detenciones arbitrarias?

Pero tiene sentido, y tuvo todo el sentido del mundo en las calles ecuatorianas de octubre de 2019.

Para mí significó una experiencia que extrañaba y subvertía el espacio cotidiano, ejercicio que antes solo había presenciado en el teatro mientras jugaba en escena con técnicas pedagógicas teatrales, construyendo de un espacio alterno y ficticio que se separara de la realidad; pero este extrañamiento que presencié en las protestas se alejaba del dispositivo teatral que busca el dominio e imposición de una ficción, y más bien se acercaba a las prácticas situacionistas: extrañamiento del espacio cotidiano como estrategia de juego y subordinación de la realidad.

Me descubrí en un estado umbral, intermedio. En los intersticios de un territorio que se resistía a mi propia concepción teórica del acontecimiento que estaba presenciando. Los golpes que daba en la cacerola eran iracundos, catárticos, reiterados; pero también llenos de miedo, vulnerables, primerizos. El cacerolazo se había transformado para mí en un dispositivo de conducción emotiva y esos golpes no eran sino un intento de canalizar la rabia que llevaba mi cuerpo, el miedo de convertirme en otro cadáver en la calle, la impotencia de no poder hacer más.

El cacerolazo dio voz a las palabras que no me alcanzaban y lenguaje sonoro al texto dramático que no podía escribir. Era el simple martillar de las cacerolas, que no eran nada

frente a la maquinaria represiva gubernamental, pero significaba todo para mí desde el lugar que habitaba. Era el discurso que atravesaba mi cuerpo y que solo podría haber sido condensado en un gesto.

Esa impotencia que sentía no era la impotencia de un artista, sino la de un ciudadano. No necesitaba del teatro, porque no había tiempo, porque no alcanzaba, pero solo sé responder a través de la teatralidad.

Como artista, nunca había sentido al arte tan intrascendente. Como ciudadano, nunca había necesitado tanto del arte para poder hablar. Y yo habitaba ese espacio umbral.

Por un lado, era el cuerpo sensible que, en su propia expresividad catártica condensada en los golpes de la cacerola, era capaz de generar una comunión afectiva con el retumbar de las cacerolas de otros cuerpos en sus propios procesos de desfogue. Aquello me hacía sentido como una fuerza colectiva que dejaba en ridículo la absurda pretensión de paz con la que intentaron mancillar y confinar los cuerpos de la protesta de octubre, como un grito coral que vociferó un mismo discurso capaz de decirlo todo sin necesidad de palabras.

Por otro lado, también era el estudiante de artes escénicas que no podía hacer teatro para protestar, pero que a su vez reconocía que la experiencia extracotidiana de la que estaba siendo parte — en el sentido de lo poco cotidiano que podría observarse el gesto de golpear una cacerola para generar un cambio político — era muy similar a la experiencia que se vive dentro de un proceso institucionalmente entendido como “teatral”, así como en sus diversas formas, llámense performance, happening o activismo.

No pretendo hablar del teatro como algo vano o innecesario, lo que quiero decir es que, en el contexto de protesta en el que me encontraba, era imposible pensar en montar una obra. Era impensable para mí recurrir a Brecht y apoyarme en imágenes teatrales que sacudieran al espectador, impulsándolo a buscar la catarsis por fuera del teatro. Las imágenes estaban ahí, en la calle, siendo masificadas enormemente por el interminable caudal de información de las redes sociales.

Tampoco había tiempo de ensayar la protesta, como diría Boal. La protesta estaba sucediendo en ese momento y la catarsis había comenzado sin que yo pudiese siquiera advertirlo, fuera de los teatros, de la ficción, de los poemas. Pero nunca la había presenciado con tanta pertinencia.

Sumado a ello, era imposible hacer teatro porque sobre nosotros pesaba la figura del Estado de Excepción impuesta mediante Decreto Ejecutivo nro. 884 de 03 de octubre de 2019, bajo el mandato del entonces Presidente de la República Lenín Moreno. Misma figura que, si bien intentó posicionarse como una estrategia cuyo objetivo era el de *precautelar la seguridad y los derechos de todas las personas*², significó también — y paradójicamente — la restricción de algunos derechos: limitando el derecho de libertad de tránsito³ y suspendiendo *el ejercicio del derecho a la libertad de asociación y reunión*, limitando a su vez *la conformación de aglomeraciones en espacios públicos durante las veinticuatro (24) horas del día con el objeto de impedir que se atente contra los derechos del resto de ciudadanos*.

¿Quiénes componen ese *resto de ciudadanos* que se menciona en el Artículo? ¿Quiénes conforman el otro espectro de la ciudadanía, que no entra dentro de ese mismo *resto*, y que además aparece como desposeído de derecho? O, por lo menos, parecería no entrar en la clasificación de *ciudadanos* con derechos que deben ser protegidos.

Como consecuencia, mi posición política — como ciudadano y como estudiante de artes escénicas — estuvo sumergida en un territorio compuesto por múltiples umbrales. Era el ciudadano en la lucha colectiva por derechos en un espacio vacío de derecho, era el teatrista en busca de una teatralidad en un espacio en el que el teatro no tenía cabida.

Mientras observaba a los cuerpos en protesta, reconocí un estado de comunión⁴ que me es familiar.

Son cuerpos cuya presencia no tienen nada que envidiarles a los cuerpos en escena. Quizá la diferencia radique en que no fue necesaria una serie de ejercicios físicos que preparasen a los cuerpos en la calle porque el mismo contexto obligaba a esos cuerpos a

² Disponible en:

http://www.oas.org/es/sla/ddi/docs/tratados_multilaterales_suspension_garantias_Ecuador_nota_No_4-2-295-2019.pdf

³ Estipulado en el artículo 4 del decreto mencionado, y posteriormente profundizado en el Decreto Ejecutivo Nro. 888, en el que se declara que *no se podrá circular en horarios de 20:00 a 05:00 de Lunes a Domingo*. Disponible en: https://www.eltelegrafo.com.ec/images/Fotos_ElTelegrafo/EdicionImpresa/2019/Octubre/09/09-10-19-pol-decreto-ejecutivo-888.pdf

⁴ Término del sistema actoral propuesto por Stanislavski para referirse a un estado elevado de comunicación entre los cuerpos en escena y los espectadores: *un intercambio ininterrumpido de sentimientos, pensamientos y acciones entre ellos mismos*.

Konstantín Stanislavski, *Manual del Actor* (México, D.F.: Editorial Diana, 2006), 43. Recopilado por Elizabeth Reynolds y traducido por René Cárdenas.

generar un estado físico de atención elevada. No era necesario entrar al espacio extracotidiano cuando el país entero se sumergía en una extracotidianidad que lo atravesaba.

Sin embargo, más allá de generar paralelismos entre la atmósfera teatral y mis vivencias durante las protestas de octubre, considero necesario reconocer dos acontecimientos que empiezan a manifestarse reiteradamente a lo largo de las últimas décadas.

Desde el impulso transgresor de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, el estado de las artes de los *performances studies* y del acontecimiento teatral se han visto cada vez más en la necesidad de abrirse a zonas interdisciplinarias y han puesto en cuestionamiento, desde la práctica, teorías básicas del arte teatral que eran consideradas como verdades absolutas.

Con prácticas escénicas contemporáneas como el dispositivo *Deus Ex Machina*⁵ (2018) del Teatro Ojo o *Boite Noire*⁶ (2021) de Rimini Protokoll, pretender conservar un análisis que mantenga una estructura hegemónica en el que el actor y el espectador son figuras separadas y en el que la teatralidad existe sólo como parte de una construcción artística en un espacio ficticio ajeno a la cotidianidad, es una tarea absurda o cuanto menos ingenua.

Así mismo, diversos procesos colectivos de canalización afectiva, en el seno de contextos sociales/políticos conflictivos, se han impregnado del uso de herramientas simbólicas y estéticas, en un intento por expresar un cúmulo complejo de emociones que se resiste a ser contenido en morfemas verbales. Ejemplo de ello son las ya conocidas rondas teñidas de blanco por los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo, o el performance *Un Violador en tu Camino* que se extendió a lo largo de las protestas feministas a nivel global.

Estrategias estéticas de protesta que, pese a su posible carga teatral, parecerían no haber terminado por insertarse en el campo conceptual del teatro; más aún, en los intentos por definir estos procesos teatrales que habitan por fuera de los marcos institucionales del Teatro,

⁵ Gracias a una base de datos de números telefónicos, un Call Center montado dentro de un teatro llevó a cabo diversas llamadas telefónicas a varias personas a lo largo del territorio nacional, a las que se les realizaron una serie de preguntas de una gran variedad de temas, irrumpiendo en la cotidianidad del otro lado de la llamada. En una parte del teatro, algunas de las conversaciones entre los operadores/actores y los usuarios eran reproducidas a tiempo real para ser escuchadas por los espectadores.

Más información en: <http://teatroojo.mx/deus-ex-machina>

⁶ Experiencia teatral para una persona, como un recorrido por la caja negra construido a través de registros. Más información en: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/black-box>

han sido catalogados bajo diversos nombres que enfatizarían su condición fronteriza, por fuera de los marcos conceptuales del teatro: Teatralidades liminales, Teatralidades de lo real, Fenómenos parateatrales, Performatividades culturales, etc.

Siempre al borde de lo teatral, siempre lo alternativo, carentes de algo que pareciese ser la condición esencial sin la cual un acontecimiento no podría poseer teatralidad.

¿Será que el espacio vacío de Peter Brook hoy nos queda pequeño? O es que acaso estos cuerpos que se miran, hoy lo hacen desde corporalidades y territorios llenos: de historia, de experiencias, de vida.

Considero profundamente importante — por no decir urgente — generar una relación entre este proceso catártico de producción simbólica/estética como respuesta a la represión de octubre, pero que no parece entrar en dentro del canon institucional artístico performativo, y ciertas concepciones teóricas de la teatrología que llevan siglos de estudios del cuerpo expresivo que genera poiesis y convivio en el encuentro con el otro, pero que perecen dentro de un contexto de crisis política en el que pesa la figura del Estado de Excepción.

¿Puede un cuerpo, cargado de episodios violentos, generar la necesaria catarsis de las experiencias performativas/teatrales, aún cuando no hay un artista que produzca el acontecimiento y no haya intención alguna de generar discusiones dentro del marco institucional del arte teatral?

Si bien las prácticas escénicas han logrado superar de alguna manera al textocentrismo, a las barreras entre el actor y el espectador e incluso cuestionado la separación de lo real y lo ficcional, llevando la teatralidad a múltiples espacios en los que el arte se mezcla con la vida, ¿cuál es esa última frontera que aún parecería mantenerse erguida, como cualidad esencial, separando celosamente la teatralidad de acontecimientos estéticos provenientes la esfera cotidiana? ¿Es posible superarla?

¿Sería posible analizar a estos gestos protesta, como el cacerolazo, como dispositivos teatrales? Y de ser así: ¿Cómo se enraíza esta teatralidad en el accionar disidente de estas gestualidades?

Objetivos

General:

Generar acercamientos teóricos hacia una posible teatralidad inherente al gesto del cacerolazo, reproducido en las protestas ecuatorianas de octubre de 2019.

Específicos:

1. Realizar una investigación bibliohemerográfica en los campos de los estudios teatrales, la antropología y la filosofía.
2. Indagar en el concepto de teatralidad, con base en un análisis de posibles conexiones entre diversas realizaciones escénicas que se inclinan hacia lo cotidiano, y ciertas acciones cotidianas con fuerte potencial estético teatral.
3. Indagar en el uso de estrategias escénicas en el cacerolazo ecuatoriano de octubre, teniendo como punto de partida mi experiencia al accionar el gesto.
4. Producir un documento teórico que registre los avances del presente estudio.

Marco Teórico

Sobre el Cacerolazo

La presente investigación tiene como eje central la identificación de una posible teatralidad inherente al fenómeno social de protesta conocido como “cacerolazo”, a raíz de mis experiencias como estudiante de artes escénicas y ciudadano ecuatoriano inmerso en las manifestaciones sociales producidas en octubre de 2019.

El cacerolazo, más allá de ser un gesto que involucra golpear una cacerola repetidas veces para generar ruido, es una ritualidad que ha estado constantemente presente en las manifestaciones sociales a lo largo de varios siglos, en distintas partes del mundo y en conflictos sociales de diversa índole.

Si bien es complicado determinar con precisión su paso por las protestas — pues se trata de un acontecimiento que no siempre ha quedado inscrito en los registros históricos —, los inicios del cacerolazo podrían verse evidenciados en ritualidades conocidas como “*charivari*”.

Es posible tomar como ejemplo de esta ritualidad a las protestas de Francia en la década de 1830, cuando los opositores al régimen de Luis Felipe I de Francia se armaron de cacerolas y otros utensilios de cocina para protestar contra los políticos oficialistas. El gesto se popularizaría posteriormente en el continente europeo como ritual de protesta, bajo el objetivo de la humillación pública de algún político que haya significado una amenaza para el tejido organizacional social, haciendo uso del ruido que producen diferentes elementos cotidianos.⁷

No obstante, podríamos llegar a situar la cadena de transferencia desde una perspectiva considerablemente diferente a la Francia de 1830, tanto en significado como en su ejecución. De hecho, el inicio de este gesto podría venir desde hace bastante tiempo atrás, dado que un grabado en el *Roman de Fauvel*, poema francés de principios del siglo XIV,

⁷ Hélène Combis, «De la Monarchie de juillet à François Fillon, petite histoire de la casserole comme outil politique», *FranceCulture.fr* (03 de Marzo de 2017): <https://www.franceculture.fr/histoire/de-la-monarchie-de-juillet-francois-fillon-petite-histoire-de-la-casserole-comme-outil> (último acceso: 08/06/2021)

revela lo que podría ser un charivari en proceso⁸; con lo cual, estaríamos hablando de un gesto de más de 700 años de historia.

Según el texto *Les conduites de bruit et leur signification à la fin du Moyen Âge: le Charivari* por parte de los historiadores Claude Gauvard y Altan Gokalp, podríamos reconocer ritualidades semejantes al cacerolazo en otras culturas, relatadas en observaciones de diversos documentos etnográficos, que nos brindan una perspectiva desde otro lugar de entendimiento.

Tal es el caso del enfoque que adquirió el *charivari* en ciertos matrimonios en los siglos XIV y XV. En comunidades de la época medieval, regidas bajo estatus patriarcales y en las cuales los lazos matrimoniales de una familia llegaban a definir su supervivencia económica, jóvenes solteros entre cierto rango de edad (26-28 años) reproducían el gesto ante matrimonios de miembros de la comunidad que se casasen más de una, dos, o tres veces, debido al riesgo que significaba el entorpecer la transformación del estatus — de solteros a casados — de estos jóvenes⁹.

Según Loretta T. Johnson, el charivari en Europa era reconocido por ser un rito para aceptar y reconocer los cambios de orden social, así como el profundo y punitivo rechazo para censurar conductas inapropiadas según las normas sociales, lo cual ocasionaba la marginación total de aquellos individuos contra los cuales sonaban las cacerolas¹⁰. Posteriormente, con la interacción de los colonos franceses en América del Norte (entre el siglo XVII y XIX) el charivari se insertaría en el contexto americano para ser reproducido como un proceso menos agresivo que en el europeo, bajo el nombre de *shivaree*:

In America, shivarees lost the unique character that had identified them as French, English, or Eastern European and took on the amalgamated characteristics of all the individual customs. They were transformed into unifying rituals rather than punitive ones; their function was to integrate immigrants into a unified American culture rather than to protect communities from outside influences.¹¹

⁸ Anexo 1

⁹ Claude Gauvard y Altan Gokalp, «Les conduites de bruit et leur signification à la fin du Moyen Age: le Charivari», *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 29, No. 3, Cambridge University Press, (1974): 703, <http://www.jstor.com/stable/27579320>

¹⁰ Loretta T. Johnson, «Charivari/Shivaree: A European Folk Ritual on the American Plains », *The Journal of Interdisciplinary History* 20, No. 3 (1990): 379, <https://www.jstor.org/stable/204083>

¹¹ “En América, los shivarees perdieron el carácter único que los había identificado como franceses, ingleses o europeos del este y adquirieron las características amalgamadas de todas las costumbres individuales. Se

Siguiendo el rastro a través de diversas manifestaciones sociales, se podría decir que el gesto llega a la región latinoamericana a manos de mujeres chilenas descontentas con el abastecimiento de productos en el gobierno de Allende (1970 - 1973), siendo que en este caso la simbología que envolvía al gesto adquiere otro sentido. Como lo afirma Emilia Cafassi:

Las cacerolas, además de poder producir cierto ruido por su composición metálica si se las golpea, contienen una carga simbólica relativa a la alimentación, pero portan consigo además del ominoso atributo simbólico de la opresión femenina, particularmente en lo que a la división sexual del trabajo respecta.¹²

La cacerola vacía, además de representar la escasez de productos, había re-significado un símbolo impuesto a las mujeres desde el patriarcado, y en consecuencia *uno de los símbolos de la hegemonía patriarcal, puesto en acción política ciudadana, despatriarcaliza la lucha.*¹³

Pero como ya podría resultar evidente, el gesto no se quedó delimitado solamente con la participación femenina, sino que fue accionado también por personas de todas las edades, sexos y géneros. Convirtiéndose así en un símbolo de la insurrección en constante diálogo con los subalternos, emergiendo como *estrategia de aquellos que han decidido carnavalizar las prácticas espectaculares del poder devolviendo los golpes de arriba en gestos simbólicos que desde abajo mediatizan la violencia y propician otras formas de escenificación de la propia espectacularidad cotidiana.*¹⁴

Lo que nos demuestra este pequeño recorrido histórico es que el uso del ruido como gesto colectivo se ha logrado insertar y re-significar constantemente a partir de las necesidades y construcciones de cada cultura. Lo que parece, sin embargo, mantenerse en este gesto heredado, es el uso del ruido, producido colectivamente, como una toma de posición política — ya sea a favor o en rechazo — ante un acontecimiento que tensiona la relación entre las normas del contexto y los cuerpos que lo habitan. Es esta la definición más cercana del cacerolazo con la cual se trabajó a lo largo de esta tesis.

transformaron en rituales unificadores en lugar de en rituales punitivos; su función era integrar a los inmigrantes en una cultura americana unificada en lugar de proteger a las comunidades de influencias externas.”

Loretta T. Johnson, «Charivari/Shivaree: A European Folk Ritual on the American Plains », 387

¹² Emilia Cafassi, *La revocación sonora*, (Colegio de México, 2002). 681

¹³ Ibid.

¹⁴ Ileana Diéguez, «Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas» *Archivo Artea* (2009)

<http://archivoarte.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>

Dada la casi inabarcable polisemia del gesto según la necesidad de cada contexto, el objeto de estudio de esta investigación serán específicamente los cacerolazos presentes en las protestas en Ecuador, entre los días 02 y 13 octubre de 2019, iniciadas por la instauración del Decreto 883¹⁵ bajo el gobierno de Lenín Moreno.

Sobre la Teatralidad

Como podría resultar evidente, el cacerolazo poco tendría que ver con el teatro, al menos en términos estrictamente tradicionales. No estamos hablando de una puesta en escena de algún texto dramático, ejecutada por actores/actrices que interpretan una ficción en un escenario, para un grupo de espectadores; a su vez, tampoco parecería mostrarse como un acontecimiento escénico cuyo fin sea la experiencia estética artística.

Esto último se evidencia incluso en cómo el cacerolazo ha sido estudiado, pues, en comparación con el campo de la historia, la antropología o la sociología, el campo de la teatrología poco parece haberse preocupado por este fenómeno.

No obstante — y gracias a las constantes transgresiones de diversas experiencias teatrales al discurso hegemónico del teatro — lo cierto es que, al día de hoy, la teatralidad se ha abierto hacia otros campos, y aquellas bases tradicionales que eran consideradas grandes verdades, son hoy, por lo menos, cuestionables. De modo que, si el objetivo es el de tensionar el fenómeno del cacerolazo con relación a la teatralidad, se encontró pertinente definir un concepto de teatralidad que sirviese de punto de partida para la investigación.

Sin embargo, basta con un breve acercamiento a investigaciones previas, para dejar en evidencia la amplia diversificación de miradas que se tienen respecto a una definición precisa de la teatralidad. Ya en 1998 Patrice Pavis, en su *Diccionario del Teatro*, advertía que el término en cuestión podría tener connotaciones poco precisas, reconociendo que posee *algo de místico, de demasiado general, incluso de idealista y de etnocentrista*¹⁶. A su vez, Josette

¹⁵ Decreto que viabilizaba, entre otras cosas, el alza de precios en los combustibles, eliminando los subsidios del estado y liberando los precios del producto al mercado. El documento está disponible en:

https://www.eltelegrafo.com.ec/images/Fotos_ElTelegrafo/Banners/2019/d_883_20190902121437.pdf

¹⁶ Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro*, (Barcelona: Ediciones Paidós, 1998). 434

Féral (2003) agregaría, desde sus estudios, adjetivos como *borroso, difuso, no totalmente demarcado*¹⁷.

Desde la concepción de la teatralidad de Barthes (1964) como *el teatro sin el texto*¹⁸, pasando por el cuasi-eterno debate entre teatro puro y el teatro literario¹⁹, y las ideas de Artaud (1964) de lo específicamente teatral como *todo lo que no obedece a la expresión verbal, a las palabras, a todo lo que no está contenido en el diálogo*²⁰. Lo cierto es que, dada la aparente nula existencia de un consenso unánime respecto a qué es teatralidad, el término parecería estar más cercano de apreciaciones según diversos autores, que de una verdad objetiva.

He optado, entonces, por empezar con una concepción de la teatralidad que abogue menos a una esencia — comúnmente condensada o aprisionada en lo artístico teatral — y se acerque más a una *utilización pragmática de la herramienta escénica*²¹. Misma herramienta que, con los avances en las experimentaciones teatrales por parte de las vanguardias escénicas a lo largo de las últimas décadas, se han ido liberando de algunos elementos considerados como imprescindibles desde una mirada más tradicional del Teatro: El texto, la ficción, el escenario, la separación actor/espectador, etc.

A partir de lo antes problematizado, he decidido tomar como punto de partida el texto *Estética de lo Performativo* de Erika Fischer-Lichte, un estudio clave para esta investigación, pues cuestiona y profundiza en los fundamentos e ideas de la base del pensamiento escénico, valiéndose de realizaciones escénicas que, desde la praxis, jugaron con estructuras rígidas del campo teatral, des-estructurándolas en acontecimientos estéticos que permitieron abrir una nueva mirada desde el arte escénico.

En ese sentido, el estudio de Fischer-Lichte se centra en el acontecimiento que genera una experiencia estética a raíz de la puesta en práctica de diversas estrategias escénicas — de nuevo, *utilización pragmática de la herramienta escénica* — lo cual nos invita a pensar en estos acontecimientos más allá de una base dicotómica preconcebida — esto *es teatro* vs. esto

¹⁷ Josette Féral, *Acerca de la Teatralidad*, (Buenos Aires: Nuevas Generación, 2003), 10

¹⁸ Roland Barthes, *Ensayos críticos*, (Buenos Aires: Planeta, 2003), 54

¹⁹ Pavis, *Diccionario del Teatro*, 435

²⁰ Cita de Artaud, en el texto de Pavis:

Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, (Paris: Gallimard, 1964) 53

Pavis, *Diccionario del Teatro*, 434

²¹ Pavis, *Diccionario del Teatro*, 436

no es teatro —, como un fenómeno estético que nos brinda la posibilidad de *desestabilizar construcciones conceptuales dicotómicas (e incluso acabarlas)*²².

Para analizar al cacerolazo en su condición de acontecimiento, se tomaron tres aspectos que Fischer-Lichte propone, a raíz de sus observaciones a la particular estética de las realizaciones escénicas de los años sesenta:

1. La autopoiesis del bucle de retroalimentación, que es el origen de la realización escénica, y los significados emergentes que ponen en un estado de atención elevada al espectador.

El *bucle de retroalimentación autopoietica*, en la propuesta de Fischer-Lichte, es un sistema mediante el cual el proceso estético de una realización escénica se autogenera. Esto es ocasionado debido a la renuncia del artista, como única figura guía y creadora del acontecimiento escénico, que impulsa — haciendo uso de diversas estrategias escénicas — al espectador a dejar la pasividad de la butaca e inmiscuirse en el rumbo que tomará el acontecimiento mediante sus acciones.

Así, el acontecimiento poético entra en un bucle en el que el accionar de los participantes en el espacio escénico se alimentan, afectan y transforman colectivamente; lo cual produce un constante cambio de roles en la realización escénica, transgrediendo así la preconcebida distinción entre la figura del artista (productor) y el público (receptores) e imponiendo de esta manera la figura de la *coautoría*:

Se trata más bien de cogeneradores que, en distinta medida y de distinta manera, contribuyen a la creación de la realización escénica, aunque sin poder determinarla. En el proceso por el que influyéndose mutuamente crean la realización escénica, es en el que la realización escénica, a su vez, los crea a ellos como actores y espectadores²³.

Al pasar de espectadores pasivos a participantes activos, se adquiere un estado de atención elevada, en el que se re-significan y potencian los elementos emergentes del acontecimiento escénico. En consecuencia, se construye un espacio de cocreación imposible de controlar, arriesgado en su propia libertad e impredecibilidad, donde los participantes son tanto libres a su voluntad como influenciados a la voluntad de los otros participantes, como

²² Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, (Madrid: ABADA Editores, 2011), 50

²³ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo* (Madrid: ABADA Editores, 2011). 103

un sujeto *que no es ni autónomo ni está totalmente determinado externamente y que asume la responsabilidad de una situación que no ha creado, pero en la que se ve involucrado*²⁴.

2. El desplome de las oposiciones dicotómicas en las realizaciones escénicas.

Fischer-Lichte parte de la separación entre arte y realidad, misma que parecería ser socialmente entendida, aceptada e incuestionada desde hace siglos, y que ha sido fundamental para la teoría del arte.

La obra de arte se diferencia de las otras cosas producidas por el hombre, como mucho, en el hecho de que no ha sido creada para un uso cotidiano determinado. Mientras que yo vivo en una casa, me siento a una mesa y puedo comer sopa con una cuchara, las obras de arte difícilmente se pueden emplear — a excepción quizá de con fines decorativos — en la vida cotidiana. Mientras que en épocas anteriores y en otras culturas estaban pensadas para emplearse en contextos políticos y religiosos, a partir de la proclamación de la autonomía del arte fueron disociándose de todos los contextos cotidianos — aunque nunca de las coerciones económicas —.²⁵

Fischer-Lichte cuestiona la validez del arte vs. la realidad e insiste que, en su permanente accionar autorreferencial y constitutivo de realidad, las realizaciones escénicas — sobre todo en aquellas realizadas desde los años sesenta — se han opuesto a la idea de esta separación.

Cuando en *Lips of Thomas*²⁶ (1975) Marina Abramović rompe una copa de vidrio y se corta la mano, o cuando un actor cruza de un lado del escenario al otro, más allá de cualquier convención ficcional, aquellas acciones significan, en efecto, que Abramović rompió una copa cortándose la mano y que el actor caminó de un lado al otro del escenario: *La generación performativa de la materialidad de las realizaciones escénicas tiene como consecuencia que todo lo que aparece en ellas acontece realmente, aunque a eso que aparece también puedan atribuírsele significado adicionales*²⁷

²⁴ Ibid.

²⁵ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 337

²⁶ Performance de Marina Abramović en el que realiza una serie de acciones: Se come un tarro de miel entero, se toma una botella entera de vino y rompe la copa con sus manos, se talla una estrella de cinco puntas en el vientre con una hoja de afeitar, se autoflagela y se deja caer en una cruz de hielo grande con radiador encima que le lastimaba aún más la herida del vientre. La artista duró 30 minutos así, hasta que algunos espectadores no aguantaron más e intervinieron para sacarla de la cruz de hielo. Más información en: <https://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Abramovi%C4%87%2C+Marina&reco rd=0#collection-search>

²⁷ Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 339

A su vez, el *bucle de retroalimentación autopoietica* — en su comunicación multilateral y cambio de roles — deja en evidencia que, oposiciones como lo estético vs. político, estético vs. social y estético vs. ético, pierden sus fronteras como ideas contrarias una vez que entran en la realización escénica; más aún, parecerían mezclarse, o por lo menos, complementarse una a la otra:

Lo que acontece en una realización escénica entre actores y espectadores, o entre espectadores, se lleva a cabo siempre como un proceso social específico, constituye una realidad social específica. Tales procesos se convierten en políticos si entra en juego el poder a la hora de negociar las relaciones o de fijar las posiciones. Siempre que un individuo o un grupo intenta imponer a otros determinadas posiciones, modos de comportamiento, acciones o ideas, estamos ante procesos de naturaleza política.²⁸

Así mismo, la presencia, el acto de poner el cuerpo en diversas situaciones performativas, muchas de ellas comprendiendo un alto riesgo, es también un acto ético. A fin de cuentas, el riesgo que implican acciones como *La Verdad*²⁹ de Regina José Galindo, conllevan un acto corporal político y que asume una responsabilidad.

A juzgar por este tipo de realizaciones, en que lo estético es a la vez ético, político y social, una distinción tajante entre estas dimensiones podría parecer absurda.

Lo que los conceptos formados de acuerdo a esta dicotomía pretenden estrictamente separado, se encuentra en las realizaciones escénicas unido sin más, es incluso impensable sin lo que supuestamente se le opone: lo uno es ya de siempre lo otro, lo que aparentemente se le oponía, lo que lo contradecía. Esto es lo que constituye, entre otras cosas, la singularidad de la experiencia estética en dichas realizaciones escénicas. En ellas es lo estético lo que sabe adaptarse de manera portentosa, por no decir mágica, a su opuesto en cada caso: lo social, lo político, lo ético. Lo estético se fusiona con lo no-estético, la frontera entre los dos ámbitos se diluye.³⁰

De esta manera, la autora explica cómo esta desestabilización de antagonismos se expande hacia otras áreas a las que el pensamiento occidental entendía como incuestionables: sujeto vs. objeto, mente vs. cuerpo, significado vs. significante. Lo que la lleva a cuestionarse si estas separaciones dicotómicas podrían ser aún vigentes para construir conocimiento y

²⁸ Ibid.

²⁹ Regina José Galindo lee testimonios de los sobrevivientes del conflicto armado de Guatemala durante una hora, mientras un dentista le aplica constantemente anestesia en la boca.

Más información en: <https://www.reginajosegalindo.com/la-verdad/>

³⁰ Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 342

describir, no sólo las realizaciones escénicas, sino incluso ámbitos diversos de la realidad extra-estética.

3. Las situaciones de liminalidad y los procesos de transformación que experimentan los participantes en ellas, como efecto generado conjuntamente por los dos puntos previamente planteados.

Por un lado, el desplome de oposiciones ataca a los marcos con los que se define la naturaleza social de los acontecimientos, los cuales permiten que el sujeto se desarrolle en cada situación adecuadamente según la norma socialmente construida: sean acontecimientos artísticos, deportivos, políticos, etc.

Estas performances precipitaban al espectador a una crisis para cuya superación no podía recurrir a patrones de comportamiento convencionalmente admitidos. Los estándares válidos hasta el momento dejaban de serlo y los nuevos no se habían formulado todavía. El espectador estaba en una situación liminar, se hallaba en una fase umbral. La crisis sólo podía superarse si se buscaban y probaban — a pesar del peligro amenazante de un posible fracaso — nuevos modos de comportamiento.³¹

De modo que, esta desestabilización y póstuma confusión en el estado habitual del sujeto, lo lleva a una crisis que lo impulsa a actuar³².

Por otro lado, el bucle de retroalimentación es capaz de generar potencialmente la transformación de los participantes en cada cambio de rol; lo que a su vez conlleva la creación de una zona de indeterminación. En consecuencia, lo que se genera a raíz del bucle de retroalimentación no es un espacio alternativo a la cotidianidad, sino la transfiguración del lugar común: *lo cotidiano aparece transfigurado y se convierte en algo llamativo*³³.

La situación liminar no sólo se da a partir de las experiencias de la indisponibilidad o de la transición permanente y alterna entre las posiciones de sujeto y objeto. Hay que entender más bien que cada giro que toma el bucle de retroalimentación supone una transición y, con ella, una situación umbral. Cada uno de los pasos por el “umbral” crea un estado de inestabilidad a partir del cual puede surgir algo imprevisible, algo que alberga el riesgo del fracaso, pero también la oportunidad de una transformación exitosa (...) La ejecución del bucle de retroalimentación autopoietico puede ser entendida y descrita como una sucesión de transiciones cada una de las cuales alberga un elevado potencial de liminaridad que libera precisamente en la ejecución.³⁴

³¹ Ibid

³² Esto se refleja en la experiencia del performance *Lips of Thomas*, previamente planteada

³³ Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 342

³⁴ Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 353

Esta línea argumental, que problematiza la separación entre arte y cotidianidad, permite a Fischer-Lichte, redefinir el concepto frontera que a partir del siglo XVIII ha dado tanta importancia en la separación y diferenciación tajante de los elementos del mundo para supeditar una comprensión racional y *desencantada* del mundo, optando por el término “umbral”, *que no separa dos ámbitos, sino que los vincula*³⁵:

Nos hemos acostumbrado a entender que el empleo de parejas conceptuales antitéticas es la garantía de un proceder racional que se corresponde con el desencantamiento del mundo llevado a cabo por la Ilustración y a que este proceder es el que mejor describe este proceso. Por ello es oportuno entender el proyecto de una estética de lo performativo — que demuele precisamente tales dicotomías y que, en vez de proceder argumentalmente con un “lo uno o lo otro” lo hace con un “tanto lo uno como lo otro” — como una tentativa de reencantamiento del mundo, como un intento de transformar en umbrales las fronteras establecidas en el siglo dieciocho.³⁶

De este modo, la experiencia estética que se desarrolla en las realizaciones escénicas puede ser considerada como una *experiencia umbral*, un acontecimiento de liminalidad capaz de *reencantar* el espacio cotidiano y de transformarlo, junto con los participantes del acontecimiento

Siguiendo la línea argumental planteada por Fischer-Lichte, encontré al concepto de liminalidad como un punto clave de esta investigación por su amplia capacidad de vincular ideas preconcebidas como contrarias, ampliando el campo de estudio a nuevas posibilidades que expanden la comprensión de la teatralidad. Sin embargo, el término *liminalidad* no viene de las ideas de Fischer-Lichte.

Apoyándose en las teorías de Arnold Van Gennep³⁷ sobre las fases de los ritos de paso, el antropólogo Víctor Turner retoma el concepto de liminalidad para resaltar la condición umbral de una de las fases de lo que él denominaría como *Dramas Sociales*.

Habiéndose basado en observaciones a la comunidad Ndembu en Zambia, Turner usa aquel término para describir, a manera de metáfora y modelo, una estructura dramática — más apegada a las estructuras clásicas griegas — que el antropólogo encuentra predominante

³⁵ Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 404

³⁶ Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 405

³⁷ Van Gennep desarrolla este concepto en su libro *Les Rites de Passages* (1909) en el que diferencia tres fases en ciertas transiciones de gran carga simbólica en la vida de individuos inmersos en gran parte de las estructuras sociedades: La separación del individuo del entorno social, el umbral entre las dos fases que implica la transformación del sujeto y la incorporación del individuo ya transformado, con una nueva identidad, a la comunidad.

en los procesos de crisis sociales. Estos dramas sociales son catalogados por Turner como *unidades del proceso inarmónico o disarmónico que surgen en situaciones de conflicto*³⁸, y son divididas usualmente en cuatro fases: *La brecha* (incumplimiento o infracción pública y abierta), *la crisis* (expansión de la brecha y punto álgido del drama social), *la acción reparadora* (se aplican mecanismos de ajuste y reparación) y *la fase final* (reintegración o legitimación de una escisión irreparable en la estructura social).

Turner fija la liminalidad como un momento clave entre los intersticios de las fases de la crisis y la acción reparadora, territorio que responde más a lo no-definido del umbral y menos a lo concreto de la frontera, en el que *se prueban nuevos modos de actuación, nuevas combinaciones de símbolos, para ser descartados o aceptados*³⁹, y que además implican la transformación de los involucrados.

Así mismo, Turner hace énfasis en uno de los mecanismos principales bajo los cuales esta liminalidad se desarrolla; siendo este la formación de una *communitas*, que identificó como un fuerte sentido de comunidad entre individuos que eran apartados — a los que denominaría *entes liminales* — de las estructuras normadas según cada contexto. Una especie de *metaestructura* orgánica — o *antiestructura* — que se construye en los umbrales sociales y *surge allí donde no hay estructura social*⁴⁰

La *communitas* se introduce por los intersticios de la estructura en el caso de la liminalidad; por los márgenes, en el caso de la marginalidad; y por debajo suyo, si se trata de la inferioridad. No existe prácticamente lugar alguno en que no se la considere sagrada o “santa”, y ello debido quizá a que transgrede o elimina las normas que rigen las relaciones estructuradas e institucionalizadas, al tiempo que va acompañada de experiencias de una fuerza sin precedentes⁴¹

Ileana Diéguez Caballero (2007) retoma la liminalidad propuesta por Turner y la lleva al campo de los estudios teatrales para observarla *como extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como acercamiento a la esfera cotidiana*⁴², centrando sus estudios en prácticas escénicas que nacen y se insertan en el tejido político de un contexto y

³⁸ Víctor Turner, Ingrid Geist (comp.), *Antropología del Ritual*, (México DF.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002). 49

³⁹ Cita de Fischer-Lichte:

Víctor Turner, «Variations on a Theme of Liminality», en Sally F. Moore & Barbara C. Myerhoff (eds.), *Secular Ritual*. Assen. 1977. pp. 36-57. p. 40

Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 348

⁴⁰ Turner, *Antropología del Ritual*, 132

⁴¹ Turner, *Antropología del Ritual*, 134

⁴² Diéguez Caballero, *Escenarios Liminales: Teatralidades, Performances y Política*, 62

que, si bien no tienen un fin estético producen un lenguaje que atrapa la percepción y suscitan miradas desde el campo artístico.”⁴³

Me interesa estudiar la condición liminal que habita en una parte de estas actuales teatralidades, en las cuales se cruzan no sólo otras formas artísticas, sino también diferentes arquitectónicas escénicas, concepciones teatrales, miradas filosóficas, posicionamientos éticos y políticos, universos vitales, circunstancias sociales.⁴⁴

La liminalidad, que se refiere desde su concepción teórica a situaciones umbrales, de margen, con un alto potencial transformador, es usado como metáfora por la autora para repensarla *como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales.*⁴⁵

Ya sean desde artistas que experimentan con el fenómeno teatral y lo ponen en tensión con la esfera cotidiana — como el proyecto *Filoctetes Lemnos*⁴⁶ de Emilio García Wehbi —, o bien manifestaciones poéticas por parte de colectivos y ciudadanos que generan experiencias estéticas desde la praxis política — como *Lava la Bandera* del Colectivo Sociedad Civil o la ronda de Madres de Plaza de Mayo — estas prácticas escénicas *escapan a las taxonomías tradicionales que han condicionado a la teatralidad.*

En ese sentido, la liminalidad es estudiada no sólo como atmósfera que envuelve a estas prácticas artísticas, sino como condición desde donde se generan esas poéticas, usualmente desde abajo o desde la periferia. Por su naturaleza liminar — antiestructural y en constante crisis con las jerarquías—, estas teatralidades adquieren una *condición independiente y de carácter político, nunca haciendo comunidad con las instituciones*⁴⁷.

De ahí la importancia de este estudio en su aporte liminal a un campo teórico que en ocasiones parecería mostrarse reacio a interactuar con acontecimientos que pongan en duda la autonomía del arte. Pues, como bien afirma Diéguez:

⁴³ Diéguez Caballero, *Escenarios Liminales...*, 11

⁴⁴ Diéguez Caballero, *Escenarios Liminales...*, 16

⁴⁵ Diéguez Caballero, *Escenarios Liminales...*, 17

⁴⁶ Más información en: <https://emiliogarciawehti.com.ar/archivo/proyecto-filoctetes-lemnos-en-buenos-aires/>

⁴⁷ Diéguez Caballero, *Escenarios Liminales...*, 18

Al arte y a la cultura ciudadana le es necesario hacer visibles los espacios de diferencia donde existen esos otros que no se organizan bajo los sistemas jerárquicos y la estabilidad oficial, y que al contrario fundan proyectos intersticiales, independientes y excentris.⁴⁸

En consecuencia con estas ideas, y observando a la liminalidad como punto clave y condición de esta investigación, mi intención es provocar una mirada del cacerolazo como un gesto de insurgencia que no sólo se genera al margen de los discursos institucionales, sino que además tensiona y cuestiona estos mismos discursos en su mixtura compleja de lenguajes.

Con todo, y dado el avance de las experimentaciones escénicas de las últimas décadas, el concepto de teatralidad con el que se maneja esta investigación tiene como base los principios planteados por Fischer-Lichte, lo cual nos abre la posibilidad de pensar en la teatralidad por fuera de definiciones dicotómicas — apoyadas en la autonomía del arte que impone fronteras entre la teatralidad y las experiencias cotidianas — para dar énfasis en experiencias umbrales que cuestionan estas mismas dicotomías. Experiencias liminales (Fischer-Lichte, Turner, Diéguez) que promueven la generación de vínculos en el entramado sensible de cuerpos, en un proceso catártico de deseos colectivos que va más allá de discursos meramente estéticos o artísticos.

En ese sentido, se tomará en consideración a dicho proceso catártico — y de la teatralidad que la contiene — bajo el funcionamiento de cuatro estrategias:

- a. **La espectacularidad**, que recuerda más al sentido etimológico del teatro, del griego *theatron*: lugar desde donde se mira; como una idea que es manifestada al encuentro con otras miradas: *Todo lo que es percibido como algo que forma parte de un conjunto expuesto ante un público.*⁴⁹
- b. **El contagio**, como aquello que surge en el encuentro entre cuerpos que se afectan mutuamente en un proceso comunicativo, afectivo y colectivo. Un estado — llámese energía, empatía, pasión — que entra en conexión con los otros cuerpos del espacio físico, despertando también en ellos y reproduciéndose como un virus. Aquello que Fischer-Lichte entendía como “peligrosamente contagioso”: *Los actores ejecutan sobre*

⁴⁸ Diéguez Caballero, *Escenarios Liminales...*, 31

⁴⁹ Pavis, *Diccionario del Teatro*, 178

*el escenario actos apasionados y los espectadores perciben esas acciones, marcadas por su carácter pasional, y se contagian: las pasiones se suscitan también en ellos.*⁵⁰

- c. **La formación de una comunidad**, como el encuentro compartido de miradas no homogéneas, a raíz de una experiencia estética brindada por un acontecimiento escénico. Encuentro entre cuerpos y con uno mismo en relación con el *Otro*, llevando a cada cual a interrogarse sobre sí mismo y sobre los demás⁵¹. Debido a su conexión con el arte escénico, el término comunidad plantado en esta investigación se debe a las reglas del juego teatral, independientemente de si estas reglas refuercen — o no — la existencia de una frontera jerárquica entre el espectador y el actor/actriz. Es de duración efímera — dura lo que la experiencia dure — y de naturaleza política — pues, en su encuentro con el otro, es una puesta en juego de las relaciones de poder —.
- d. **La transformación**, como la transmutación — del cuerpo, lugar o atmósfera en la escena — en algo otro, lo cual no implica una alteración completa e irreversible, sino una toma de posición en tanto *Otro*. Aquello que Féral define como particular de la teatralidad: *Un acto de transformación de lo real, del sujeto, del cuerpo, del espacio, del tiempo; como un acto de transgresión de lo cotidiano por el acto mismo de la creación.*⁵²

Estrategia metodológica

La presente investigación fue realizada en Ecuador durante los meses de Febrero y Agosto de 2021, teniendo como base una investigación bibliohemerográfica, como parte de un estudio exploratorio⁵³ en respuesta al escaso material investigativo — al menos en el territorio ecuatoriano — que proponga el diálogo del campo de la teatralidad frente al fenómeno del cacerolazo. Posteriormente, se realizó un análisis descriptivo para profundizar en las particularidades — en términos escénicos — del cacerolazo del 2019, tensionándolo con bibliografía de campos del arte escénico, así como de la filosofía y antropología; con el objetivo de deconstruir fronteras y revelar vínculos entre lo que se entiende como un acontecimiento artístico teatral/performativo y el fenómeno de disidencia social del cacerolazo.

⁵⁰ Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 194

⁵¹ Pavis, *Diccionario de la Performance...*, 56

⁵² Féral, *Acerca de la Teatralidad*, 103

⁵³ Roberto Hernández Sampieri, Carlos Fernández Collado y Pilar Baptista Lucio, *Metodología de la Investigación*, (México: McGraw Hill, 1991)

Los resultados quedaron compilados en tres capítulos:

En un primer capítulo, se definió un concepto de teatralidad como el accionar de un cuerpo sensible que encuentra nuevos modos de comportamiento ante escenarios de crisis, teniendo como base al concepto de liminalidad que trabaja Erika Fischer-Lichte, presente también en los estudios del antropólogo Víctor Turner y en las teatralidades estudiadas por Ileana Diéguez. Con ello, se buscó determinar el impulso detrás del cacerolazo de octubre de 2019, como un acto por encontrar nuevas formas de protesta, bajo el uso estrategias escénicas, en respuesta al espacio de liminalidad nacional generado por la figura del Estado de Excepción, definido en los estudios de Giorgio Agamben.

Posteriormente en un segundo capítulo se realizó un análisis descriptivo, en relación con mi experiencia directa con las protestas de octubre, para determinar cómo estas estrategias escénicas se tejieron en el contexto político de Ecuador, desde las necesidades de la ciudadanía producidas a raíz de las decisiones gubernamentales: El uso de la **espectacularización** como una forma de volver evidente el descontento social, el **contagio** producido por el ritmo del cacerolazo, que genera una **comunidad** afectiva capaz de **transformar** y subvertir, tanto el espacio cotidiano como el estatus de los cuerpos políticos de la protesta

Finalmente, en el tercer capítulo, se profundizó en la naturaleza de la teatralidad inscrita en el gesto del cacerolazo, como el uso de estrategias escénicas de un cuerpo sensible en tensión con su contexto, que no pretende inscribirse como un proceso artístico ni generar discusiones de índole teatral, sino que sirve como un dispositivo que convierte en lenguaje estético un entramado complejo de emociones, y potencia un coro disidente de voces, allí donde se buscaba imponer la violencia del silencio.

Forma de mirar

La presente investigación, lejos de volverse un cuerpo teórico objetivo, pretende hacer énfasis en las tensiones y diálogos que se generen en la relación entre el material bibliohemerográfico y el territorio sensible plasmado en mis experiencias a lo largo del proceso de levantamiento civil de Ecuador en 2019.

Materializada en esta escritura en primera persona, está mi dificultad, como estudiante de artes escénicas, de profundizar en el fenómeno que experimenté asumiéndome como objeto apartado del mismo, llevando a mi cuerpo — en toda su complejidad sensitiva — al territorio de la mera objetividad. Como si este cuerpo se tratase de un simple recipiente de quien hoy escribe estas palabras, ignorando las marcas, la historia que habita y el suelo que pisa.

Es también desde este cuerpo — mis marcas, mi historia y este suelo que piso — desde donde escribo y pienso:

Yo soy, pues, mi cuerpo, por lo menos en la medida en que tengo una experiencia y, recíprocamente, mi cuerpo es como un sujeto natural, como un esbozo provisorio de mi ser total. Así, la experiencia del cuerpo se opone al movimiento reflexivo que separa al sujeto del objeto y al objeto del sujeto, y que no nos ofrece otra cosa que un pensamiento del cuerpo o un cuerpo como idea, no la experiencia del cuerpo o el cuerpo en realidad.⁵⁴

Como afirman Skewes, Guerra y Trujillo, las emociones se han visto excluidas reiteradamente de la agenda de investigación durante gran parte del recorrido histórico de las ciencias sociales; *ello debido a una tradición de pensamiento anclada en diversas formas de cartesianismo que permean tanto las metodologías como la discusión teórica de la investigación social.*⁵⁵

Encuentro aún más problemático que la teatrología, espacio analítico en el que las indagaciones giran en torno a un arte escénico cuyo objeto y sujeto de estudio central es el cuerpo, pretenda preservar la objetividad estructural — si es que realmente existe tal objetividad plena — por encima del recorrido subjetivo del cuerpo del investigador.

En ese sentido, pretendo traer al corpus teórico de esta tesis, el cuerpo sensible del investigador, remitiendo por *cuerpo sensible* a las ideas de Le Breton, del cuerpo no como mero artefacto que contiene al individuo, sino como un *filtro semántico*⁵⁶, en tanto que entiende el mundo a través de los sentidos corporales que experimenta e interpreta, *el mundo se trama siempre en su cuerpo*⁵⁷ permeado además por todo un entramado cultural.

⁵⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, (Barcelona, Planeta Agostini: 1985) 216

⁵⁵ Juan Carlos Skewes, Felipe Trujillo y Debbie Guerra, «Traer el bosque a sus domicilios. Transformaciones de los modos de significar el espacio habitado», *INVI* 32, n.º 91 (2017): 26.

⁵⁶ David Le Breton, *Cuerpo Sensible* (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2010). 40

⁵⁷ Le Breton, *Cuerpo Sensible*, 23

Frente a su entorno, el hombre no es nunca un ojo, una oreja, una mano, una boca o una nariz, sino una mirada, una escucha, un tacto, un gusto o un olfato; es decir, una actividad, una postura de desciframiento. A cada instante transforma el mundo sensorial en el que está inmerso en un mundo con sentido y valor. La percepción no es la huella de un objeto sobre un órgano sensorial, sino un conocimiento diluido en la evidencia o fruto de una reflexión, un pensamiento a través de los cuerpos sobre el flujo sensorial que baña al individuo en permanencia. La percepción no es coincidencia con las cosas, sino interpretación. Lo que los hombres perciben no es lo real, sino, desde ya, un mundo de significaciones. Cada hombre camina en un universo sensorial relacionado con lo que su historia personal hace de su educación.⁵⁸

*No hay un mundo que un observador indiferente, situado en un punto ideal, pueda describir con toda objetividad, afirma Le Breton, sólo hay mundo de carne y significaciones. Y no hay nada que penetre el espíritu y que no posea un anclaje físico y, por lo tanto, sensorial.*⁵⁹

Si se quiere hablar en términos positivistas, he optado por la conversión de ser el sujeto y el objeto de esta investigación, entendiendo que este ejercicio umbral no lo percibo como una frontera, sino como una zona deconstructiva que permite a su vez generar nuevos vínculos entre territorios comúnmente divididos.

Un poco a manera de modelo, mi postura está relacionada con las ideas de habitabilidad de Skewes, Guerra y Trujillo plasmadas en el texto *Traer el bosque a sus domicilios. Transformaciones de los modos de significar el espacio habitado*, en el que entienden al individuo en constante construcción de sentido identitario con el espacio geográfico que habita, haciendo énfasis en *la dimensión espacial de los afectos y las emociones*.

La habitabilidad remite al apego de una persona a un territorio en particular, a la íntima identidad que se crea y recrea entre aquella y una determinada porción del planeta, teniendo presente que el sentido de lugar es informado por un colectivo, pero finalmente experimentado a nivel personal.⁶⁰

Posteriormente retoman las palabras de Alicia Lindón (2014) para entender a las personas como *seres territorializados que construyen su identidad en uno o varios lugares, o*

⁵⁸ Le Breton, *Cuerpo Sensible*, 50

⁵⁹ Le Breton, *Cuerpo Sensible*, 39

⁶⁰ Juan Carlos Skewes, Felipe Trujillo y Debbie Guerra, «Traer el bosque a sus domicilios. Transformaciones de los modos de significar el espacio habitado», 30

*entre varios lugares al mismo tiempo; y cuya existencia, en consecuencia, es descrita como intersticial y vinculante*⁶¹.

Y, claro, mis palabras, en la materialidad de mis ideas, están íntimamente permeadas por el territorio y experiencias — la habitabilidad — que han marcado este cuerpo: como ecuatoriano, estudiante de la carrera de Creación Teatral en la Universidad de las Artes; pero mi intención es llevarlo un poco más allá de lo geográfico, y pensar en la construcción de sentido también desde el territorio conceptual en el que me construyo.

Mis ideas están plasmadas acorde a las divagaciones teatrales que he tenido a lo largo de mi carrera, junto con los textos de teoría teatral y mi práctica corporal a lo largo de este proceso; pero también estoy marcado por las películas que vi, mis prácticas familiares, las divagaciones de otras disciplinas del pensamiento: la filosofía, la antropología, la física, etc.

De esta manera, en tanto ser territorializado, *vinculante e intersticial*, que construye su identidad entre varios lugares, los territorios interdisciplinarios del pensamiento también sirven de cimientos sobre los que me construyo y con los cuales tengo la posibilidad de construir otros cimientos. Referentes que no se discriminan por disciplinas; por el contrario, se potencializan en lo que soy y en mi mirada que reinterpreta el mundo.

En este juego de territorios, la subjetividad no es un sesgo que nubla mi mirada hacia los fenómenos que pretendo profundizar en este texto; por el contrario, es gracias a esa misma subjetividad, como un cuerpo que ha pasado por un proceso pedagógico teatral académico y que se vio comprometido en las revueltas ecuatorianas, por medio de la cual yo puedo reconocer ciertos territorios conceptuales que se empiezan a amalgamar y, a raíz de esa mezcla *intersticial*, generar discusiones en el campo teórico.

⁶¹ Skewes, Trujillo y Guerra, «Traer el bosque a sus domicilios...», 31

Capítulo I

¿Por quién suenan las cacerolas?

¿Cómo surge la teatralidad? ¿Nace de un texto teatral previo o de la puesta en escena? ¿Es el resultado pedagógico después de varios ciclos leyendo sobre teatro? ¿O tal vez es un impulso genuino del cuerpo?

Pensemos en la acción de golpear una cacerola.

Uno podría pensar que, en una puesta en escena, la acción ejecutada por un actor/actriz durante la representación de un personaje, tiene teatralidad, en tanto se trate de una pieza de teatro sobre un escenario para la expectación de un público que reconoce el acontecimiento como teatral. ¿Pero qué sucede si la acción sucede fuera del teatro, en la calle, con un colectivo tan grande — entre artistas y no artistas — que es difícil pensar en espectadores y actores? ¿Sigue siendo teatralidad? Performance, podría ser. Happening, tal vez. ¿Pero y si no fuese una representación? Si se tratase de cuerpos en la calle golpeando las cacerolas porque algo, por fuera del marco artístico, los impulsó a hacerlo. Entonces, ¿sigue siendo teatralidad?

¿Pueden los espectadores generar teatralidad? ¿Puede la ciudadanía generar teatralidad?

¿Cuándo surge? ¿Cuando un hombre camina por un espacio vacío mientras otro le observa⁶², o cuando la mirada de aquel mismo observador concibe lo percibido como teatral⁶³?

¿Surge bajo un impulso que el arte teatral se guarda celosamente para fines artísticos o es que acaso la teatralidad se sirve de las necesidades de un cuerpo sensible, independientemente de su cualidad artística?

¿Qué nos impulsa a golpear la cacerola?

⁶² «Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.» Peter Brook, *El espacio vacío*, (Barcelona: Ediciones Península, 2015), 21

⁶³ En relación a las ideas de Jorge Dubatti y Josette Féral sobre la construcción de la teatralidad a través de los ojos del espectador.

Jorge Dubatti, *El convivio teatral: Teoría y práctica del Teatro Comparado*, (Buenos Aires: Atuel, 2003)

Josette Féral, *Acerca de la Teatralidad*, (Buenos Aires: Nuevas Generación, 2003)

Para responder a tales preguntas, uno podría poner en práctica ciertas experiencias escénicas con el objetivo de definir hasta qué punto dependemos de estrategias escénicas para generar, efectivamente, teatralidad.

No obstante — y para nuestra suerte —, ya desde el auge experimental en los dispositivos teatrales en la segunda mitad del siglo XX, diversos autores buscaron indagar en experiencias estéticas alternas que escapen a las fronteras de las teatralidades tradicionales, generando grandes avances — así como cuestionamientos y transgresiones — en elementos que eran concebidos como inherentes al arte escénico

Empecemos por indagar en el acontecimiento escénico generado por ciertas realizaciones artísticas de las últimas décadas, para delimitar el proceso desde dónde surge su experiencia de teatralidad. Posteriormente, podremos generar tensiones entre ese mismo proceso generado dentro del campo del arte en relación con otras experiencias estéticas no necesariamente artísticas, como el cacerolazo.

Recordemos que, en sus estudios, Fischer-Lichte diagnosticaba el elemento de la liminalidad — el espacio umbral entre dos fronteras — como uno de los aspectos estrechamente relacionados a la estética del acontecimiento que estas realizaciones escénicas generaban.

En conjunto con el desplome de oposiciones, el espectador era eyectado de los marcos dicotómicos socialmente definidos hacia una atmósfera más bien umbral, llevándolo hacia un estado de crisis, del cual sólo podría escapar si se probaban *nuevos modos de comportamiento*⁶⁴.

Un ejemplo de esto puede hallarse en *Dionysus in 69* (1968)⁶⁵, de Richard Schechner y el Performance Group, una reinterpretación de *Las Bacantes* de Eurípides, en la cual se usaron estrategias de montaje basadas en diversos ritos reales para irrumpir espacios cotidianos y generar territorialidades alternas en las que el espectador pueda experimentar un proceso cercano a un ritual en comunidad. Por su parte, Christoph Schlingensiefel se apropiaría del fenómeno de las campañas políticas — una ritualidad más contemporánea — para generar un compilado de diversas acciones artísticas y extracotidianas bajo el nombre de *Chance*

⁶⁴ Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 350

⁶⁵ Existe un metraje (1970) como registro de las dos últimas actuaciones en julio de 1968, llevado a cabo por Brian De Palma, Robert Fiore y Bruce Rubin. Disponible en: <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/mcvdncsq>

2000 (1998)⁶⁶, acciones que a su vez tendrían una textura mixta entre campaña política y producción artística.

Debido a la mixtura de ambas experiencias, el marco social en el que se desarrollaban era definido en ocasiones por mera perspectiva de cada espectador: *no podían comportarse de modo adecuado a unas reglas establecidas dentro de un marco, sino que tenían que decidir que marco era válido para ellos*⁶⁷.

Ambas realizaciones escénicas resultan particularmente interesantes para reflejar la disolución de dicotomías que los estudios de Fischer-Lichte han diagnosticado, pues en ellas se generaban una serie de transgresiones a ciertas ideas que eran tomadas como base del acontecimiento teatral, entre ellas la separación tajante entre estética/ética, realidad/ficción, espectador/actor.

Tanto *Dionysus in 69* como *Chance 2000*, eran acontecimientos en los que el espectador era liberado de su función pasiva y era invitado — a veces, casi obligado — a participar activamente en el curso del acontecimiento teatral, entablando una relación recíproca de coautores entre los individuos — en lugar de la vertical y unilateral comunicación actor/espectador — que terminaba por generar la poiesis de la realización, en el proceso denominado por la misma autora como *bucle de retroalimentación autopoietica*.

Así mismo, las comunidades que ambas realizaciones generaban no siempre eran experimentadas como un simple acontecimiento artístico de ficción, sino que son vividas como un acontecimiento social real para quienes intervienen dentro de la realización, creando así *una comunidad no sólo ficticia, sino también real*⁶⁸. Por ende, ideas dicotómicas como actores/espectadores o realidad/ficción adquieren una frontera cada vez más fina y difícil de sostener.

Ya que parte de la base del pensamiento occidental es también en esencia dicotómico, las disrupciones de parejas conceptuales que estas experimentaciones hacían desde la teatralidad, lograron expandirse a campos conceptuales externos al arte y a la estética, lo cual — como ya se ha relatado previamente en este estudio — abre espacios de liminalidad que

⁶⁶ Más información en la plataforma de Christoph Schlingensief: https://www.schlingensief.com/projekt_eng.php?id=t014

⁶⁷ Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 97

⁶⁸ Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 110

cuestionan la percepción de la cotidianidad y provoca en consecuencia la desorientación del sujeto perceptor:

Al desestabilizar el esquema de formación de conceptos dicotómicos con los que estamos acostumbrados a entender y describir la realidad, las realizaciones escénicas alimentan la sospecha de que tales parejas de conceptos sirven para construir una realidad que contradicen nuestra experiencia cotidiana. Pues postulan un “lo uno o lo otro” en vez de “tanto lo uno como lo otro”, que sería mucho más apropiado. Por este motivo no son adecuadas ni como instrumentos heurísticos para el conocimiento y la descripción de la realidad, ni como pautas para nuestro comportamiento y en nuestra actividad.⁶⁹

Así mismo, Fischer-Lichte aclara que estas estrategias de montaje en las realizaciones escénicas pueden generar procesos que lleven a efectos en el sujeto perceptor; efectos que a su vez son experimentados desde la corporalidad de cada sujeto y que superan cualquier interpretación semiótica, sin anularla.

Esto puede verse claramente reflejado en algunas producciones llevadas a cabo por Marina Abramović. Un relato ya célebre del icónico performance *Rhythm 0*⁷⁰ (1974) — performance que no refleja una coautoría horizontal como los trabajos de Shechner y Schlingensief, sino que directamente manifestaba la renuncia y entrega total de la artista hacia el accionar del espectador — relataría el momento en el que uno de los participantes apunta un arma cargada hacia el rostro de Abramović y otro reacciona, como efecto del acontecimiento presenciado, para quitarle el arma. Un caso similar de irrupción por parte de los espectadores ocurrió durante la performance *Lips of Thomas*, relatada en el marco teórico de esta investigación.

Por la autorreferencialidad en el acto de poner el cuerpo a situaciones de riesgo, en su presencia material y sin el refugio de la representación, las realizaciones escénicas como las de Marina Abramović se distinguen por generar efectos fuertes en los espectadores, que son percibidos, tanto desde la propia materialidad de sus cuerpos — tragar saliva, incremento del pulso cardíaco, consecuencias corporales del estrés — como desde una posición ética — evitarle mayor sufrimiento a un cuerpo otro —, lo que termina motivando al espectador a interceder en el acontecimiento escénico, deviniendo parte activa del mismo:

⁶⁹ Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 346-347

⁷⁰ Performance en la que la audiencia tenía la libertad de intervenir en el cuerpo de Marina Abramović durante 6 horas, haciendo uso de cualquiera de los setenta y dos objetos que se encontraban en una mesa, los cuales iban desde una rosa y perfume, hasta un bisturí, un arma de fuego y una bala para dicha arma. Un testimonio de Abramović puede encontrarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=xTBkbseXfOQ>

Son precisamente las emociones intensas las que desencadenan un impulso activo que puede llevar a la intervención; con ella se adquiere un nuevo estatus, el de parte activa, se establecen nuevas normas y se experimentan con ellas. En una estética de lo performativo, la generación de emociones y la precipitación a un estado liminar son impensables por separado.⁷¹

El principio de *liminalidad* planteado por Fischer-Lichte, que termina por producir una mirada de la realidad como *encantada*, resulta particularmente interesante para repensar el fenómeno de la teatralidad.

Uno podría entender que la teatralidad funciona en la convención, entre los actores/actrices y el público, de que lo que se está por percibir es un acontecimiento de teatro, es decir, de cuerpos en escena que representan una ficción alterna a la realidad. Desde sus estudios acerca de la teatralidad, Josette Féral lo define como el *consenso entre actores y espectadores*, un acuerdo previo entre ambas partes que reconoce al espectáculo como teatral y no como real: *Para que la ilusión sea perfecta, depende menos de la complejidad de las técnicas que son usadas, que del acuerdo profundo entre el actor y el público.*⁷²

En ese acuerdo previo, queda delimitada la ficción del acontecimiento que se está por percibir al producir una separación entre el *espacio potencial*⁷³ del actor y el espacio de expectación del público, la cual resulta necesaria para que el espectador sea capaz de *leer la teatralidad*:

(...) la condición *sine qua non* de la identificación de la *teatralidad* es saber que hay teatro, que existe la intención de hacer teatro. Sin este conocimiento, ningún índice puede ser leído, ninguna semiotización puede tener lugar, no puede tener lugar ningún reconocimiento mimético.⁷⁴

Sin embargo, este consenso — en tanto que delimita la teatralidad instaurando una frontera entre ficción vs. realidad que separa a los intérpretes de los espectadores — se vuelve débil en las realizaciones escénicas analizadas por Fischer-Lichte.

Una vez que el espectador entra en el bucle de retroalimentación autopoietico, deja de existir una separación entre el espacio potencial y el de expectación. No hay un espectador que reconozca la teatralidad desde afuera porque él mismo se vuelve parte de esa teatralidad,

⁷¹ Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 353

⁷² Féral, *Acerca de la Teatralidad*, 34

⁷³ Basándose en las ideas de Winnicott, a propósito de la necesidad de los niños por crear espacios alternos a la realidad con ciertas reglas delimitadas para que exista el juego, Féral definió el espacio potencial como un *espacio de representación; de actuación; espacio del otro donde la ficción puede emerger.*

⁷⁴ Féral, *Acerca de la Teatralidad*, 85

en una comunidad que — al igual que en *Chance 2000* — es vivida como real dentro del acontecimiento.

Así mismo, al no haber la protección representacional de un espacio potencial, sino cuerpos que asumen el riesgo desde su propia materialidad — como Marina Abramović — el espectador es llevado a un estado de crisis ante el peligro real, de la cual solo podrá salir si prueba nuevos modos de conducta.

La lectura de la teatralidad no solo se complica por la presencia del espectador dentro de la experiencia escénica, sino que además es el mismo espectador el que genera la teatralidad. Visto de esta manera, la irrupción en el espacio potencial deja de ser percibida como algo negativo — en términos de una ruptura de la teatralidad — y se vuelve parte del desarrollo del acontecimiento escénico.

Ahora bien, esto nos lleva a pensar en la teatralidad no como algo que se define desde afuera de la realización escénica, en la separación de actores y espectadores, sino como un proceso que se genera dentro del acontecimiento entre cuerpos sensibles que interactúan y se afectan colectivamente en el bucle de retroalimentación autopoietico. Sin embargo, esto no quiere decir que dicho proceso sea compatible fuera de los dominios del arte. Es decir, tanto el espacio liminal como la disolución de oposiciones y la crisis del espectador, son condiciones generadas por los propios artistas dentro de acontecimientos en diálogo con la institución arte.

El encantamiento de la realidad no se generó en *Chance 2000* o en *Dionysus in 69* de manera genuina, ni por estímulos de la propia cotidianidad de la ciudadanía, de modo que la presencia de los artistas, en estas realizaciones, jugó un papel fundamental.

Lo que nos da paso a la pregunta: ¿Pueden generarse estas mismas condiciones de teatralidad fuera del marco artístico?

Ante esta disyuntiva, encuentro pertinente generar una breve paralela entre las estrategias que Erika Fischer-Lichte analiza en las realizaciones escénicas y las condiciones que encuentra Víctor Turner en la liminalidad del Drama Social.

Por un lado, Fischer-Lichte describe tres factores fundamentales en las estrategias de escenificación de la segunda mitad del siglo XX: *El cambio de roles entre actores y espectadores, la formación de una comunidad entre ellos* y la experimentación de *distintos*

*modos de contacto recíproco*⁷⁵. Estando este último vinculado además con la ya mencionada indagación en el desplome de conceptos dicotómicos de diversos territorios.

Por otra parte, un análisis de Ileana Diéguez al pensamiento de Turner indicaría que el antropólogo escocés define la liminalidad de los procesos sociales bajo cuatro condiciones: *Una función purificadora y pedagógica al instaurar un periodo de cambios curativos y purificadores; la experimentación de prácticas de inversión en los individuos de una comunidad; la realización de una experiencia, una vivencia en los intersticios de dos mundos; y la creación de communitas.*⁷⁶

En otras palabras, ambos autores hablan de acontecimientos en los que se cambian los roles, se generan comunidades y se experimentan territorios de liminalidad.

Lo que pretendo manifestar es que probablemente ambas clasificaciones pertenecen a lecturas distintas de un mismo fenómeno. La única diferencia — salvo la función purificadora y pedagógica de Turner⁷⁷ — sería el hecho de que, en las realizaciones escénicas presentadas por Fischer-Lichte, las estrategias eran generadas de modo consciente y usualmente impulsadas — e impuestas — por artistas, mientras que en las condiciones de liminalidad expuestas por Turner parecerían generarse de manera genuina como resultado de los procesos sociales entre los mismos individuos de la comunidad.

La afirmación parecería evidente si se tiene en cuenta que Schechner, una de las figuras presentes en los estudios de Fischer-Lichte, reflejaba en sus obras estrategias rituales descritas en los estudios de Van Gennep, además de su cercanía personal con el mismo Turner.

Esto evidenciaría que la experiencia umbral y la potencialidad estética, que a su vez marcaron gran parte de los acontecimientos performativos del siglo XX, no son fenómenos externos a la cotidianidad de los procesos sociales; por el contrario, como se puede evidenciar en el ejemplo de Schechner, fueron los artistas quienes se basaron en prácticas generadas de

⁷⁵ Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 82

⁷⁶ Diéguez Caballero, *Escenarios Liminales...*, 37

⁷⁷ Si bien Fischer-Lichte no menciona una función purificadora y pedagógica en los procesos generados por las realizaciones escénicas, esto puede ser debido a la frontera que separa los acontecimientos estéticos y los no-estéticos en el discurso de la autonomía del arte, en tanto que el fin de las realizaciones escénicas era la experiencia en sí (estética) mientras que en los rituales el fin es de índole social y política (no estética). Este último punto se desarrolla con mayor amplitud en el capítulo III de esta investigación.

manera genuina desde el entramado sociopolítico de un territorio, es decir, sin la intromisión del marco institucional del arte.

La liminalidad, entonces, es un espacio umbral que nace a raíz de la destrucción de ciertas dicotomías con las que se concibe un cuerpo sensible según su contexto, que genera cambios de roles y que forma una comunidad (bucle de retroalimentación). Ya sea por estrategias escénicas artísticas que encantan la realidad, o por procesos sociales complejos, el sujeto inmerso en la liminalidad se ve sometido a un proceso de crisis que lo impulsa a buscar nuevas maneras de accionar, nuevos símbolos.

Si bien pertenecen a contextos distintos, estos procesos se siguen manifestando en las crisis sociales como una respuesta expresiva ligada a la necesidad de desfogue del *cuerpo sensible* ante un territorio que oprime y contiene. Una prueba de ello estaría en las investigaciones de Ileana Diéguez, las cuales revelarían que algunos dispositivos estéticos de subordinación emergentes de la últimas décadas — más aún en la región latinoamericana —, como las acciones de Madres de Plaza de Mayo o del CSC⁷⁸, empiezan a apropiarse cada vez más de estrategias estéticas que desautomatizan el discurso de la protesta, deviniendo en *gestos simbólicos que ponen en la esfera pública deseos colectivos y construyen de otras maneras su politicidad*.⁷⁹

Acciones que adquieren un sentido estético en la búsqueda de nuevos idiomas expresivos, lenguajes estéticos que pueden existir sin el impulso de estrategias escénicas, y que además cuestionan el concepto mismo de teatralidad en las que son usualmente contenidos.

Ahora bien, estas experiencias liminales dialogan con unas necesidades propias de contextos impregnados en cuerpos cuya historia me es imposible comprender, cargados de una sensibilidad compleja a la que apenas podría acercarme debido a la distancia existente, tanto histórica como territorial, con mis propias experiencias. Estrategias estéticas que ya no responden a mis necesidades como un cuerpo inmerso en el conflicto social ecuatoriano de octubre de 2019.

Si bien esto nos abre la posibilidad de observar al fenómeno de la teatralidad desde diferentes miradas, propiciando múltiples divagaciones teatrales frente al cacerolazo, eso no

⁷⁸ Colectivo Sociedad Civil

⁷⁹ Diéguez Caballero, *Escenarios Liminales...*, 11

demuestra precisamente cómo surge la liminalidad detrás del gesto protesta. Ello conlleva una investigación más minuciosa acerca del levantamiento civil de octubre de 2019 y cómo se articula la teatralidad en función a las necesidades de esos cuerpos en estado de protesta.

Liminalidad como impulso de teatralidad

Podríamos definir, al menos en la línea argumental de esta investigación, que lo que lleva a un cuerpo a golpear la cacerola es un estado de liminalidad y crisis que lo lleva a buscar nuevos lenguajes. De modo que, la pregunta no es sólo qué nos impulsa a tocar la cacerola, sino: ¿qué nos impulsó a tocar la cacerola durante las protestas ecuatorianas de octubre de 2019?

Considero el análisis de la figura del Estado de Excepción impuesta durante las protestas de octubre como un punto clave para continuar; y, en relación con la línea de investigación planteada, mi intención no es la de analizarla bajo referentes necesariamente escénicos, sino el de generar un acercamiento partiendo desde un campo del pensamiento que, si bien no proviene de los estudios teatrales, revela la pertinencia del estudio del cuerpo del sujeto en constante tensión con los mecanismos de poder. Me refiero al campo de la *biopolítica*.

Bajo la mirada del filósofo italiano Giorgio Agamben, el Estado de Excepción es presentado como *la forma legal de aquello que no puede tener forma legal*⁸⁰. Un mecanismo biopolítico — esto es, el ejercicio del poder que toma por objeto la vida de los individuos — en el que, bajo la coyuntura del derecho constitucional, se suspende el derecho mismo *con el objetivo de salvaguardar la existencia de la norma y su aplicabilidad a la situación normal*⁸¹.

En ese sentido, el Estado de Excepción puede ser interpretado como un espacio anómico, umbral y vacío de derecho:

Lo que el "arca" del poder contiene en su centro es el estado de excepción —pero éste es esencialmente un espacio vacío, en el cual una acción humana sin relación con el derecho tiene frente a sí una norma sin relación con la vida. (...) El aspecto normativo del derecho puede ser así impunemente obliterado y contradicho por una violencia gubernamental que, ignorando externamente el derecho internacional y

⁸⁰ Giorgio Agamben, *Estado de excepción, Homo sacer, II, I* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005), 24.

⁸¹ Agamben, *Estado de excepción...*, 70

produciendo internamente un estado de excepción permanente, pretende sin embargo estar aplicando el derecho.⁸²

Por otro lado, ya que el Artículo 28 de la *Ley de Seguridad Pública y del Estado* ecuatoriana, define al Estado de Excepción como *la respuesta a graves amenazas de origen natural o antrópico que afectan a la seguridad pública y del Estado*⁸³; lo que su declaratoria en el contexto de las manifestaciones de octubre significa, es que el gobierno de Moreno veía a los protestantes como *graves amenazas* para la seguridad pública y del Estado.

Pienso en octubre del 2019 como un momento en el que Ecuador se convirtió en un espacio umbral y de transformación: Palabras como “derecho” o “ley” se volvieron términos banales y relativos; “seguridad pública” se convirtió en un término que engloba a solo una fracción de la población que se inclinara hacia el lado del debate a favor de la maquinaria estatal; esto quiere decir que las “fuerzas de seguridad pública” dejaron de ser las fuerzas de seguridad de una fracción de la ciudadanía que empezó a ser percibida como una amenaza. Ese *resto* que queda fuera de los ciudadanos con derechos protegidos, relatados en el Decreto Ejecutivo Nro. 884.

El “derecho a la protesta” era tan válido como fuese la afinidad del ciudadano al partido político que estuviese del lado del gobierno.

Ese terreno ambiguo, zona umbral de un derecho indefinido, lo que hacía era propagar una atmósfera teñida de la misma liminalidad propuesta por Turner y retomada tantas veces en los escritos de Fischer-Lichte e Ileana Diéguez.

Más allá de trazar paralelismos entre las estructuras dramáticas de los Dramas Sociales y el proceso de las manifestaciones ecuatorianas, me interesa central la *liminalidad* como punto central de la atmósfera que atravesaba las corporalidades protestantes de octubre. Y uso el término *corporalidades* desde su misma materialidad, desde la carne y sentimientos que comprende un entramado corporal de un sujeto inserto en un determinado contexto político, pues la liminalidad que se percibía en las calles ecuatorianas en octubre de 2019 era un proceso que se impregnó en los cuerpos del levantamiento civil.

⁸² Agamben, *Estado de excepción...*, 155 - 156

⁸³ Disponible en: https://www.defensa.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2015/04/ene15_LEY-DE-SEGURIDAD-PUBLICA-Y-DEL-ESTADO.pdf

Salir a la calle y sentir que el miedo se te impregna en la piel, poner al cuerpo en un estado de alerta constante, observar al otro con temor. Caminar con paso seguro para no mostrarse vulnerable. Llevarse puesta la liminalidad. El umbral nos vestía el cuerpo.

Durante las protestas de octubre pude ser testigo directo de un episodio en el que cinco uniformados golpearon a un civil desarmado, que aparentaba ser un involucrado de las manifestaciones de ese día. Rápidamente, la reacción de las personas aledañas fue el de protestar para exigir que detuvieran los toletazos, mas entre los gritos, un pequeño pero *in crescendo* sentimiento de miedo — quizás un poco egoísta — se escabulló entre mi cuerpo, materializado en la pregunta: “Ese puedo ser yo”

Y sí, esa pudo ser y fue, de hecho, la situación de mucha gente.

Así como en las realizaciones escénicas estudiadas por Fischer-Lichte, los efectos intensos al presenciar aquel episodio fueron efectos físicos. Saberse *una grave amenaza*, desde la posición antagónica a las fuerzas que en un principio deberían proteger a la comunidad, es un sentimiento profundamente corporal. Las manos sudan, la respiración se agita, el cuerpo se pone rígido y entra en un estado de alerta. La calle deja de ser solo la calle, los policías dejan de ser solo los policías y te crecen un par de ojos en la nuca.

Aquel episodio era la declaratoria física de que nosotros éramos esa amenaza, ese resto: los ciudadanos de derechos ambiguos.

Era llevar inscrita en la carne aquella figura, estudiada y profundizada por el mismo Agamben, del *Homo Sacer*: esa figura del derecho romano arcaico que, como castigo, es puesta en un estado en el que su vida no puede ser sacrificada — porque no es sagrada —, pero su asesinato no es punible. De esta manera, el *Homo Sacer* queda relegado del espacio del derecho, volviéndolo una *nuda vida*, una pura vida sin forma.

Bajo la separación aristotélica de la vida en *Zoé* — vida en general de los seres vivos — y *Bios* — maneras de vivir en comunidad política —, lo que ha hecho el *biopoder* bajo la estrategia del Estado de Excepción, según las ideas Agamben, es excluir al *Homo Sacer* para deshumanizar su forma y cualidades como ser viviente, para *desnudarlos*; despojarlos de *status*, *propiedades* y *distintivos*; segregarlos de la *Bios* para volverlos *Zoé* y así dejar una *vida desnuda*, vida sin forma, a la cual puede incluir en el terreno biopolítico, ocasionando,

de manera paradójica, su propia exclusión; aquella *relación que liga y al mismo tiempo abandona lo viviente en manos del derecho*.⁸⁴

Agamben diagnosticaba en los campos de concentración la máxima expresión del Estado de Excepción, en el que los sujetos son degradados a meros organismos vivientes, reducidos a simples ganados para sacrificar en nombre de una ideología imperante. Claro está que mi intención no es comparar las atrocidades de los campos de concentración con los acontecimientos de las protestas ecuatorianas, pero me cuestiono qué tan deshumanizados tendríamos que haber sido para que se produjeran aquellos innumerables episodios de violencia, materializados en el uso excesivo de fuerza de los *agentes del orden y la seguridad*: Qué tan deshumanizados eran los cuerpos que masacraron a punta de toletazos entre cinco policías, o los ojos que destrozaron disparando perdigones hacia el rostro. Qué tan deshumanizado fue el pueblo indígena que se encontraba descansando en la Universidad Politécnica Salesiana, declarada como zona de paz y de acogida humanitaria durante las protestas, cuando dispararon bombas lacrimógenas dentro de las instituciones, a pesar de las niñas y niños que se encontraban adentro.⁸⁵

La declaratoria del Estado de Excepción que nos definía como *graves amenazas para la seguridad pública y del Estado*, determinó además el espacio de excepción; es decir, nos separó del territorio del *Estado* para llevarnos al territorio de representarnos como *graves amenaza* y, como tal, indigna de ser sacrificada y cuyo asesinato no es ilícito, en tanto se mantenga la ficción gubernamental de estar protegiendo “otros derechos”, aplastando los nuestros.

Como bien había argumentado Fischer-Lichte desde sus estudios a las realizaciones escénicas, habitar este espacio liminal del que uno es ciudadano y potencial amenaza — *tanto lo uno como lo otro* — ciertamente genera una desorientación dentro del proceso de crisis social que fueron las protestas de octubre.

Así mismo, tampoco era necesaria la figura del artista expuesto voluntaria y públicamente a los umbrales de dolor para incomodar al espectador. Ya había un cuerpo siendo vulnerado frente a nosotros, y ese cuerpo no era Marina Abramović, era un ciudadano siendo públicamente violentado, al igual que otros cientos más plasmados en testimonios y

⁸⁴ Giorgio Agamben, *Estado de excepción...*, 24.

⁸⁵ Episodio registrado el 09 de octubre de 2019, por *Infinito Digital*, en la plataforma de Facebook: <https://www.facebook.com/InfinitoDigitalUPS/videos/737466820010965>

registros audiovisuales. Más aún, no había marco artístico ni espacio potencial — representativo o ficcional — que nos protegiera, que nos permitiese desviar la mirada.

¿Aún necesitamos artistas que se lesionen para generarnos emociones fuertes, en la cúspide de una sociedad espectacular que inunda la virtualidad de imágenes sensibles y tragedias dulcificadas en masivas cantidades de información que consumimos al día y que nos sobreexplotan la sensibilidad?

No era necesario que nos generen estados de crisis cuando la crisis se impregnaba en el cuerpo con cada acto violento que presenciábamos directa o indirectamente.

Y sin embargo, fuimos entes teatrales. Accionamos.

Recuerdo que, frente al escenario dantesco de la represión al ciudadano por parte de los uniformados, la gente desde los balcones lanzó botellas, bolas de papel, lápices. Cualquier ligero proyectil sacado de su cotidianidad y cargado con la suficiente esperanza, para que detuviera los toletazos.

Finalmente se estaba cumpliendo el principio del que hablaba Fischer-Lichte. El accionar se había revelado como la última instancia para salir de la crisis y ese efecto no era producto de ningún artista/académico/performer. El impulso de acción se había presentado de manera genuina desde la cotidianidad crítica que vivimos.

Los cuerpos que vi en aquel periodo de protestas, y mi propia corporalidad, habitaron un contexto en el que el umbral definía la atmósfera nacional. No fue necesario ninguna práctica artística que llevase al espectador a alguna especie de crisis y que lo impulsase a actuar, pues el Estado de Excepción — con todo lo que implica en su concepción ambigua del sujeto como ciudadano o potencial amenaza — habían hecho de la liminalidad, la norma.

Mi intención no es generar en estas palabras algún señalamiento, sino la de demostrar cómo materialmente se inscribe un proceso de liminalidad — desorientación y crisis — en un contexto real que impulsó a un colectivo a accionar.

Cabría preguntarse si acaso esta misma liminalidad fue la que llevó los cuerpos de las madres argentinas a la Plaza de Mayo, impulso que terminó convirtiéndose en ese gesto protesta que es aquella ronda protagonizada por sus pañuelos blancos. La *liminalidad* del luto indefinido, a causa del silencio de la dictadura que dejó a cientos de hijos en un estado en el que su muerte nunca fue confirmada. Pienso en ello, mientras escucho a Videla referirse a los

desaparecidos como *una incógnita*, como *lo que no tiene entidad*, lo que *no está ni muerto ni vivo*⁸⁶; y una madre replica en las calles: *¿Por qué no nos dicen a nosotros si están vivos, si están muertos? ¿Por qué no nos dicen? Si buscamos eso, nada más. Que nos respondan, nada más. Después nos retiramos.*⁸⁷

Si la liminalidad es un sentir percibido también a nivel corporal, entonces corporal tendría que ser la respuesta.

Pero esa respuesta no fue singular. No era la respuesta de un solo cuerpo, sino la de un entramado colectivo con la capacidad — y necesidad — de comunicarse sensiblemente en un lenguaje cuya trascendencia se libere de estructuras morfológicas, generando un juego en comunidad, subvirtiendo una realidad violenta que intentaba imponerse como norma.

En otras palabras, la respuesta debía ser teatral. Y esa respuesta fue el cacerolazo.

Ahora, claramente resultaría complicado considerar a este impulso, en tanto acción/reacción, como un acontecimiento de naturaleza teatral. No obstante, pensar en cuerpos que deciden golpear una cacerola en medio de una situación crítica a nivel nacional, porque en el estridente sonido transforman el discurso de protesta en un símbolo sonoro que — como botellas, bolas de papel y lápices — se convierten en proyectiles sonoros, golpeando el casco del poder estatal como un incesante recordatorio de un levantamiento civil que no ha mermado; ese momento en el que el retumbar de las cacerolas genera una comunión entre cuerpos sensibles, trastocando el espacio cotidiano y convirtiendo en lenguaje sonoro la angustia, la frustración y la impotencia; ese momento en el que el cacerolazo deviene en un idioma poético común; ese preciso momento, encuentro yo, es particularmente teatral.

Si en las realizaciones escénicas descritas por Fischer-Lichte, los espectadores accionaban, desde la búsqueda de nuevos modos de comportamiento, para superar la liminalidad impuesta bajo estrategias escénicas; en el cacerolazo, se usaron estrategias escénicas, desde la configuración de un lenguaje poético otro que potencialice el discurso de protesta, en respuesta a las situaciones críticas como consecuencia de la liminalidad impuesta por el Estado.

⁸⁶ Rueda de prensa de Rafael Videla:

<https://www.youtube.com/watch?v=3AIUCjKOjuc&list=PLDear45dp7wfc020epOXsyhNUdCib393k&index=3&t=1s>

⁸⁷ Palabras de una de las madres de plaza de mayo. Fragmento de una entrevista por el corresponsal Jan Van der Putten para la televisión holandesa VARA, el 01 de junio de 1978. Min: 00:17

<https://www.youtube.com/watch?v=OBIVz3VO09k>

Incluso Agamben, menciona brevemente a estos acontecimientos — más específicamente al charivari — como *fiestas anómicas* en los que se inaugura *un período de anomia que quiebra y subvierte temporalmente el orden social*⁸⁸. Rituales caóticos que trastocan la norma para generar espacialidades anómicas, al contrario del Estado de Excepción que busca hacer de la anomia, la nueva norma:

Es como si el universo del derecho — y, más en general, el ámbito de la acción humana en tanto tiene que ver con el derecho — se presentase en última instancia como un campo de fuerzas recorrido por dos tensiones conjugadas y opuestas: una que va de la norma a la anomia y la otra que conduce de la anomia a la ley y a la regla.⁸⁹

No estoy seguro que exista teatralidad en la liminalidad del contexto crítico ecuatoriano que impulsó al accionar ciudadano, pero sí en la estrategia que encuentra ese impulso en el lenguaje simbólico, estético y espectacular para generar comunidad y convertirse en un gesto colectivo de protesta.

Con todo, lo que podemos inferir es que estamos frente a una teatralidad con características alternas a las taxonomías tradicionales — hegemónicamente impuestas como centrales — que se enraízan y expanden en la cotidianidad sociopolítica de diversos contextos en estado de crisis. En ese sentido, parecería ser que nace una emergencia subversiva de teatralidad desde las corporalidades, como estrategias escénicas que expresan, condensan y vuelven lenguaje a un entramado complejo de territorios sensibles en constante negociación con su entorno. Por lo tanto, lo que nos queda ahora es entender cuáles son estas estrategias escénicas que se configuran detrás del gesto del cacerolazo y por qué resultaron tan pertinentes en el contexto de las protestas ecuatorianas.

⁸⁸ Agamben, *Estado de excepción...*, 132

⁸⁹ Agamben, *Estado de excepción...*, 135

Capítulo II

Cuerpos rebeldes armados de teatralidad

Espectacularidad y Contagio

Como era de esperarse, la respuesta del gobierno de Moreno frente al levantamiento social fue la imposición del toque de queda, que no es sino la privatización del espacio público a manos de una ideología que comienza a coquetear con el totalitarismo. De nuevo, el umbral entre lo público y lo privado no hizo más que ampliar la brecha de un territorio que se encontraba ya bastante indefinido.

Frente a la imposibilidad de poner el cuerpo en las calles como resultado del toque de queda, los ecos de las cacerolas se convirtieron en el fantasma disidente que volvió extraña aquella calma ficticia provocada por las imposiciones gubernamentales. El cuerpo material, en este sentido, devino potencia intangible e imparable. Escabulléndose por los espacios geométricos, contaminándolo todo, contagiando a los cuerpos con el sentir colectivo de insurgencia.

El cacerolazo fue la respuesta precisa a toda la indignación que significó para mí el octubre ecuatoriano de 2019. Fui rodeado por aquella atmósfera *encantada* que generaba el barullo disruptor de las cacerolas; y es justo ahí, en ese gesto colectivo de expresividad sonora, donde percibo que radica parte de su teatralidad como estrategia subversiva.

Ante un contexto que imponía el silencio sumiso, los cuerpos eligieron el ruido ingobernable.

La necesidad de hacer evidente el descontento social en respuesta a las decisiones del gobierno de Moreno, hizo del cacerolazo una estrategia *espectacular*, el devenir sonoro de cuerpos confinados ante las prohibiciones del derecho de libre movilidad y el riesgo de la represión estatal.

Cabe recalcar que el uso del elemento espectacular, como el que ofrece la teatralidad, no es ninguna novedad en contextos de crisis política. Desde 1996, y de la mano de la

agrupación H.I.J.O.S.⁹⁰ en vínculo con los colectivos Etcétera y el Grupo de Arte Callejero, la intervención de los *escraches*⁹¹ ha sido compuesta por una serie acontecimientos estéticos, en una Argentina dominada bajo la imposición de las leyes de Punto final (1986) y de Obediencia Debida (1987), como estrategias espectaculares⁹², de mixturas entre artes plásticas y escénicas en conjunto con la comunidad, para generar señalamientos hacia escenarios sistemáticamente develados por el poder, como centros de detenciones clandestinas o casas de antiguos participantes de la dictadura de Videla, acogidos bajo el manto de la impunidad. Así, los escraches evidencian aquello que el discurso gubernamental ha intentado ocultar:

Al representar lúdicamente una inversión simbólica de los valores promulgados por el Estado de terror, los escraches carnavalizan complejas situaciones de la memoria colectiva, reinventando un efímero 'mundo al revés' para la restauración de la justicia. Usando recursos del juego y de las artes escénicas propician la emergencia de irreverentes *communitas* comprometidas en hacer visibles situaciones silenciadas por la historia oficial.⁹³

De la misma manera, las ya mencionadas Madres de Plaza de Mayo atrajeron la mirada, no solo de los argentinos, sino también de la prensa y de los medios internacionales, ante la desaparición de los cientos de adolescentes durante el régimen de la dictadura. Gracias a su silenciosa pero persistente ronda, las madres materializaron la ausencia de sus hijos en un rito poético que mantiene firme el dolor de un recuerdo que se niega a ser olvidado.

La caminata ritual y los lienzos blancos fueron estrategias simbólicas en momentos en que la acción política no podía desarrollarse abiertamente. El procedimiento silencioso —que nunca fue un pacto con la impuesta restricción de la palabra— era el contrapunto expresivo de un cuerpo que delataba y hablaba a través de gestos e imágenes: el silencio devino discurso.⁹⁴

Por otro lado, prácticas más ligadas al teatro de escenario también han usado la espectacularización teatral como un podio de denuncia ante prácticas de violencia estatal. Un

⁹⁰ Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio. Más información en su plataforma web: <https://www.hijos-capital.org.ar/nuestra-historia/>

⁹¹ «La palabra *escrache* significa en lunfardo “sacar a la luz lo que está oculto”, “develar lo que el poder esconde”: que la sociedad convive con asesinos, torturadores y apropiadores de bebés, que hasta aquel momento permanecían en un cómodo anonimato.» Lorena Fabrizia Bossi et al., *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC.*, (Buenos Aires: Tinta Limón, 2009), 57

⁹² « (...) la práctica del *escrache* se centra en la memoria viva, creadora y en acción, generando prácticas políticas mediante la alegría, lo festivo y la reflexión. Se aleja así de las prácticas del Poder Judicial, que cosifica e individualiza los problemas sociales, y genera un espectáculo representado en la práctica del juicio.» Bossi et al., *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC.*, 59

⁹³ Diéguez Caballero, *Escenarios Liminales...*, 132

⁹⁴ Diéguez Caballero, *Escenarios Liminales...*, 126

claro ejemplo es *Antígona: Tribunal de Mujeres* del colectivo Tramaluna Teatro⁹⁵, en la cual se usa el drama de *Antígona* como dispositivo de creación y canalización sensitiva para evidenciar testimonios reales de madres que perdieron a sus hijos en la masacre colombiana encubierta bajo el nombre de Falsos Positivos⁹⁶

Cuando hacemos *Antígonas*, es la posibilidad de invitar a todas aquellas personas que no conocen el contexto colombiano, pero también es para mostrarles esa realidad, para que no sean permisivos a que estos hechos se vuelvan a repetir.⁹⁷

Como se puede evidenciar en los tres ejemplos previamente planteados, la espectacularidad del acontecimiento ha sido usada para poner en manifiesto estrategias de encubrimiento llevadas a cabo por el poder político — protección a ex-militares de la dictadura, silencio y olvido ante la desaparición de adolescentes argentinos o la masacre de jóvenes colombianos —. Así, el espectáculo, como *todo aquello que se ofrece a la mirada*⁹⁸, no está al servicio de discursos artísticos, mucho menos a la imposición de *un espacio óptico* que se sobreponga al espacio real y tampoco se construye en base al *consenso entre actores y espectadores* que propone Josette Féral⁹⁹.

Por el contrario, la espectacularidad — potenciada también con la estética del acontecimiento y otras estrategias escénicas que serán relatadas más adelante — supera cualquier fin estético/artístico y se convierte en estrategias que exponen problemáticas *reales*, desde discursos *reales*, llevadas a cabo cuerpos *reales* que asumen el riesgo de presentarse sin el encubrimiento del personaje o de la autonomía del arte (acto ético) con el objetivo de dismantelar ficciones gubernamentales (acto político). En estos casos, la espectacularidad juega como complemento de la dimensión ética y política:

Las elaboraciones estéticas no se desmarcan de las decisiones éticas o de los motivos que las generan. Cuando el arte hace visible los procesos de aniquilación que van deteriorando a las comunidades,

⁹⁵ Este último caso es curioso no sólo por el uso de la espectacularidad como estrategia para evidenciar un problema tan político como personal, sino por el uso particular de la figura de Antígona, la cual pareciera ser convertida en dispositivo. Las actrices no interpretan a Antígona para contar la historia de Sófocles, más bien son ellas mismas en escena quienes usan al personaje como dispositivo para contar/canalizar su propia historia. Puede observarse, al momento que escribo esta tesis, en: <https://www.youtube.com/watch?v=OPR5UC17At0>

⁹⁶ Los llamados "falsos positivos" es el nombre que se les dio a las víctimas de crímenes de lesa humanidad cometidos durante el gobierno del ex presidente colombiano Álvaro Uribe. Se refiere a los civiles asesinados por miembros de las fuerzas armadas colombianas que hicieron pasar a las víctimas como bajas en combate contra miembros de la narcoguerrilla.

⁹⁷ Luz Marina Bernal, activista por la paz en Colombia e integrante fundadora del colectivo Madres de Soacha

⁹⁸ Pavis, *Diccionario del Teatro*, 178

⁹⁹ Josette Féral, *Acerca de la Teatralidad*, 34

extiende una advertencia. Ese señalamiento es también resistencia contra la indiferencia y una apuesta por la transformación de la vida.¹⁰⁰

No piden permiso, no buscan un consenso, no esperan el reconocimiento del Otro para ser legítimas. Estos *actos éticos suscritos con el cuerpo*¹⁰¹ atraviesan la cotidianidad intempestivamente sin el consentimiento de ninguna institución y atraen miradas hacia aquello que pretendía mantenerse oculto.

De igual manera, el cacerolazo buscó precisamente develar la ficción de paz nacional que el gobierno pretendía afirmar haciendo uso de las prohibiciones que generaba el Estado de Excepción. Su estridente sonido, como ya se ha relatado, era la pieza perfecta para continuar la protesta más allá de las posibilidades materiales del cuerpo. No obstante, aquella no fue la única estrategia teatral que se enraizó en la protesta y potenció al cacerolazo como un gesto colectivo de disidencia.

A pesar de ser concebido más como una característica que como una estrategia escénica — aunque varios artistas lo hayan usado como tal —, el *contagio* teatral es un punto importante para entender la expansión a la que estos gestos protesta están comúnmente expuestos.

Aunque no siempre se lo haya observado bajo el término de contagio, el teatro ha sido constantemente caracterizado por ser una actividad que genera *afecciones* en el espectador, capaz de producir emociones dentro del territorio sensible de quien observa el espectáculo teatral. No por nada Artaud afirmaba en sus escritos: *Ante todo importa admitir que, al igual que la peste, el teatro es un delirio, y es contagioso.*¹⁰²

Desde las catarsis de las tragedias griegas que buscaban purgar las pasiones de la polis al verse reflejada en el personaje en escena; pasando por las negativas consideraciones de Rousseau de la catarsis como *una piedad estéril alimentada con algunas lágrimas y que jamás ha producido el menor acto de humanidad*¹⁰³, advirtiendo que las continuas pasiones del teatro *nos enervan, nos debilitan, nos hacen más incapaces de resistirnos a las pasiones*¹⁰⁴; llegando hasta el convivio teatral de Dubatti en el que se producen relaciones

¹⁰⁰ Diéguez Caballero, *Escenarios Liminales...*, 151

¹⁰¹ Diéguez Caballero, *Escenarios Liminales...*, 132

¹⁰² Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble*, (Barcelona: Edhasa, 1978), 30

¹⁰³ Jean Jacques Rousseau, *Carta a D'Alembert Sobre Los Espectáculos*, (Madrid: TECNOS, 2009), 17

¹⁰⁴ Jean Jacques Rousseau, *Carta a D'Alembert Sobre Los Espectáculos*, 40

entre los espectadores cargadas de *contagio, afectación, muchas veces de sorprendente velocidad y de unidad inexplicable*¹⁰⁵. Parecería ser que existe una particularidad contagiante propia de la teatralidad, más allá de que se trate de un proceso de comunicación unilateral — solo de actor a espectador — o del bucle de retroalimentación. Un encuentro entre cuerpos que se afectan mutuamente en un proceso comunicativo de contagio colectivo.

Me es difícil no calificar como *contagante* la atmósfera que se había generado con el cacerolazo. Desde su propia espectacularidad intempestiva en la cotidianidad, provocaba ya una afectación en quien escuchase el barullo metálico, más allá de si este efecto haya sido percibido con agrado o rechazo. Es difícil mantenerse indiferente cuando el sonido de cientos de cacerolas se inserta, sin tapujos ni permisos, en la cotidianidad de un país.

Resulta curioso que el cacerolazo haya estado presente en el *efecto de contagio*¹⁰⁶ planteado por Francisco Sánchez en la jornada de protestas de 2019 conocida como la Primavera Latinoamericana, en las que el pueblo latinoamericano se fue levantando de manera continua en Ecuador, Chile, Bolivia y Colombia. Tal vez el cacerolazo es tanto el síntoma de un país en crisis como el virus subversivo que se expande en el organismo del país, un agente nocivo para el poder que se potencia con la rabia y la frustración de un pueblo al que posibilita actuar.

Parte de ese contagio tiene que ver también con la practicidad con la que se puede ejecutar el gesto. No hace falta más que una cacerola vacía, una cuchara de palo y la suficiente indignación como para golpear lo bastante fuerte para que el sonido irrumpa en el territorio de otros cuerpos. Intuyo que cacerolas vacías e indignación son elementos en abundancia en contextos de reiteradas manifestaciones sociales.

Ya sea por su presencia como gesto de disidencia a lo largo de probablemente setecientos años de historia, o por su cercana afinidad con el territorio latinoamericano, parecería ser que el cacerolazo se expande a lo largo de diversos contextos políticos, dejando huellas en la memoria de sucesos históricos y potenciando discursos que surgen como una necesidad expresiva y espectacular de cuerpos que encuentran una voz en el golpe de las

¹⁰⁵ Jorge Dubatti, *El Convivio Teatral: Teoría y Práctica del Teatro Comparado*, (Buenos Aires: Atuel, 2003) 35

¹⁰⁶ Francisco Sánchez, *Las últimas crisis en A.L.: no son lo mismo, pero son iguales*, Latinoamérica21.com, (5 de Diciembre de 2019): <https://latinoamerica21.com/es/las-ultimas-crisis-en-america-latina-no-son-lo-mismo-pero-son-iguales/>

cacerolas. En esa posibilidad abierta, que permite el cacerolazo a ser constantemente reapropiado y reinterpretado, se muestra lo que Nelly Richard define como archivo, al hablar del movimiento BLM¹⁰⁷ en el contexto de la pandemia:

(...) empleo la palabra “archivo” a propósito de la revuelta, en el sentido de una reserva de huellas grabadas, acontecimientos, sueños, experiencias, saberes, pasiones, etc., que creo debemos saber retener en la memoria. Cuando digo “retener” quiero decir “guardar”, “cuidar” una memoria que debe mantenerse disponible, ahora que no hay cómo dirigir la energía que motivó esa revuelta hacia una exterioridad pública, para poder reinterpretarla después. Digo “reinterpretar” porque implica un gesto más complejo que simplemente recuperar o utilizar. El archivo tiene que ver con el material consignado en una fuente documental que retiene las huellas de lo grabado y que evita que se disipe su fuerza y su latencia, entendiendo por latencia lo que media entre la huella del pasado y su futura inscripción en nuevos soportes que transfigurarán su recuerdo.¹⁰⁸

Cabe recalcar que investigadores como Dubatti y Fischer-Lichte no dudarían en afirmar que el contagio precisa del convivio, de la *copresencia física* en la actualidad de los actores y de los espectadores en el acontecimiento¹⁰⁹. No obstante, sería pertinente recalcar el efecto de contagio que produjo el performance de LasTesis.

A pesar de haber sido puesto en práctica por primera vez en la ciudad de Valparaíso, Chile, el 20 de noviembre de 2019, el gesto pudo expandirse a zonas lejanas de aquel acontecimiento inicial, siendo así reproducida en otros países a lo largo de varias semanas. En este caso, no fue la proximidad física ni la actualidad de los cuerpos expectantes lo que permitió la reproducción del gesto, sino la tecnología cuya masiva comunicación generó la *viralización* del registro audiovisual del performance, lo cual dio pie a este proceso de identificación con el gesto teatral a pesar de ni siquiera habitar el mismo territorio del acontecimiento inicial. Habría que analizar cómo cambia el panorama de los efectos que produce la teatralidad en un contexto cada vez más mediado por la hiperconectividad y el masivo flujo de información del mundo digital.

Tal vez el contagio no esté sólo en la proximidad corporal, tal vez se encuentre también en el territorio sensible por el que conecto con la imagen — o sonido — de un gesto

¹⁰⁷ Black Lives Matter

¹⁰⁸ Nelly Richard, “Tendremos que hacer reaparecer el deseo en medio de la necesidad”, entrevista realizada por Marcelo Expósito para NODAL Cultura. <https://www.nodalcultura.am/2020/05/tendremos-que-hacer-reaparecer-el-deseo-en-medio-de-la-necesidad/>

¹⁰⁹ Solo por la actualidad de los actores y de los acontecimientos es posible este contagio, es decir, que es la copresencia física de actores y espectadores la que lo hace posible. Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 194.

que resume y contiene un discurso complejo de deseos y frustraciones. En ese sentido, el contagio puede leerse no sólo como un contagio de emociones o estados de ánimo entre cuerpos presentes, sino también como la expansión de la atmósfera poética que lleva a percibir la realidad como encantada. La clave parecería estar en el acto de *presenciar* el acontecimiento protesta — potenciado por la espectacularidad — más allá de *ser parte* del acontecimiento en sí.

En todo caso, considero que ambas estrategias previamente planteadas encuentran su forma material en lo que es probablemente la característica que más resalta del cacerolazo: el golpe de la cacerola. Más específicamente en lo reiterativo del ritmo inarmónico, pero de alta intensidad, que se encuentra detrás de cada golpe.

El uso del ritmo en el golpe del cacerolazo juega un papel fundamental en el proceso del contagio *poiético*, tanto en el espacio como en la corporalidad. Por un lado, el ritmo es una sensación física común en nuestra propia construcción corporal — nuestros latidos, nuestro caminar, la respiración—, además, siendo cuerpos sensibles, parecería estar ligado también a nuestras sensaciones y emociones. Ya en la primera mitad del siglo XX Michael Chéjov advertía, en sus estudios sobre la actuación, la subestimación del elemento rítmico en el cuerpo como potencial creativo y expresivo en constante conexión con el territorio sensible:

El pecho, los brazos y las manos están relacionados con los latidos del corazón y con la respiración rítmica. Esta es la esfera de los sentimientos. Las manos y los brazos son formas móviles, impregnadas de sentimientos. En su condición de órganos más libres de nuestro cuerpo, están predestinados para el trabajo creativo y pueden expresar exteriormente la vida interior del hombre. ¡Qué poco sabemos los actores modernos de su expresividad! El ritmo, que transforma y aumenta todos los sentimientos humanos y hace que se conviertan en verdaderos material para el arte, es un aspecto totalmente descuidado en nuestra época.¹¹⁰

Por otro lado, el ritmo funciona, según señala Fischer-Lichte, *como un principio ordenador que presupone una permanente transformación y progresa en su propia actividad*¹¹¹. En otras palabras, el ritmo que percibo en el cacerolazo no es solo una cualidad por la cual el contagio es posible, sino que además implica una potencialidad que crece y muta gradualmente, estimulando a la vez a la espectacularidad del acontecimiento.

¹¹⁰ Michael Chéjov, *Sobre la Técnica de Actuación* (Barcelona: ALBA, 1999), 133-134

¹¹¹ Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 270

Encuentro pertinente recalcar que, en su permanente transformación, el elemento rítmico del cacerolazo podría no tener como prioridad la instauración de un ritmo unificado y preciso — un sentido más estético —, más bien es la divergencia entre los golpes lo que estimularía la pluralidad de voces que este gesto de disidencia busca poner en manifiesto — un sentido más político—, como el encuentro masivo de diversos cuerpos sonoros en común desacuerdo ante las decisiones estatales.

Si tomamos la afirmación Fischer-Lichte, acerca del ritmo que *se origina por la repetición y la divergencia de lo repetido*¹¹², esto incrementa la posibilidad de pensar que la potencialidad contenida en el ritmo del cacerolazo, en tanto dispositivo teatral de disidencia, no se aloja solamente en la repetición colectiva de la acción, sino también en las particularidades rítmicas de cada actor/actriz.

El ritmo del cacerolazo de 2019 marcaba regularidad sin imponer un pulso coordinado, sino un impulso individual e intuitivo, es decir, libre de ser accionado bajo su propio sentir o adherirse coordinadamente al pulso de otra cacerola, sin mimetizarse con ella.¹¹³ El uso del ritmo libre hacía que nos volviésemos una voz, pero sin amalgamarnos por completo, sin disolver nuestra individualidad singular.

Éramos, más bien, el encuentro de muchas voces *progresivas y en permanente transformación*, el acto revolucionario de encontrarse con el otro en tiempos en los que la separación nos es impuesta, en la vida cotidiana sometida al espectáculo que Debord entendía como la *organización sistemática del "socavamiento del derecho de reunión" sustituido por un hecho social alucinatorio*.

En una sociedad en la cual nadie puede ser reconocido por los demás, cada individuo termina siendo incapaz de reconocer su propia realidad. La ideología está en su sitio, la separación ha construido su mundo.¹¹⁴

El cacerolazo fue para mí no sólo un símbolo de insurgencia presente, sino de encuentro, de comunidad. Significaba que los golpes de mi cacerola no eran ecos que se escapaban al vacío, sino que resonaban con el ruido de cientos de otras cacerolas por todo un

¹¹² Ibíd

¹¹³ Cabe agregar que, si bien es cierto que algunos cacerolazos suelen evolucionar al ritmo de canciones protesta, lo que se busca detrás del gesto está más en la acción de *sumar voces* que en el de reproducir, de manera *estéticamente agradable*, dichas canciones.

¹¹⁴ Guy Debord, *La Sociedad del Espectáculo* (Valencia: PRE-TEXTOS, 2008), 174

territorio que se contamina con nuestra lucha. Una oportunidad, una esperanza, una pequeña utopía.

El gesto del otro alimenta mi gesto, lo potencia y nos significa como un idioma colectivo de protesta. Encuentro en el ritmo la potencia necesaria para hacer del cacerolazo un acontecimiento poético colectivo que subvierte la cotidianidad sometida bajo la maquinaria del poder, en una especie de estrategia de comunicación sensible bajo el nombre de *Bucle de Retroalimentación Autopoiética*.

Me interesa el bucle de retroalimentación autopoiética, en tanto que ubica como génesis del acontecimiento performativo al encuentro con el otro, pero no un otro que se reconoce como espectador y que reafirma la estructura vertical y pasiva que separa al productor del receptor — pues, como ya hemos visto, esa premisa es más que discutible ahora —, sino más bien un espacio umbral, de tránsito y vínculo, en el que la expresividad del otro potencia mi expresividad y la figura de la autoría se diluye para generar una experiencia estética colectiva e impredecible.

Me atrevería a pensar incluso que el acto de liberar al otro de la figura del espectador, aquel que mira hacia *el espacio vacío*, es también pensar en que existe teatralidad — en los términos planteados en esta investigación — más allá del individuo que se reconoce como espectador; esto es, dejar de pensarla como un mero fenómeno perceptivo — como podría ser la propuesta de Dubatti o Féral — y enfocar la mirada hacia un proceso corporal sensible de autorregulación, que deviene en pura potencia expresiva, cuya existencia no depende del ojo dogmado del sujeto receptor, sino del cuerpo reaccionario del sujeto productor.

Teatralidad que anula la pasividad del espectador como objeto del acontecimiento, e invita a la comunicación — horizontal y sensible — entre corporeidades sistemáticamente silenciadas.

Esta experiencia colectiva, a su vez, lejos de ser un mero ejercicio de estímulo y respuesta, es un campo polisémico que puede ser observado bajo distintas perspectivas y despertar una gran variedad de espacios emotivos, sensoriales, distintos fragmentos de memoria; sin que ello signifique la dispersión del acontecimiento, más bien lo reafirma y potencia.

Mi cacerola nunca sonará de la misma manera que la tuya porque somos cuerpos con historias y construcciones diferentes, y eso está bien; pero mientras ambas decidan

colectivamente romper un silencio en el cual no estamos de acuerdo, entonces se comenzarán a tejer lazos sensibles que hablarán más de nuestra potencia coral, que de nuestras diferencias singulares.

Por ello, más allá de este entramado afectivo entre corporeidades en desfogue, me es difícil pensar en el fenómeno del cacerolazo como una masa uniforme y unidireccional capaz de diluir el sentir de todo un colectivo en una misma voz, cuando detrás de cada golpe hay un sujeto con recuerdos particulares, frustraciones específicas, cóleras individuales, que le da un sentido al golpeteo de sus cacerolas.

Fue aquel mismo golpeteo el que en octubre de 2019 conectó con mi sensibilidad y con la de la compañera a mi lado, que conectaba con la mía y viceversa, para luego expandirse *hacia y desde* otras personas. Nos volvimos una red sonora que re-significaba el acontecimiento, dándole fuerza, potencia y pertinencia.

Communitas y transformación

Me reconozco en el ruido del otro, pero no soy el otro. Reconozco mi rabia, indignación e impotencia en el golpe de sus cacerolas, pero este sentir no es el sentir del otro. Y a pesar de ello, ese sonido nos contiene, nos significa. Somos el ruido en las calles de octubre.

Me descubrí en comunidad, en una misma experiencia estética libre de estructuras y jerarquías. No sabía el nombre de todos, no conocía sus fisonomías, ni la textura de sus voces. Ni siquiera podía verlos físicamente. Pero esa conexión rítmica entre sus cacerolas y la mía generó una experiencia similar a la energía convivial, una especie de *comuni3n* — según la terminología de Stanislavski — entre quienes formamos parte del acontecimiento, que sólo había sentido en el teatro. No eran mis compañeros de escena con los que habitualmente convivía, sus corporalidades no me eran familiares. Eran más bien desconocidos, una pura potencia sonora sin rostro, pero con identidad, sin que aquello rompiese con la microcomunidad temporal de la que estaba siendo parte.

Intuyo que este intenso sentimiento de comunidad que tiñe la atmósfera de mis recuerdos de octubre está intrínsecamente relacionado con el concepto de *communitas*.

En su cualidad de transgredir las normas que rigen las relaciones estructuradas, la *communitas* de Turner responde más a una naturaleza espontánea e inmediata, y menos a la naturaleza regida por la norma e institucionalizada de la estructura social¹¹⁵. En ese sentido, se presenta desde su concepción teórica como una *antiestructura*, lo cual no es sinónimo de anarquía o carencia organizativa, sino que implica una transgresión directa al *status* normado por la sociedad, una especie de organización comunitaria que surge desde los umbrales de las estructuras sociales preponderantes y planificadas.

Los lazos de *communitas* son antiestructurales porque estas son indiferenciadas, igualitarias, directas, no racionales (aunque no irracionales), en el sentido de Martín Buber; se presentan como la relación yo-tú o el “nosotros esencial”. La estructura es todo lo que mantiene a la gente separada, lo que define sus diferencias y restringe sus acciones, incluso la estructura social de la antropología británica¹¹⁶

No resultaría extraña su cualidad *antiestructural* si se tiene en cuenta que las *communitas* surgen, bajo la mirada de Turner, sobre todo en las fases de crisis por las que atraviesan los Dramas Sociales, entendiendo que la crisis no sólo trae consigo una atmósfera umbral y la transformación de los individuos, sino que además *es uno de esos puntos decisivos o momentos de peligro y suspenso que revelan el estado real de la situación, cuando es menos fácil ponerse máscaras o pretender que no hay nada roto en la aldea.*¹¹⁷

¿Qué constituye aquella máscara que es tan difícil ponerse en tiempos de crisis? Pienso en el acto de arrodillarse del mariscal de campo de fútbol americano, Colin Kaepernick, durante la interpretación del himno nacional estadounidense como el rompimiento de la máscara del “orgullo patriótico” frente al símbolo que representa a un país con graves problemas de discriminación racial: “*No voy a ponerme de pie para demostrar orgullo por la bandera de un país que oprime a las personas de color*”¹¹⁸

Esto significa que rompe con nociones representaciones en tanto identidades impuestas socialmente, teniendo presente el sentido de identidad que plantea Butler como una construcción de gestos estilizados que hemos aprendido y repetido en base a una cultura que

¹¹⁵ Victor Turner, *El Proceso Ritual* (Madrid: Taurus, 1988), 132-33

¹¹⁶ Victor Turner, Ingrid Geist (comp.), *Antropología del Ritual*, (México DF.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002), 58

¹¹⁷ Turner, *Antropología del Ritual*, 50

¹¹⁸ BBC Mundo, *Por qué algunos jugadores de la NFL se arrodillan cuando suena el himno de Estados Unidos*, plataforma digital de la BBC, 25 septiembre 2017, (Último acceso: 08/08/2021) <https://www.bbc.com/mundo/deportes-41394015>

nos ha impuesto esas ficciones como naturales¹¹⁹. El rompimiento de esas identidades entendidas como *status quo*, como *lo que debería ser normal*, es la manifestación de la brecha plegada en los cuerpos.

La *communitas* que pude experimentar en el cacerolazo no le debía nada al *convivio teatral* de Dubatti. Habíamos encontrado en el resonar de las cacerolas el resurgimiento de un símbolo que servía tanto de discurso disruptivo, como dispositivo comunicativo y unificador entre los cuerpos en la protesta. Así como el bucle retroalimentativo genera un sistema comunicativo de cocreación que deviene en acontecimiento escénico, el cacerolazo fue un accionar simbólico capaz de producir un vínculo afectivo entre sujetos que no habían entramado una relación previa pero que a su vez nos reconocía como parte de una misma *communitas*.

Ahora, es necesario reconocer que el levantamiento civil de octubre trajo consigo también la formación de una *communitas* compuesta, como bien se podría afirmar desde las teorías de Turner, por entes liminales. Sujetos que *no están ni en un sitio ni en otro*; a quienes *no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial* y cuyas cualidades inherentes de ambigüedad e indefinición *se expresan por medio de una amplia variedad de símbolos en todas aquellas sociedades que ritualizan las transiciones sociales y culturales*.¹²⁰

Al llevar consigo el peso de la liminalidad, los entes liminales se encuentran en las fases umbrales de procesos sociales bien definidos, por lo cual es usualmente complicado situarlos en las clasificaciones reconocidas por el espacio cultural que habitan. Por ejemplo, sujetos que se encuentren entre las fases sociales de *niño y adulto* o de *soltero y esposo*, son entes liminales que carecen de alguna manera de un status fijo en la estructura social por el mismo estado de liminalidad que habitan.

Turner los describe en su libro *El Proceso Ritual* de la siguiente manera:

Los entes liminales, como por ejemplo los neófitos en los ritos de iniciación o pubertad, pueden representarse como seres totalmente desposeídos. Pueden ir disfrazados de seres monstruosos, llevar sólo un simple taparrabos encima o incluso ir desnudos, con el fin de demostrar que, en cuanto seres liminales que son, no tienen status, propiedades, distintivos, vestimenta secular que indique el rango o

¹¹⁹ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, (Barcelona: Paidós, 2006), 266

¹²⁰ Turner, *El Proceso Ritual*, 102

rol, ni posición alguna dentro de un sistema de parentesco: en suma, nada que pueda distinguirlos de los demás neófitos e iniciados. Su conducta suele ser pasiva o sumisa; deben obedecer implícitamente a sus instructores y aceptar cualquier castigo que pueda infligírseles, por arbitrio que sea, sin la menor queja.¹²¹

Esta interpretación, si bien habla más desde una mirada antropológica hacia culturas con una cosmovisión diversa a las sociedades occidentales modernas, considero que se podría generar una relación — quizás a modo de metáfora, como propone el mismo Turner — con ciertas nociones del pensamiento de Agamben, con el que hemos previamente indagado en la situación liminal de las protestas ecuatorianas de 2019. Específicamente con las ya mencionadas ideas de *nuda vida* y *Homo Sacer*.

A fin de cuentas, ambas figuras — tanto los *entes liminales* como el *Homo Sacer* — responden a sujetos cuyo estado umbral los excluye de ciertos territorios sociales/políticos, convirtiéndolos justamente en entes sumisos y desposeídos.

Sin embargo, encuentro dos diferencias clave que podrían revelar la necesidad detrás de una cuarta estrategia teatral.

La primera diferenciación radica entre la situación en la que habitan las figuras del *Homo Sacer* y de los *entes liminales*. Si bien ambas figuras son calificadas como entidades cuasi-desnudas, los entes liminales descritos por Turner son sujetos que se encuentran en un estado umbral bajo la promesa de transformación. Experimentan un proceso de liminalidad que implica un cambio de status en el que *quien está arriba debe experimentar lo que es estar abajo*¹²², con el objetivo de generar una experiencia en la que puedan *ser formados de nuevo y dotados con poderes adicionales que les permitan hacer frente a su nueva situación en la vida*. Es decir, su estado de liminalidad se debe en función a una consecuente transformación que les permita ser reintegrados en la estructura social.

En cambio, la teoría de Agamben argumenta que en el fondo de la liminalidad implícita en el Estado de Excepción no se encuentra el uso de una medida provisoria, sino la instauración constante de una *guerra civil legal* que permita la eliminación física tanto de adversarios políticos como de *categorías enteras de ciudadanos que por cualquier razón resultan no integrables en el sistema político*:

¹²¹ Ibid

¹²² Turner, *El Proceso Ritual*, 104

La creación voluntaria de un estado de emergencia permanente (aunque eventualmente no declarado en sentido técnico) devino una de las prácticas esenciales de los Estados contemporáneos, aun de aquellos así llamados democráticos.¹²³

En otras palabras, el umbral generado por el biopoder no tendría como finalidad la inversión y transformación póstuma de los status sociales, por el contrario, lo que hace es reafirmarlos, manteniendo indefinidamente al Homo Sacer en un territorio de excepción. La liminalidad del Estado de Excepción, en tanto espacio umbral permanente, pretende la amputación de la potencial transformación del sujeto.

Esto nos lleva a una segunda diferencia entre el Homo Sacer y los entes liminales de Turner frente a los cuerpos que pude observar en las protestas de octubre de 2019. Si bien la estrategia del Estado de Excepción habría relegado a los cuerpos protesta al territorio vacío de derecho, al espacio de excepción, es complicado asumir que aquello significaba la *desnudes* de nuestra vida, como una especie de profunda sumisión. Por el contrario, los cuerpos que estuvieron a mi lado durante el levantamiento civil ecuatoriano, así como aquellos que se reflejan en los registros de las manifestaciones de Colombia, Chile y Cuba de 2021, aunque podrían considerarse como entes liminales — en tanto el derecho a la protesta siga siendo visto como un término relativo en una balanza entre “legítimo” o “amenaza grave a la seguridad pública” a conveniencia del Estado — no son cuerpos para nada pasivos o sumisos, sino que responderían a lo que Negri define como el *monstruo político*.

Antonio Negri en su texto *El Monstruo Político. Vida Desnuda y Potencia*, buscaría separarse de la idea de *vida desnuda* en la medida en que signifique la supeditación de los sujetos políticos como entes sin potencia, rendidos ante la maquinaria del biopoder. Lejos de llevar la discusión hacia la capacidad del sujeto político de resistirse ante el sometimiento, la ideología de la *nuda vida* parecería reafirmar la imagen reproducida por el biopoder del ciudadano como un sujeto sumiso e ingenuo; en palabras de Negri: *asumir la desnudez como representación de la vida significa identificar la naturaleza del sujeto y la del poder que lo deja desnudo, y confundir con esta desnudez todas las potencias de la vida.*¹²⁴

¿Estaban desnudos los vietnamitas en guerra o los negros de los guetos durante las revueltas? ¿Estaban desnudos los obreros o los estudiantes en los años setenta? A juzgar por las fotos, no lo parece. A

¹²³ Agamben, *Estado de excepción...*, 25

¹²⁴ Antonio Negri, “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”, en *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida: Michel Foucault; Gilles Deleuze; Slavoj Zizek*; compilado por Fermín Rodríguez y Gabriel Giorgi, (Buenos Aires : Paidós, 2007), 122

menos que los vietnamitas combatientes fueran desnudados por el napalm, o que los estudiantes en las revueltas hubieran decidido exhibir, desvestidos, el testimonio de su libertad. Más bien, nuestros héroes estaban cubiertos de pasiones, con la piel gruesa de su potencia... estaban vestidos, a veces hacían moda y música... no podían en todo caso estar desnudos porque llevaban encima demasiada historia. *Emanaban historicidad.*¹²⁵

Éramos el *Monstruo Político* en las calles ecuatorianas. Un monstruo sonoro que respondía a múltiples voces, no sólo las voces dentro del territorio ecuatoriano sino que, en su calidad de repertorio inscrito en la memoria latinoamericana, el cacerolazo traía consigo todo un bagaje de luchas sociales en la forma de incesantes golpeteos a las cacerolas. Como el monstruo político de Negri, aquella sonoridad significaba *un sujeto común, una fuerza colectiva, un ser otro*¹²⁶. La condensación poética de una *potencia común* que se resiste a ser subyugada y que se levanta como una multitud de deseos en constante comunicación y retroalimentación.

De modo que: Si, de la necesidad por poner en manifiesto aquello que la maquinaria gubernamental pretende develar, surge la estrategia de espectacularidad; y si, de la imposibilidad de protestar libremente, surgen las estrategias de contagio como una forma de generar comunidad allí donde se pretende separar a los sujetos; lo que la imposibilidad de traspasar la figura del Homo Sacer en la perpetua instauración del Estado de Excepción revela, es la necesidad por una transformación que complete este paso. Una estrategia cuya potencia permite el traspaso de esa *grave amenaza* a la retoma de derechos en tanto ciudadanos, el retorno de la *Zoé* a la *Bios*, la transformación del *Homo Sacer* al *Monstruo Político*.

¿No es acaso, el dispositivo teatral, característicamente transformador? ¿No fue el teatro griego, en la medida en que se buscaba la catarsis, un acontecimiento social de purificación transformadora? Si la teatralidad produce contagio, es porque genera transformación en el sujeto contagiado. No hay contagio que no genere, en mayor o menor medida, un cambio en el cuerpo del receptor.

Percibo la potencia transformadora de la teatralidad no sólo cuando soy un actor en escena, transformándome en Hamlet mediante las técnicas actorales del impulso psicofísico de Chéjov; también hay potencia transformadora cuando soy un ciudadano que decide tomar

¹²⁵ Negri, "El monstruo político. Vida desnuda y potencia", 120

¹²⁶ Negri, "El monstruo político. Vida desnuda y potencia", 135

una posición política frente a un contexto represivo y amenazante, asumiendo el riesgo del paso entre ciudadano con derecho y grave amenaza, mediante estrategias teatrales impulsadas por ese cuerpo sensible en tensión con el mundo exterior del que hablaba Le Breton.

Que el fin del dispositivo expresivo/estético haya sido un personaje en escena o el accionar del cacerolazo en la calle, da lo mismo, como lo mismo da si mi accionar lo hago desde mi construcción como artista o como ciudadano. Lo que importa es ese potencial catártico, expresivo y transformador del dispositivo estético en contextos represivos que buscan la canalizar el grito de cuerpos sin voz; dicho dispositivo es, bajo mi punto de vista, esencialmente teatral. Y me atrevería a decir incluso que es tan *verosímil* como podría encantarle a los más prestigiosos instructores teatrales.

Y esa misma necesidad expresiva, transformadora, se puede ver potencializada si además entra en comunión con las necesidades transformadoras de otros cuerpos, volviendo extraño el territorio en el dominio del bucle retroalimentativo que generaba nuestro accionar colectivo.

Así como John Cage en '4'33'', haciendo uso del silencio, introdujo al espectador y a su accionar sonoro inconsciente al espacio performativo, convirtiendo su pieza musical en un acontecimiento teatral en expansión; el ruido provocado por los protestantes había transformado y conquistado la espacialidad cotidiana, introduciendo al resto de ciudadanos en la experiencia estética. Como consecuencia de las posibilidades que abre la expresividad estética sonora, esta espacialidad cotidiana transmutada en teatralidad pierde así sus fronteras, que se abren a espacios "externos". La frontera entre dentro y fuera se hace permeable.

El cacerolazo era el sonido que simbolizaba nuestro descontento al ser excluidos, para recuperar nuestros derechos, era una red expresiva que devino pura potencia poética. Era el grito de los que estábamos abajo para los que estaban arriba, declarando la fragilidad de la paz ficticia y el silencio impuesto.

El *Homo Sacer* de octubre no estaba solo, sino que era el conjunto de entes liminales en una catarsis que transformó la protesta y a los cuerpos que estuvimos presentes. Fue el acto de recuperar la potencial transformación que nos fue amputada, quitarnos de encima la sumisión de ser la excepción.

Pretendo pensar las corporalidades de octubre como sujetos que no aceptan pasivamente el espacio de excepción, sino que vuelven visible la violencia, abren canales

sensitivos de comunicación para reinsertarse en el espacio social como entes con derechos inviolables; pero sobre todo, son corporeidades que actúan, se transforman a sí mismas y al espacio que habitan, performan, hacen uso de herramientas estéticas para generar un discurso sensible común. Buscan con sus acciones un cambio en el status por medio de prácticas estéticas, son en su accionar, entes teatrales.

Así, podemos entender el bucle de retroalimentación no solo como la transformación del receptor en productor, sino del *Homo Sacer* sumiso en la potencia del *Monstruo Político*, mediante el proceso de comunicación multilateral de cuerpos que afectan y se dejan afectar. En el fondo, entender la teatralidad teniendo como base el bucle de retroalimentación, es pensar en las posibilidades de transformación que ofrece un proceso de desfogue sensible que se esparce y entreteje corporeidades diversas.

En escenarios como el de octubre de 2019, gestos como empuñar el cacerolazo o salir a las calles a protestar se convirtieron en el pequeño paso que cruzaría la frontera de un espectro de la sociedad al otro, del ser protegidos al ser *amenazas*.

Estas teatralidades implican una transformación en el status del cuerpo protesta — en tanto es un gesto que se revela como disidente frente a la maquinaria política —, al tomar una posición subversiva de un cierto lado del espectro político de la crisis nacional. Lo que el accionar del bucle de retroalimentación brinda es la posibilidad de reconocernos como actores, como sujetos que actúan, que construyen gestos subversivos a base de deseos colectivos.

Esta transformación del *Homo Sacer* al *Monstruo Político* es la que finalmente nos reconoce como actores dentro de la realización escénica del cacerolazo, como cuerpos sensibles que, en tensión con el territorio que habitan, usan estrategias escénicas para construir un lenguaje poético, político y ético que contenga el universo complejo — pero común — de un colectivo que se levanta contra las medidas gubernamentales. Eso, entiendo yo, es la teatralidad que descubro en el cacerolazo

Entonces podemos mirar los elementos teatrales no por su posibilidad de construcción del Teatro, sino por cómo pueden usarse, en tanto estrategias teatrales, para darle voz a cuerpos que necesitan hablar.

Capítulo III

Nunca fue el fin, sino el medio

Siguiendo la línea argumental de esta investigación, podemos decir que el cacerolazo es una práctica que tiene como núcleo un entramado sensible de cuerpos inmersos en procesos sociales de liminalidad, que producen una acción colectiva (bucle de retroalimentación) para superar el estado de crisis, generando gestos que devienen en lenguajes estéticos alternos de protesta, bajo el uso de estrategias escénicas (espectacularidad, contagio, comunidad y transformación).

Dado que, al no existir una separación entre el espacio del actor y de los espectadores debido al bucle de retroalimentación, podemos determinar la teatralidad del cacerolazo desde la experiencia interna del sujeto en el acontecimiento poético y no necesariamente desde la mirada externa del espectador; y dado que, esta experiencia cumple con principios (cambios de roles, desplome de oposiciones dicotómicas, situaciones de liminalidad) presentes tanto en realizaciones escénicas artísticas como en ritualidades sociales. ¿Por qué, entonces, pareciera haber aún algo que nos impide definir la experiencia del cacerolazo como contenedora de teatralidad?

Si ya no son la ficción, el espacio potencial o la experiencia estética, elementos exclusivos e incuestionables que separan gestos como el cacerolazo de realizaciones como *Dionysus in 69*. ¿En qué consiste esa frontera que aún pareciera mantenerse erguida separando — categorizando y estructurando — acontecimientos sociales con *teatralidad* y acontecimientos sociales *por fuera de la teatralidad*?

Bajo mi punto de vista, encuentro dos posibles respuestas a este cuestionamiento: El marco institucional que instaura y garantiza una clasificación de la naturaleza de los acontecimientos, y el objetivo detrás del accionar de ciertas gestualidades.

1. Demasiados artistas (verdaderos): Regresar la mirada hacia los (verdaderos) artistas

Me parece curioso que Erika Fischer-Lichte, luego de haber realizado una profunda investigación de la estética de lo performativo latente en diversas realizaciones escénicas, se

haya visto conflictuada al momento de diferenciar las realizaciones escénicas artísticas de las no-artísticas. Habiendo incluso intentado encontrar una respuesta en los conceptos de escenificación y de experiencia estética que justifique tajantemente la idea de la autonomía del arte en los acontecimientos escénicos, la investigadora parecería inclinarse por calificar como *ocioso continuar buscando rasgos que pudieran servir como criterio para diferenciar las realizaciones escénicas artísticas de las no artísticas*.¹²⁷

Lo esencial para distinguir las realizaciones escénicas artísticas de las no-artísticas no es ni el específico carácter de acontecimiento de cada una de ellas, ni las estrategias escénicas en las que se basen, ni las experiencias estéticas que hagan posible. Es el marco institucional el que permite decidir si hay que clasificarlas como artísticas o como no-artísticas.¹²⁸

Luego de los avances en las experimentaciones escénicas de la vanguardia de las últimas décadas y de sus reiterados esfuerzos — muchos de ellos fructíferos — por rebasar la frontera que separa el arte de la vida cotidiana, cabría preguntarse: ¿Sobre qué se está sosteniendo el marco institucional para diferenciar qué acontecimientos son de pertinencia teatral y qué otros acontecimientos cotidianos dependen de otras disciplinas investigativas?

Pienso en el teatro invisible de Boal y en ese breve momento umbral en que los intérpretes no han revelado que aquello que está sucediendo se trata de una ficción teatral. Me siento frente al acontecimiento como investigador teatral, ansioso del momento en que los intérpretes se revelen como actores para poder regocijarme hablando del cuerpo expresivo, de la poiesis del acontecimiento y de la comunión que genera el encuentro entre el desfogue sensible de un cuerpo con el territorio sensitivo de las corporalidades vecinas, según las teorías de lo psicofísico Chéjov.

Sin embargo, mi emoción se transforma en miedo. Siento miedo pues si, por alguna extraña razón, los intérpretes desaparecieran y el acontecimiento no se revelase como evidentemente teatral, entonces ya no podría hablar de un fenómeno que entra en el marco teatral, y tendría que sentarme a escuchar cómo los antropólogos y sociólogos se regocijan hablando del cuerpo expresivo, de la poiesis del acontecimiento y de la comunión que genera el encuentro entre el desfogue sensible de un cuerpo con el territorio sensitivo de las corporalidades vecinas, según las teorías del cuerpo sensible de Le Breton.

Fischer-Lichte continúa argumentando:

¹²⁷ Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 399

¹²⁸ Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 400

Aunque los artistas se esfuercen por traspasar, difuminar o incluso anular las fronteras entre arte y vida, entre lo estético y lo social, lo político o lo ético, las realizaciones escénicas que ponen en marcha están en condiciones de reflexionar sobre la autonomía del arte, pero no de suprimirla. Las instituciones artísticas le sirven de garantía. Cada uno de los gestos iconoclastas de los artistas, cada una de las acciones dirigidas a dismantelar la institución arte tiene lugar, sin embargo, dentro del marco de la institución arte, y con ello topa con sus límites. Al respecto nada puede hacer una estética de lo performativo.¹²⁹

Si bien Fischer-Lichte describiría la estética de lo performativo como la estética del rebasamiento de fronteras, considera que la única frontera que no puede rebasar es la que impone el propio marco institucional. Sin embargo, si los artistas han logrado que la teatralidad, en tanto práctica estético-espectacular, atravesase la frontera de lo estético/ético, lo real/ficticio, lo político/teatral, mas palidece frente a la frontera del marco institucional: ¿No sería eso, acaso, una señal de que la última frontera aún latente que debería sobrepasar la teatralidad es la del artista como ejecutor y legitimador del acontecimiento teatral?

Bajo mi punto de vista, es el artista, como figura representativa de la institución arte, el único que sigue topando con sus límites. Si la institución reconoce al *Dyonisus in 69* del Performance Group, y a los rituales — de los que el mismo Schechner reconoce haberse basado — como ritualidades — entendiendo que lo primero concierne a la teatrología y lo segundo a la antropología o sociología — es precisamente por la figura del Performance Group.

Si Fischer-Lichte se refiere a la renuncia del artista como la deserción de la figura de poder como único creador y guía de la realización escénica, estimo que hay que llevar esa “renuncia” a territorios más lejanos e indagar en lo que sucede cuando se sustrae al artista de la ecuación teatral.

No es (sólo) que el artista ceda su posición de poder al espectador en el bucle de retroalimentación autopoietica, es que el bucle de retroalimentación autopoietica puede existir, de hecho, tranquilamente sin la presencia del artista. Y lo lleva haciendo desde antes de que el teatro decidiera apearse a la idea de la autonomía del arte y se separase de la cotidianidad humana.

No sólo estoy diciendo que las barreras entre artista/ciudadano, acto teatral/manifestación social, son absurdas como acercamiento categorizador del fenómeno del

¹²⁹ Ibid

cacerolazo; mi intención es generar una mirada que considere la existencia de una teatralidad que se escapa al campo conceptual del Teatro y del Performance, en tanto sigan reproduciendo discursos hegemónicos que prioricen el “marco” bajo el cual se desarrolla un acontecimiento por encima de la necesidad expresiva de un cuerpo en estado de catarsis.

Cuando yo *performé* el cacerolazo, conecté emocionalmente con el sonido de las cacerolas de manera similar a la que el actor stanislavskiano conecta desde la memoria emotiva con el personaje, y ese impulso que sentí como cuerpo sensible tiene todo que ver con los impulsos de Chejov del territorio psicofísico que se relaciona con el mundo. Que el que haya llevado a cabo el cacerolazo haya sido el Pavel “estudiante de teatro” o el Pavel “ciudadano ecuatoriano en protesta” da lo mismo, lo que importa es que mi corporalidad pudo encontrar en el golpe de la cacerola ciertas herramientas teatrales, que sirvieron como un sistema de canalización afectiva y, en comunión con el sonido de otras cacerolas, generaron *communitas* poéticas. Y la teatrología no puede ignorar estos fenómenos o desplazarlos, como algo concebible solamente en la periferia del concepto de teatralidad occidental.

Lo que procuro es alejarme de la idea de pensar al cacerolazo o a los gestos protesta como meras construcciones teatrales generadas por artistas para la comunidad, o bien como procesos político-sociales que no entran en las indagaciones de la teatrología, que lleva siglos estudiando las tensiones entre el cuerpo y su territorio sensible. Mi interés, entonces, está en provocar un acercamiento a los procesos estéticos sociales como una teatralidad que es inherente a la catarsis del sujeto, en la medida en que es cuerpo sensible.

Entender la teatralidad como un dispositivo potenciador de ideas y no un territorio de fronteras ideológicas. Retomo las palabras de Eric Wolf para la diferenciación entre estos dos términos:

La palabra “ideas” busca abarcar la gama completa de las construcciones mentales que se manifiestan en las representaciones públicas, poblando todos los campos humanos. En cambio, creo que “ideología” necesita usarse de una manera más limitada, en el sentido de que este término sugiere configuraciones o esquemas unificados que se desarrollan para ratificar o manifestar el poder.¹³⁰

¹³⁰ Eric Wolf, *Figurar el Poder: Ideologías de Dominación y Crisis*, (México, D.F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2001). 18

La teatralidad que se revela en esta investigación es una concepción que no puede ser entendida como una ideología. Misma ideología cuyo objetivo parecería ser, *en sus configuraciones o esquemas unificados que se desarrollan para ratificar o manifestar al poder*, mantener vigente una única mirada estructural que, para resistir a una inminente muerte, busca basarse en reglas como verdades que definen y separan qué es teatro y qué no. Siendo que, por el contrario, el destino del teatro — como bien lo auguraba Kantor¹³¹ — es morir en cada acontecimiento. El teatro es un arte vivo que muere todos los días, pero esa muerte no significa el fin, sino una constante transformación. Volver a poner en escena.

¿Cómo podríamos pensar la teatralidad como un dispositivo de reglas fijas cuando en su centro se encuentra el cuerpo sensible del sujeto, una corporalidad con procesos emotivos variables, adaptativos, liminales, que están en constante re-construcción con el tiempo y el espacio que habita, y que muchas veces se resiste a ser contenida en interpretaciones teóricas?

Prefiero entonces adjuntar mi posición respecto la teatralidad a las palabras de Diéguez cuando afirma:

No deseo referirme a la teatralidad como un conjunto de especificidades territoriales que la deslindan de otras prácticas y disciplinas artísticas. En cualquier caso, quisiera planteármela como una situación en movimiento, redefinida por el devenir de las prácticas artísticas y humanas.¹³²

Por otro lado, no pretendo tampoco desvirtuar la importancia de la figura del artista en diversos gestos poéticos de protesta que han sido protagonistas de gran parte de las manifestaciones sociales de los últimos años. No obstante, cuestiono la idea de que esta figura represente o sea la legitimadora de la experiencia en tanto teatralidad. Pues, como hemos visto, hay teatralidad más allá del artista.

Los creadores no son los representantes de las "grandes verdades" y no deberían usurpar ninguna representatividad colectiva; y sin embargo ellos tienen la posibilidad de hacer visibles situaciones que de otra manera no sería dable decir ni mostrar.¹³³

Pensar en la adaptabilidad de la teatralidad al cuerpo sensible de quien acciona, nos permite pensar más allá figura del artista genio, como aquel único portador de la teatralidad,

¹³¹ *El teatro, como las otras artes, no debería temer la intervención de realidades extrateatrales. El teatro para evolucionar y ser vivo, debe salir de sí mismo - dejar de ser un teatro.*

Tadeusz Kantor, *El teatro de la Muerte*, (Buenos Aires: La Flor, 1984). 230

¹³² Diéguez Caballero, *Escenarios Liminales...*, 16

¹³³ Diéguez Caballero, *Escenarios Liminales...*, 194

incluyendo con ello a la figura del académico y al intelectual teatral, o a cualquiera de sus derivados como legitimadores artísticos del acontecimiento teatral. Haré uso de las palabras de Michael Chéjov para explicar este punto:

El profano, el no actor, rodeado por la atmósfera de un atardecer de verano bañado por la luz de la luna, se mantendrá impasible, mientras que el actor, inspirado por ella, empezará a actuar, primero quizá en su imaginación y luego quizá también exteriormente. Las imágenes surgidas de la dinámica interna de la atmósfera lo rodearán. Absorberá esta dinámica oculta y la transformará en acontecimientos, personajes, palabras y movimientos.¹³⁴

Alejándonos de la idea del actor como ser cuasi-divino, inspirado por los sutiles detalles de la vida, permite traer a ese ser *profano* a la discusión de la teatralidad y pensarlo en su complejo entramado de emociones, cuyo filtro semántico compuesto de sensaciones le permite absorber la dinámica oculta de la naturaleza y transformarla en poiesis, sin necesidad de que su rol - avalado institucionalmente - sea el de actriz/actor/performer y derivados.

Quizás una definición más cercana a lo que pretendo llegar es el concepto de *experts of the everyday*, el cual viene de la mirada de la compañía Rimini Protokoll en su búsqueda por oponerse a la valoración del cuerpo en escena por aquello que no sabe hacer - aquello en lo que *actúa* - y re-valorizarlo por su presencia en la escena, por su propia experticia: *experts on particular experiences, knowledge and skills*¹³⁵.

The order the evening might take, which themes were to be truncated or expounded and what characters, text and spaces were generated, was down to them.

In this way, the usual methods of judging a theatre performance were rendered irrelevant: technical ability, shading, depth, imagination – none of these were satisfactory yardsticks. Charisma, presence? Tricky concepts in any case and inadequate to pinpoint the qualities of Rimini's performers. It was never necessarily important what someone had experienced or which great stories he brought along. Often it was a relatively unspectacular piece of biographical or professional knowledge, actual experience, social function or else the particular relationship they had with each other that made them suitable for a project.¹³⁶

¹³⁴ Michael Chéjov, *Sobre la Técnica de Actuación* (Barcelona: ALBA, 1999), 109

¹³⁵ «Expertos en experiencias particulares, conocimientos y habilidades»

Florian Malzacher, «Dramaturgies of care and insecurity: The Story of Rimini Protokoll.» en *Experts of the everyday: The theatre of Rimini Protokoll*, ed. de Florian Malzacher y Miriam Dreysse, (Berlin: Alexander Verlag, 2008), 24

¹³⁶ «El orden que tomara la velada, qué temas se iban a trincar o exponer y qué personajes, texto y espacios se iban a generar, dependía de ellos (los expertos).

De este modo, los métodos habituales de juzgar una representación teatral se volvieron irrelevantes: capacidad técnica, sombreado, profundidad, imaginación - Ninguno de ellos era un criterio satisfactorio. ¿Carisma, presencia? Conceptos complicados en cualquier caso e inadecuados para precisar las cualidades de los artistas de Rimini. Nunca fue necesariamente importante lo que alguien había experimentado o qué grandes historias

Así, este cuerpo queda liberado de ser el portador de representaciones, de cargar el peso de significaciones ajenas de un mundo ficticio otro, y asume la responsabilidad de mostrarse en su propia presencia y desde sus propias experiencias, como un cuerpo sensible que construye su configuración identitaria y a la realidad que le rodea a través de la interacción sensible/emotiva de su cuerpo con el contexto que habita. Es esa misma autorreferencialidad desde donde es capaz de accionar espectacularmente, haciendo uso de estrategias escénicas, con tal potencia estética, política y teatral que es capaz de re-contruir - o deconstruir - el mismo mundo que lo moldeó.

Claramente, es imposible pensar en la expansión de *Un Violador en tu Camino* sin la figura de LasTesis, pero lo interesante es cómo el gesto se replicó a lo ancho de diversos contextos sociopolíticos, y aquello no significa que haya perdido su teatralidad; por el contrario, la teatralidad encontró su forma en el gesto performativo propuesto por el colectivo. Este gesto fue re-apropiado por las diversas personas a las que les hizo sentido, volviéndose lenguaje común de la protesta feminista, superando a sus creadoras y al marco institucional.

Una vez que pensemos en la teatralidad que existe fuera de la figura del teatrista, podremos entonces pensar en la teatralidad que existe fuera del marco institucional del Teatro. Una teatralidad que prepondera la noción del cuerpo sensible, experto en su cotidianidad, y sus estrategias escénicas con las que se relaciona con su entorno, más aún en momentos de liminalidad o crisis social. Ese breve momento en el que un cuerpo contenido, busca una gestualidad que va más allá de las comprensiones lingüísticas, para devenir en pura potencia expresiva; y en ese trayecto, conecta sensiblemente con otros cuerpos, generando un acontecimiento que subvierte la cotidianidad.

2. Teatralidades con fines no teatrales

Erika Fischer-Lichte, que ya reconocía la presencia del marco institucional, era consciente de que tal separación entre acontecimientos cotidianos y experiencias artísticas se

traía consigo. A menudo era un conocimiento biográfico o profesional relativamente poco espectacular, la experiencia real, la función social o la relación particular que tenían entre sí lo que los hacía aptos para un proyecto. »
Malzacher, «Dramaturgies of care...», 24-25

empezó a difuminar con las vanguardias escénicas que analiza. No obstante, sí recalcó algunas diferencias en lo artístico que no se refleja en lo cotidiano.

Por ejemplo, frente a una posible equiparación entre la experiencia estética de las realizaciones escénicas (artístico) con los rituales (no-artístico), en tanto que en ambas *se puede trabajar con guión, con ensayos o por medio de improvisaciones, ambas pueden construir realidad y entretener también al público*¹³⁷, Fischer-Lichte reconoce una diferencia que parecería mantenerse entre ambos acontecimientos.

Si bien la transformación del ritual podría generar un cambio permanente de estatus social de los participantes, así como de su reconocimiento social e identitario, esto es muy poco probable que ocurra con las realizaciones escénicas:

Las transformaciones que tienen lugar en él (el bucle de retroalimentación) son sobre todo transitorias y sólo perduran mientras lo hace la realización escénica, o a veces sólo durante algunas partes de ella. Entre ellas se cuentan los cambios psicológicos, afectivos, energéticos y motores (con el cuerpo), pero a veces también se logran cambios de estatus, como el de espectador a actor, o incluso la formación de una comunidad.¹³⁸

Pero, como ya hemos visto, algunos de estos gestos no precisan nacer desde dentro de la institución arte, o por lo menos, no pretenden generar discusiones de índole estética y artística. El cacerolazo de octubre surge de un contexto políticamente conflictivo, en el que tanto la liminalidad como la producción reiterada de estados de shock en la población no vino de la mano de una figura del arte o de acontecimientos escénicamente planeados, sino de la propia realidad política y social en la que Ecuador estuvo sumergido durante esos meses.

En ese sentido, la transformación a la que aspiraban los cuerpos del cacerolazo — así como el resto de estrategias escénicas previamente planteadas — no era concebible sólo dentro de la experiencia estética del cacerolazo, así como tampoco pretendía instaurarse como un gesto de naturaleza artística. El eco de las cacerolas era eyectado de su propia capacidad escénica para generar repercusiones políticas, éticas y sociales.

A pesar de que estos gestos puedan ser leídos bajo diversas clasificaciones de las artes escénicas — llámese performance, happening, parateatralidad, etc — poco importa para el cuerpo sensible, cuyo objetivo final detrás de su accionar no es el de la experiencia estética

¹³⁷ Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 349

¹³⁸ Fischer-Lichte, *Estética de lo Performativo*, 356

per se. Por el contrario, temo que la contención de estos gestos en discusiones artísticas categorizadoras, que busquen la estructuración de las ideas como una ideología, ocasione la pérdida — tal vez banalización — del enfoque ético y político desde el cual nacen.

Como si a las Madres de Plaza de Mayo les hubiese importado si la ronda era más ritual que teatral, o si a las miles de mujeres que ejecutaron “Un Violador en tu Camino” les importase la naturaleza ontológica del performance que estaban llevando a cabo. No importa, porque son herramientas para un objetivo que pretende romper con una normalidad opresiva, cruel y discriminatoria. Su espectacularización sobrepasa el espectáculo y busca subvertir la realidad.

No importa el consenso entre el espectador y el actor, no precisan de la legitimación del marco institucional y no piden permiso para crear el acontecimiento escénico. Surge intempestivamente como una herramienta.

Aún así, esto no quiere decir que la teatrología deba hacer a vista gorda a estos acontecimientos. Tal vez aquellos cuerpos de la protesta no eran *cuerpos en Teatro*, o *para la teatralidad*, pero sí eran corporalidades sensibles *armadas de teatralidad*.

Desde esa posición, el acto de salir a las calles en la propia literalidad y materialidad de mi cuerpo — es decir, sin el resguardo institucional ni representacional — significó, para mí, asumir el riesgo de ponerme por fuera de la protección del texto, del personaje, de los campos conceptuales que desvían la discusión hacia conceptos que no logran abarcar toda la potencia ética y política detrás del *Monstruo Político* de octubre.

Como bien afirma Diéguez: *la resistencia no es un concepto abstracto, es una práctica específica que se desarrolla en la esfera social, cultural, ética y política; implica irremediablemente praxis de cuerpos y sujetos*¹³⁹. En algún sentido, estos gestos estéticos de protesta, en los que se pone el cuerpo como vehículo canalizador de estrategias teatrales — la ronda de madres, lava tu bandera, el cacerolazo — son maneras de corporizar la protesta, de volverlas un entramado sensible de sujetos que se niegan a ser objetivados.

Corporizar la protesta significa, entonces, poner el cuerpo en su materialidad para una causa que va más allá de ella. A un territorio austero lejos de la comfortable ficción. Una ficción que no me alcanza como respuesta a situaciones donde el peligro es real, como reales

¹³⁹ Diéguez Caballero, *Escenarios Liminales...*, 175

son las marcas de los perdigones, el gas que te cierra la garganta, los rostros que perdieron parte de su mirada, los cuerpos en las calles.

Si bien estos gestos hacen uso de la estética para potenciar el discurso subversivo, la teatralidad no es el fin. El fin no es estético, estética es la herramienta, estético es el medio. Es el nuevo lenguaje que encuentran estos sujetos, para enfrentarse a una liminalidad que los oprime, somete y confina en una crisis nacional real, de preocupaciones políticas, sociales y éticas.

Esto último quizá pueda ser mejor entendido si tomo las palabras de Gustavo Buntinx, en su ensayo *Lava la Bandera: El Colectivo Sociedad Civil y El Derrocamiento Cultural de la Dictadura en el Perú*:

No han faltado esfuerzos críticos por apreciar *Lava la bandera* desde las sugerencias ofrecidas por el happening, la performance, el arte procesal... Pero la valoración de sus acciones en tales términos artísticos le es por lo general indiferente a un Colectivo cuyos miembros se asumen primeramente como ciudadanos y sólo en segundo término como autores culturales, sin por ello perder de vista la importancia de esa capacidad profesional que en la lucha por el poder simbólico le otorga un evidente plus diferencial.¹⁴⁰

Así como *Lava la bandera*, el uso del cacerolazo como gesto protesta — nacido principalmente desde *ciudadanos* antes que *autores culturales* — adquiere una complejidad que ya no es posible abarcar dentro de la concepción de acontecimiento escénico en tanto construcción artística, de modo que sus aspiraciones van más allá de lo que pueda surgir en el acontecimiento en sí.

No es lo que el cuerpo sensible puede hacer en función de la teatralidad, sino las posibilidades que la teatralidad puede brindarle a las necesidades de ese cuerpo sensible. La teatralidad al servicio de la sociedad; pero no porque la sociedad sea incapaz de generar teatralidad, ni porque necesite reconocerse como espectadores o del marco institucional para legitimarla, sino porque precisa del dispositivo teatral como potenciador de ideas: en su espectacularidad, contagio, comunión y transformación. Un dispositivo que, en sí, no suma — porque no hay carencia — sino que canaliza y potencia el discurso de insurgencia.

¹⁴⁰ Gustavo Buntinx, « Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú », *Revista online E-misférica* 3, No. 1: http://www.hemisphericinstitute.org/journal/3.1/esp/es31_pg_buntinx.html

Tal vez la teatralidad no está detrás de la pregunta sobre qué nos impulsa a tocar la cacerola, ni lo que surge después de tocar la cacerola. La teatralidad está en los elementos detrás de la pregunta sobre por qué seguimos tocando la cacerola.

¿Por qué seguimos encontrándole sentido a golpear una olla luego de setecientos años de historia?

¿Por qué las madres argentinas siguen saliendo a las rondas alrededor de Plaza de Mayo después de más de cuarenta años de haber perdido el rastro de sus hijas e hijos?

¿Por qué, entre 2019 y 2020, mujeres de diversas partes del mundo decidieron replicar en los espacios públicos *Un Violador en tu Camino*, a pesar de las diferencias de idiomas, costumbres y culturas?

Lo que yo creo — al menos en mi experiencia del cacerolazo, tan subjetiva como pueda ser el territorio sensible de cada individuo — es que la teatralidad nunca fue el fin, sino el dispositivo.

No me importa si lo que yo hago con el cacerolazo es teatro, o si mi expresividad es considerada legítimamente teatral. Lo que yo considero importante es que, detrás de lo horrible, exhaustivo, frustrante e impotente que se pueda sentir vivir en un país dominado bajo la violencia y el miedo, aún pueda escucharse el sonido de las cacerolas, sonando a lo lejos, como una teatralidad que va más allá del espacio vacío.

Tal vez para creer que aún podemos hacer algo frente a la impotencia, como cuando un gobierno pretende mantener la paz de un estado, silenciando a la fuerza las voces llenas de frustración, rabia y miedo.

Tal vez para sentir que no estamos tan separados, como cuando la gente de los balcones se une, en gritos colectivos, que viajan como proyectiles, con la esperanza de que los toletazos dejen de caer en el cuerpo de un ciudadano.

O tal vez, sencillamente, para creer que detrás del gesto de golpear una cacerola, hay mucho más que el simple gesto de golpear una cacerola.

Conclusiones

En este trabajo, se realizó una investigación bibliohemerográfica, teniendo como base el análisis de diversos textos pertenecientes a los campos de los estudios teatrales, la antropología y la filosofía, en relación con mis experiencias como estudiante de artes escénicas y ciudadano ecuatoriano que se vio envuelto en las manifestaciones sociales ecuatorianas, con el objetivo de provocar tensiones teóricas que me permitieron generar un acercamiento a la teatralidad inherente al gesto protesta del cacerolazo realizado en Ecuador durante las protestas de octubre de 2019.

Se determinó que, aquello que genera la teatralidad, en relación con los acontecimientos escénicos generados por las vanguardias a partir de la década de los 60's descritos en los estudios de Fischer-Lichte, no viene dado de la mirada de un espectador externo que define el acontecimiento escénico como teatral, sino que nace del accionar de este mismo espectador, por encontrar nuevos modos de accionar frente a una situación de crisis en un espacio de liminalidad generado por artistas mediante el uso de estrategias escénicas. No obstante, al comparar las características de los acontecimientos escénicos de las vanguardias con procesos rituales descritos en los estudios de Turner, se pudo revelar a la liminalidad como un proceso inherente a contextos de crisis social y no, necesariamente, exclusivo en las situaciones escénicas.

En diálogo con las ideas de Giorgio Ágamben y con lo anterior planteado, se generó una hipótesis del impulso de la teatralidad del cacerolazo ecuatoriano como un gesto que nace en respuesta a un espacio liminal del derecho ciudadano, provocado por el Estado de Excepción impuesto por el gobierno de Moreno.

De modo que, en relación con mis vivencias en el cacerolazo de octubre, se dedujo que esta respuesta devino eventualmente en accionar teatral al hacer uso de herramientas escénicas como una manera de encontrar nuevos lenguajes de protesta: La espectacularización como un dispositivo que volvió evidente el descontento social que intentaba ser develado bajo el manto del Estado de Excepción, haciendo uso del ritmo como punto de contagio que se esparció sonoramente por las calles ecuatorianas al generar un entramado complejo de sensibilidades entre cacerolas que eran golpeadas, formando una comunidad cuyo accionar colectivo transformaba el espacio cotidiano y la posición del

estatus degradado de una fracción de la población, produciendo cuerpos activos donde el poder quería cuerpos sumisos, valentía donde se buscaba miedo, presencia donde se imponía ausencia, y el reiterado eco estridente de un pueblo que lleva haciendo ruido allí donde el Estado exige silencio.

Con todo lo anterior dicho, este estudio concluye que el cacerolazo sí posee teatralidad, mas no como un acontecimiento generado por artistas cuyo objetivo o fin sea el de generar la teatralidad, ni como algo que se construye a raíz de la mirada del espectador, sino en el uso que le dan los cuerpos sensibles de la ciudadanía a estrategias escénicas cuyos objetivos, en relación a sus necesidades, sobrepasan su propia capacidad escénica, estética o espectacular. Procesos que implican el desfogue estético de un cuerpo sensible en tensión con el contexto que habita, haciendo uso de estrategias escénicas para potenciar ese desfogue; estrategias que su vez no necesariamente nacen de un impulso generado por artistas — o cualquier figura legitimada por el marco teatral — y que no pretende generar discusiones dentro del campo artístico.

Finalmente, si bien es cierto que estas gestualidades difícilmente entran en las definiciones más tradicionales de la teatrología, en tanto se siga reafirmando la estructura de la autonomía del arte que separa y delimita la naturaleza de los acontecimientos, por encima de sus potencialidades teatrales, y dado que, estas mismas gestualidades tampoco pretenden generar discusiones dentro del campo artístico; recomiendo como pertinente — por no decir urgente — que la teatrología, con todas sus indagaciones en el cuerpo sensible en constante relación con el espacio que habita, y sus estrategias escénicas para generar poiesis estética entre una colectividad de cuerpos, se proponga indagar en el fenómeno del cacerolazo y otros gestos protesta.

Es pertinencia de los estudios teatrales, que llevan siglos estudiando la potencia poética de un cuerpo expresivo, dar relevancia a estas gestualidades estéticas realizadas por diversas corporeidades inmersas en un contexto de desfogue colectivo como lo son las protestas sociales, más allá de que reafirmen o no, el discurso hegemónico de la teatralidad y del marco institucional que garantiza la autonomía del arte.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Estado de excepción, Homo sacer, II, I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005. Traducción de Flavia Costa e Ivana Costa
- Artaud, Antonin. *El Teatro y su Doble*. Barcelona: Edhasa, 1978. Traducción: Enrique Alonso y Francisco Abelenda
- Bossi, Lorena Fabrizia. Vanesa Yanil Bossi, Fernanda Carrizo, Mariana Cecilia Corral y Nadia Carolina “Charo” Golder. *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.
- Buntinx, Gustavo. «Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú ». *Revista online E-misférica* 3, No. 1: http://www.hemisphericinstitute.org/journal/3.1/esp/es31_pg_buntinx.html
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2006. Traducción por Ma. Antonia Muñoz
- Chéjov, Michael. *Sobre la Técnica de Actuación*. Barcelona: ALBA, 1999. Traducción por Antonio Fernández Lera
- Combis, Hélène «De la Monarchie de juillet à François Fillon, petite histoire de la casserole comme outil politique». *FranceCulture.fr* (03 de Marzo de 2017): <https://www.franceculture.fr/histoire/de-la-monarchie-de-juillet-francois-fillon-petite-histoire-de-la-casserole-comme-outil> (último acceso: 08/06/2021)
- Debord, Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2008. Traducción por José Luis Pardo
- Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios Liminales: Teatralidades, Performances y Política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Dubatti, Jorge. *El convivio teatral: Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- Féral, Josette. *Acerca de la Teatralidad*. Buenos Aires: Nuevas Generación, 2003.

- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo Performativo*. Madrid: ABADA Editores, 2011.
Traducción de Diana González y David Martínez
- Gauvard, Claude y Altan Gokalp. «Les conduites de bruit et leur signification à la fin du Moyen Age: le Charivari» *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 29, No. 3. Cambridge University Press, (1974): 693-704. <http://www.jstor.com/stable/27579320>
- Johnson, Loretta. «Charivari/Shivaree: A European Folk Ritual on the American Plains». *The Journal of Interdisciplinary History* 20, No. 3 (1990): 371-387.
<https://www.jstor.org/stable/204083>
- Kantor, Tadeusz. *El teatro de la Muerte*. Buenos Aires: La Flor, 1984
- Le Breton, David. *Cuerpo Sensible*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2010.
- Malzacher, Florian. «Dramaturgies of care and insecurity: The Story of Rimini Protokoll» en *Experts of the everyday: The theatre of Rimini Protokoll*. Edición de Florian Malzacher y Miriam Dreysse. Berlin: Alexander Verlag, 2008. 13-43.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta Agostini, 1985
- N/A, “Entrevista a Madres y Abuelas en Plaza de Mayo 1º de junio de 1978”, entrevista realizada por Jan Van der Putten en 1978, video en YouTube subido por el canal Parque de la Memoria, acceso el 30 de junio de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=OBIVz3VO09k>
- Negri, Antonio. «El monstruo político. Vida desnuda y potencia», en *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida: Michel Foucault; Gilles Deleuze; Slavoj Žižek*. Compilado por Fermín Rodríguez y Gabriel Giorgi. Buenos Aires: Paidós, 2007. 93-140
- Pavis, Patrice. *Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, 2016. Traducción de Magaly Muguercia
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998. Traducción de Jaume Melendres

Richard, Nelly “Tendremos que hacer reaparecer el deseo en medio de la necesidad”, entrevista realizada por Marcelo Expósito para *NODAL Cultura*. (12 de Junio de 2020): <https://www.nodalcultura.am/2020/05/tendremos-que-hacer-reaparecer-el-deseo-en-medio-de-la-necesidad/>

Rousseau, Jean Jacques. *Carta a D'Alembert Sobre Los Espectáculos*. Madrid: TECNOS, 2009.

Sánchez, Francisco. *Las últimas crisis en A.L.: no son lo mismo, pero son iguales*. Latinoamerica21.com. 5 de Diciembre de 2019: <https://latinoamerica21.com/es/las-ultimas-crisis-en-america-latina-no-son-lo-mismo-pero-son-iguales/>

Sebastián Mignogna (director), “Madres de Plaza de Mayo: La historia”, serie documental rodada en 2015, video en YouTube, acceso el 13 de junio de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=NDJP9vRUX2o>

Skewes, Juan Carlos, Felipe Trujillo y Debbie Guerra, «Traer el bosque a sus domicilios. Transformaciones de los modos de significar el espacio habitado», *INVI* 32, No. 91 (2017): 23-64

Turner, Víctor, Ingrid Geist (comp.). *Antropología del Ritual*. México DF.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

Turner, Víctor. *El Proceso Ritual*. Madrid: Taurus, 1988.

Wolf, Eric. *Figurar el Poder: Ideologías de Dominación y Crisis*. México D.F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2001. Traducción de Katia Rheault

